UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Pró-Reitoria e Pós-Graduação (PRPPG)

Instituto de Ciências Humanas (ICH)

Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP)

Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural

Lembrar aos Vivos de seus Mortos e de sua Mortalidade: *Transi Tombs* na Inglaterra e seu duplo desígnio memorial no século XV.

Amanda Basilio Santos

Pelotas, março de 2018

Amanda Basilio Santos

Lembrar aos Vivos de seus Mortos e de sua Mortalidade: *Transi Tombs* na Inglaterra e seu duplo desígnio memorial no século XV.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadores: Prof. Dr.ª Carla Rodrigues Gastaud e Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos

Pelotas, março de 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S237l Santos, Amanda Basilio

Lembrar aos vivos de seus mortos e de sua mortalidade : transi tombs na Inglaterra e seu duplo desígnio memorial no século XV / Amanda Basilio Santos ; Carla Rodrigues Gastaud, orientadora ; Carlos Alberto Ávila Santos, coorientador. — Pelotas, 2018.

190 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Medievo. 2. Iconografia. 3. Arte tumular. 4. Tumbas transi. 5. Inglaterra. I. Gastaud, Carla Rodrigues, orient. II. Santos, Carlos Alberto Ávila, coorient. III. Título.

CDD : 363.69

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

AMANDA BASILIO SANTOS

Lembrar aos Vivos de seus Mortos e de sua Mortalidade: *Transi Tombs* na Inglaterra e seu duplo desígnio memorial no século XV.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 23/05/2018

Conceito Final: A

Banca Examinadora:

.....

Prof.ª Dr.ª **Elisabete da Costa Leal**

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutora pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, França e pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

.....

Prof. Dr. **Fábio Vergara Cerqueira**

Doutor em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutor pela Universität Heidelberg - Institut für Klassische Archäologie, UNI.-HD. / IFKA, Alemanha.

.....

Prof. Dr.ª **Carla Rodrigues Gastaud** (Orientadora)

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

.....

Prof. Dr. **Carlos Alberto Ávila Santos** (Co-orientador)

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

IN MEMORIAM

À memória de minha avó,

Eny Camargo Basilio

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 ambos os professores que acolheram a orientação desta pesquisa, a Prof.ª Dr. ª Carla Gastaud, ser humano de extrema gentileza e dedicação.

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 infindáveis, 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.

Um agradecimento especial à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa, permitindo que a mesma fosse executada.

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.

Por fim, um grande agradecimento aos professores que aceitaram compor esta banca, dedicando seu tempo e conhecimento para o aprimoramento do conteúdo apresentado.

He that wil sadly beholde me with his ie,

May se hys owyn merowr

(and) lerne for to die

Epitáfio de John Baret de Buret,
St. Edmunds, Suffolk
século XV

RESUMO

SANTOS, Amanda Basilio. *Lembrar aos Vivos de seus Mortos e de sua Mortalidade: Transi Tombs na Inglaterra e seu duplo desígnio memorial no século XV*. 2018. nº de XF. Dissertação - Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2018.

Uma Transi Tomb é um monumento funerário da Idade Média Tardia, que possui uma efígie decumbente de uma pessoa em estágio de decomposição. Tema iconográfico relativamente comum no século XV, compunha a temática macabra da arte, que transpassava a iluminura de manuscritos, pinturas parietais, esculturas com os mais variados usos e a poesia e literatura. Temos duas variantes básicas de Transi Tombs: um que possui apenas a efígie cadavérica, e outra que traz em nível superior uma efígie tradicional, com todos os elementos da vida política do patrono. Em nossa dissertação, analisamos este estilo funerário por meio do estudo de onze tumbas inglesas macabras. Nosso banco de fontes é composto por tumbas de clérigos, nobres e mercadores. Esta pesquisa é guiada pelos conceitos de *memoriabild e* sóciotransmissores, e estuda as tumbas dentro de seu contexto histórico, fazendo o levantamento de sua iconografia e materialidade, por meio de Panofsky e dos conceitos de imagem-corpo e *site-specific*, para compreender as questões memoriais envolvidas na constituição destes monumentos tumulares.

Palavras-chave: Tumbas Transi; Sóciotransmissores; Iconografia; Inglaterra Medieval.

ABSTRACT

SANTOS, Amanda Basilio. *Lembrar aos Vivos de seus Mortos e de sua Mortalidade: Transi Tombs na Inglaterra e seu duplo desígnio memorial no século XV*. 2018. nº de XF. Dissertação - Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2018.

A Transi Tomb is a funerary monument of the Late Middle Ages, which has a decumbent effigy of a person in a stage of decomposition. A relatively common iconographic theme in the 15th century, it’s consisted of the macabre theme of art, which covered the illumination of manuscripts, parietal paintings, sculptures with the most varied uses, and poetry and literature. We have two basic variants of Transi Tombs: one that has only the cadaveric effigy, and another that brings a traditional effigy with all the elements of the patron's political life. In our dissertation, we analyze this funerary style through the study of eleven English transi tombs. Our source bank is made up of tombs of clergymen, nobles and merchants. Our research is guided by the concepts of *memoriabild* and sociotransmitter, and we studied the tombs within their historical context, surveying their iconography and materiality, through Panofsky and the concepts of image-body and site-specific, to understand the memorial issues that involved the formation of these monuments.

Keywords: Transi Tombs; Sociotransmitter; Iconography; Medieval England.

ÍNDICE DE FIGURAS, GRÁFICOS E TABELAS

GRÁFICOS:

Gráfico 1: Modelos de Tumba Transi analisadas.....34

Gráfico 2: Níveis escultóricos do corpus documental.....85

Gráfico 3: Tipos de pedra utilizadas nos monumentos tumulares transi analisadas.....90

Gráfico 4: Presença de heráldica no conjunto de tumbas analisadas.....91

FIGURAS:

Figura 1: Detalhe da escultura superior da tumba de Henry Chichele.....27

Figura 2: Detalhe da efígie cadavérica de Thomas Bekynton. Chantry Chapel, Wells Cathedral.....29

Figura 3: Tumba de Alice de la Pole em sua disposição espacial.....31

Figura 4: Esquema representativo de uma tumba com duas efígies e o corpo físico disposto na base do monumento.....32

Figura 5: Esquema representativo de uma tumba com duas efígies e o corpo físico disposto entre as *gisants*.....33

Figura 6: Esquema representativo de uma tumba com apenas uma efígie cadavérica, e o corpo físico disposto na base do monumento.....34

Figura 7: Pintura de Alice de la Pole em sua tumba transi.....38

Figura 8: Visão lateral da tumba de Richard Fleming, séc. XV, Catedral de Lincoln.....40

Figura 9: Visão lateral da tumba de Alice de la Pole, com destaque às nervuras estéticas.....43

Figura 10: Detalhe superior da tumba de John Baret.....86

Figura 11: Detalhe da escultura inferior da tumba de Alice de la Pole.....87

Figura 12: Add MS 37049, f. 87r.....88

Figura 13: Add MS 37049, f. 32v.....89

Figura 14: Tumba de Henry Chichele.....97

Figura 15: Brasões no dossel da tumba de Henry Chichele.....99

Figura 16: Tumba de William Sponne, Towcester, século XV.....105

Figura 17: Heráldicas da Família Sponne encontradas em St. Lawrence.....106

Figura 18: Tumba de Alice de la Pole.....112

Figura 19: Brasões na tumba de Alice de la Pole.....113

Figura 20: Tumba de John Golafre, Fyfield, séc. XV.....117

Figura 21: Detalhe lateral da tumba de Thomas e Agnes Beresford.....118

Figura 22: Tumba de John e Isabella Barton, Holme St. Giles.....119

Figura 23: Escultura superior da tumba de Alice de la Pole.....122

Figura 24: Igreja de Ewelme, monumento da Duquesa de Suffolk. Desenho de Sa,iel Grimm Hieronymus.....123

Figura 25: Corpo político de Alice de La Pole.....124

Figura 26: Lado esquerdo do corpo político de Alice de la Pole.....125

Figura 27: Leão aos pés de Alice de la Pole.....125

Figura 28: Corpo político de John FitzAlan.....126

Figura 29: Corpo político de John FitzAlan.....126

Figura 30: Detalhe de tumba de John FitzAlan.....127

Figura 31: Parte superior da gisant de John FitzAlan.....128

Figura 32: Efígie superior de John Golafre.....128

Figura 33: Detalhe da tumba de John Golafre.....129

Figura 34: Detalhe da efígie superior de Henry Chichele.....130

Figura 35: Detalhe do rosto da efígie superior de Henry Chichele.....131

Figura 36: Detalhe dos pés da efígie superior de Henry Chichele.....132

Figura 37: Detalhe da efígie de Richard Fleming.....134

Figura 38: Detalhe dos pés da efígie superior de Richard Fleming.....135

Figura 39: Tumba de Thomas Bekynton, Catedral de Wells, séc. XV.....136

Figura 40: Detalhe da efígie de Thomas Bekynton.....139

Figura 41: Visão superior da efígie de Thomas Bekynton.....140

Figura 42: Detalhe da efígie superior de William Sponne, Towcester, séc. XV.....141

Figura 43: Detalhe inferior do pé da efígie de William Sponne.....142

Figura 44: Detalhe das efígies de John e Isabella Barton, Igreja de St Giles em Holme-by-Newark, séc. XV.....143

Figura 45: Detalhe dos pés da efígie de John Barton, Igreja de St Giles em Holme-by-Newark, séc. XV.....144

Figura 46: Tumba de Thomas e Agnes Beresford. Fenney Bentley, século XVI.....147

Figura 47: Lateral da tumba de Thomas e Agnes Beresford. Fenney Bentley, século XVI.....148

Figura 48: Tumba de John Baret.....149

Figura 49: Detalhe da face da escultura na tumba de John Baret.....149

Figura 50: Detalhe lateral da tumba de John Baret.....150

Figura 51: Detalhe da efígie cadavérica de Henry Chichele.....151

Figura 52: Os Três Mortos em Raunds.....153

Figura 53: Visão lateral da tumba de Alice de la Pole.....155

Figura 54: Detalhe da escultura inferior da tumba de Alice de la Pole.....156

Figura 55: Fotógrafo tentando captar a pintura na tumba de Alice de la Pole.....157

Figura 56: Detalhe da parte inferior da tumba de John e Isabella Barton.....158

Figura 57: Foto da tumba de John Careway, Fulbourne, séc. XV.....159

Figura 58: Detalhe da tumba de John Careway, Fulbourne, séc. XV.....160

Figura 59: Detalhe da tumba de John Careway, Fulbourne, séc. XV.....160

Figura 60: Detalhe da tumba de John Golafre, Fyfield, séc. XV.....161

Figura 61: Detalhe da tumba de John Golafre, Fyfield, séc. XV.....162

Figura 62: Efígie cadavérica de Richard Fleming, Catedral de Lincoln, séc. XV.....163

Figura 63: Detalhe da efígie inferior de Richard Fleming, Catedral de Lincoln, séc. XV.....163

Figura 64: Detalhe do rosto da efígie do corpo natural de John FitzAlan.....164

Figura 65: Detalhe da efígie do corpo natural de John FitzAlan.....165

Figura 66: Detalhe da efígie do corpo natural de John FitzAlan.....165

Figura 67: Detalhe da mão da efígie do corpo natural de John FitzAlan.....166

Figura 68: Detalhe da efígie cadavérica de Thomas Bekynton, Catedral de Wells, séc. XV.....167

Figura 69: Detalhe da túnica da efígie inferior de Thomas Bekynton, Catedral de Wells, séc. XV.....168

Figura 70: Detalhe da efígie cadavérica de Thomas Bekynton.....168

Figura 71: Efígie cadavérica de William Sponne, Towcester, séc. XV.....169

SUMÁRIO

Introdução **15**

1. Materializando a Imagem: sobre imagem e materialidade no medievo.... 23

1.1 Cerzindo relações entre o material, o visual e o intangível 24

1.2 Escultura e arquitetura gótica..... 27

1.2.1 Escultura Gótica e site-specific 27

1.2.2 Arquitetura Gótica: questões construtivas e espaciais..... 38

2. Imagem Memorial e Memória Litúrgica **46**

2.1 Inglaterra nos séculos XIV e XV: contexto do desenvolvimento de um novo estilo tumular 46

2.1.1 Arte tumular na Inglaterra medieval 66

2.2 Lembrando dos Mortos 72

2.2.1 Vínculos entre mortos e vivos: relações de troca 72

2.2.2 *Memoriabild* e os monumentos tumulares 78

3. Transi Tombs: padrões representativos **85**

3.1 Heráldica: biografia visual em elementos tumulares 93

3.1.1 Heráldica e local social 93

3.1.2Tumbas de *oratores* 97

3.1.3 Tumbas de *bellatores* 107

3.3.4 Tumbas de *laboratores* 119

4. Análise iconológica e formas das efígies funerárias **120**

4.1 Corpo Político 121

4.2 Corpo Natural 147

Considerações Finais **173**

Referências: **177**

Anexos **189**

Introdução

Esta pesquisa pretende, através da análise das esculturas mortuárias do século XV na Inglaterra, conhecidas como tumbas transi[1], ou tumbas cadáveres[2], explorar uma nova percepção da experiência representativa da morte, assim como analisar a função memorial destas fontes tumulares. A investigação integra uma trajetória acadêmica sempre vinculada ao estudo das imagens medievais, que pode ser vista desde a graduação, passando pela Especialização em Artes (finalizada em 2016), até o Mestrado em História (finalizado em agosto de 2017).

As Tumbas Cadáveres são parte integrante da produção visual e material do espaço urbano inglês medieval, ocupando um local de prestígio na disposição de sua malha, assim como no ambiente eclesiástico em que se encontram. A produção simbólica, vista através de seus elementos iconográficos, representa um importante momento histórico, assim como escolhas efetuadas por um determinado grupo de pessoas para se colocarem diante da sociedade, estabelecendo relações e provocando reações. O recinto urbano é composto pela disputa de sujeitos e de suas respectivas memórias, através dos mais variados dispositivos - no caso desta pesquisa, através da cultura material e artística - é parte de uma intenção de preservar status e poder. A análise destes objetos, considerando-os como parte de uma contenda, nos auxilia a compreender a sociedade em que se deu sua produção.

As tumbas que iremos analisar geralmente apresentam dois níveis escultóricos: no superior há a representação de uma efígie funerária tradicional, com uma escultura que representa o falecido como que em estado de adormecimento, - em alguns casos com as mãos em posição de oração - no

---

[1] A origem do termo Transi Tomb tem raíz latina, *transire* (trans: através; ire: ir). Usado na França desde o século XII, o termo *transir* era utilizado no sentido de morrer ou ir para o Além. O uso semântico é bem usual durante os séculos XV e XVI, praticamente com o mesmo significado que possui atualmente. Na historiografia francesa, foi utilizado para denominar as manifestações artísticas que representam a morte ou os mortos. Na historiografia inglesa, anterior à década de 1970, utilizava-se o termo genérico de *cadaver tomb*. (ZYMLA; LLORENTE, 2015)

[2] Tumbas que possuem efígie decumbente que se encontra em leve ou avançado estado de decomposição. Embora nesta pesquisa sejam analisadas as tumbas inglesas, elas podem ser encontradas em bom número na França e na Itália, e em menor quantidade na Alemanha e nos países Baixos.

auge de seu estado físico e com todos os elementos que carregam os valores de sua posição social em torno de seu corpo, como vemos na tumba do Arcebispo Henry Chichele. Em um segundo nível, no andar inferior, temos a escultura de um corpo em decomposição ou na agonia da morte, tendo em torno de si elementos macabros como vermes e elementos pútridos que acompanham o processo natural da putrefação, no caso Francês. Na Inglaterra, o cadáver se apresenta de modo ressequido e sem a presença destes elementos mais viscosos do processo de decomposição natural do corpo. Estas são as tumbas mais conhecidas. Mas, como destacaremos no decorrer desta pesquisa, há várias formas de tumbas cadáveres, inclusive algumas que trazem apenas a escultura típica do patamar inferior, com a representação decomposta do falecido.

As tumbas pertencem sempre a pessoas de grande influência social, sejam clérigos ou nobres, havendo alguns exemplos raros de homens economicamente bem-sucedidos, que possuem origem que hoje definiríamos como burguesa, sendo o caso de uma das tumbas a serem analisadas nesta pesquisa (Tumba de John Baret).

Devemos considerar o quão dispendioso seria a encomenda de tais tumbas, não apenas pelo local em que se encontram. Pois, normalmente foram projetadas para o interior de catedrais e igrejas paroquiais. Mas, também porque exigiram um maior número de esculturas - considerando as de duplo nível - custando, portando, o dobro razoavelmente mais do que tumbas convencionais que exigiam uma quantidade menor de efígies. O fato de tais tumbas serem alocadas no interior de edifícios religiosos denota o poder social e aquisitivo de tais indivíduos, pois eram espaços de visibilidade disputados.

Na Inglaterra restam em torno de 150 exemplos destas tumbas, embora muitas tenham se perdido ou sido depredadas. O monumento mais antigo, preservado na Inglaterra, pertence ao Bispo Richard Fleming e pode ser visto na Catedral de Lincoln. O monumento mais recente em solo inglês, nesta linha artística seria a tumba do poeta John Donne, localizada na Catedral de St. Paul, construída no século XVII (KING, 1987).

As tumbas em questão são repletas de elementos alegóricos, demarcadores simbólicos do status social ocupado pelo morto durante a vida, e possuem, em geral, um epitáfio. Pretendemos analisar estas tumbas como um todo, e não privilegiar apenas a *gisant*[3], mas sim efetuar uma análise do conjunto, permitindo um entendimento do alegórico ao social, deste modo nos afastando de tendências de estudos clássicos, que se focam em partes das composições tumulares (HOLLADAY, 2003).

Pretendemos destacar que as tumbas cadáveres possuem uma dupla instância memorial: ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*, simultaneamente ela serve aos vivos como um apelo à memória da mortalidade. Elas remetem ao passado através da representação do falecido, materializado no tempo presente. E, prenunciam aos vivos o futuro inevitável (a efemeridade da vida e sua transitoriedade). Deste modo, estas tumbas são sempre atuais, pois por mais que elas sejam parte da manutenção da memória dos mortos representados, elas atuam sobre os vivos que as contemplam, pois pretendem comunicar e lembrar que a mortalidade é um atributo atemporal da condição humana.

Esta dupla instância memorial deve ser problematizada, e argumentamos que as tumbas cadáveres são veículos de comunicação e de manutenção da memória dos que se foram com aqueles que os contemplam. O apelo, feito por meio da dramaticidade visual e da humildade e fragilidade expostas através da efígie cadavérica, permite provocar a empatia no expectador, cumprindo parte dos objetivos destes elementos tumulares que buscam angariar rezas que a alma do falecido necessita em seu período de provação no Purgatório. Deste modo, há a manutenção da memória do falecido, a ativação da memória dos observadores de sua própria fragilidade e estado de igualdade ao morto. E, por fim, a comunicação através do apelo dramático, que deve gerar a contemplação

[3] Segundo a Encyclopaedia Britannica: “Gisant (French: 'reclining): in sepulchral sculpture, a recumbent effigy representing the person dying or in death. The typical gisant depicts the deceased in 'eternal repose', awaiting the resurrection in prayer or holding attributes of office and clothed in the formal attire of his social class or office." Disponível em: <http://global.britannica.com/art/gisant>, acessado em 27 de setembro de 2015. Tradução da Autora: Gisant (francês: 'reclinado): na escultura sepulcral, uma efígie decumbente representando a pessoa morrendo ou na morte. O típico gisant descreve o falecido no "eterno repouso", aguardando a ressurreição em oração ou mantendo os atributos do ofício e vestidos com o traje formal de sua classe ou escritório social.

e a oração. Assim sendo, as tumbas cadáveres são patrimônios ativos dentro dos espaços que ocupam.

Nos apoiaremos no conceito de imagem memorial (*Memoriabild*) de Horch. Segundo a autora, para que um monumento possa ser entendido por essa conceituação é necessário que cumpra quatro funções: estabelecer uma comunidade entre os vivos e os mortos; indicar a presença do morto na sociedade; lembrar dos deveres recíprocos entre os vivos e os mortos; garantir que se dê a manutenção e a performance de tais deveres no futuro (HORCH, 2001).

Através da análise iconográfica intencionamos identificar esta quádrupla função nas tumbas transi que são nossa fonte de pesquisa, nos utilizando do terceiro nível analítico proposto por Erwin Panofsky, a iconologia.

Nossa revisão bibliográfica levou-nos a autores fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Um dos primeiros trabalhos a analisar a iconografia tumular foi a pesquisa de Erwin Panofsky, publicada em 1964, intitulada *Tomb Sculpture: Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (PANOFSKY, 1964). Embora não seja uma obra que se foque nas tumbas cadáveres, temos importantes apontamentos e conclusões sobre aspectos simbólicos e sociais dos monumentos tumulares através de variados contextos históricos.

Pensando em uma bibliografia mais específica, temos Sophie Oosterwijk[4], cuja obra é referência para este estudo, principalmente sua tese de doutorado (OOSTERWIJK, 2009). Sua ampla produção bibliográfica na temática torna-a nossa principal interlocutora. Especialista na análise da *Dance Macabre*, as tumbas cadáveres formam um capítulo importante de sua investigação. Porém, pretendemos fazer uma análise diferenciada, com preocupações relacionadas à memória e à manutenção do status social de determinados grupos.

[4] Historiadora da Arte, com PhD em Literatura Inglesa Medieval pela Universidade de Leiden. Concentra-se em estudos de iconografia medieval, assim como trabalha com monumentos funerários, a representação infantil na iconografia medieval e *Danse Macabre*.

A pesquisa de Pamela King[5] (1987) dedica-se a constituição de um contexto para as tumbas cadáveres. Em sua tese temos uma base contextual fundamental à compreensão deste fenômeno tumular, pois na nossa análise a relação entre os elementos iconográficos e seu contexto histórico é essencial.

A autora Christina Welch[6] possui uma vasta produção bibliográfica em torno das tumbas cadáveres e questões relacionadas à construção de imagem de grupo através das representações nas *gisants*. Em sua pesquisa vemos uma grande preocupação com a análise estética. Porém, pretendemos sistematizar esta análise através do banco de dados que será explicado na Metodologia. Também são importantes para este trabalho a problemática da memória para além do mecenas e, deste modo, a dinâmica criada entre o expectador e a arte memorial, assim como as discussões sobre o estatuto da arte medieval e suas relações espaciais e temporais.

As pesquisas supracitadas são parte fundamental da bibliografia, este trabalho se diferencia ao analisar a partir de um referencial historiográfico extremamente específico, pois nos preocupamos com a função histórica exercida por tais tumbas em dois sentidos: para seus mecenas, assim como para seus observadores. Deste modo é aproximada a análise histórica à iconográfica. A pesquisa encontra-se em uma fronteira entre a arte e a história, pois para a compreensão de tal objeto é necessário avaliar ambas as instâncias.

Além do já citado conceito de imagem memorial (*Memoriabild)*, esta pesquisa também se norteará pelos seguintes conceitos: local específico (*site-specific*), memória litúrgica (para a compreensão da memória no medievo), imagem-corpo e sóciotransmissores.

Começando pelo local específico, o *site-specific*, conceito trabalhado pela crítica de arte, Miwon Kwon, importante 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

---

[5] Professora de Estudos Medievais e Diretora do Centro de Estudos Medievais da Universidade de Bristol.
[6] Professora *Senior* em *Religious Studies* da Universidade de Winchester.

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 fundamental 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 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.

A memória no medievo possui um estatuto próprio, que difere das discussões traçadas nos parâmetros atuais, e muito do modo como os medievais (em um sentido generalizante) foram entendidos nos tempos modernos deriva de uma falta de compreensão da complexidade do pensamento do período. A memória era vista e utilizada em diferentes vieses, de modo que não há um consenso entre os estudiosos sobre o próprio conceito:

> The subject of memory provides a fitting topic for an interdisciplinary enquiry into medieval cultural history in the widest sense. Memory is, on the one hand, related in a close and intricate way to history and the past in general. On the other hand, *mnemosyne* was considered the mother of the Muses by the Ancients, and is thus often perceived in connection with arts and literature. Finally, memory can pertain specifically to memorization, that is, storing and recuperating knowledge, which was an important part of medieval education and culture.[7] (DOLEŽALOVÁ; VISI, 2010, p.1)

Para estudar o período medieval temos de ter em mente suas especificidades, sua produção de objetos visuais, e seus usos. No vocabulário

[7] Tradução da Autora: "O tema da memória fornece um tópico adequado para uma investigação interdisciplinar na história cultural medieval no sentido mais amplo. A memória é, por um lado, relacionada de forma estreita e intrincada com a história e o passado em geral. Por outro lado, *mnemosyne* foi considerada a mãe das Musas pelos antigos, e é, portanto, muitas vezes vista em conexão com as artes e a literatura. Finalmente, a memória pode referir-se especificamente à memorização, ou seja, armazenar e recuperar o conhecimento, que era uma parte importante da educação e da cultura medieval"

medieval já temos presentes tanto imagem (*imago*) quanto arte (*ars*), e suas atribuições eram bem definidas. A *imago* pertencia ao produto final, ligado à sua recepção e aos seus usos, enquanto *ars* está circunscrito ao processo de produção (SCHMITT, 2006).

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

Ao analisar a iconografia medieval temos de estar conscientes de sua especificidade enquanto fonte histórica, não apenas por se tratar de um objeto visual, mas por se tratar de conceitos e usos deste objeto em um tempo que não o nosso. Neste ponto é que se mostra fundamental a compreensão do trabalho do historiador Jean-Claude Schmitt, que destaca que há diferenças basilares entre a nossa produção de imagens e as medievais, levando a diferentes recepções. Ele destaca que vivemos em uma época de imagens móveis (cinema, televisão, etc.) em contraposição às imagens imóveis, produzidas pelos medievais. Há no medievo uma relação distinta entre figura e o fundo, diferente dos usos da perspectiva ao qual estamos acostumados. E, principalmente, a imagem medieval não "*representa*", ela "*presentifica*". (SCHMITT, 2006).

Destacamos o conceito de *imagem-corpo*, elaborado por Jean-Claude Schmitt, 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 milagrosa podia localmente servir. (SCHMITT, 2006, p. 599)

Podemos ver como certas imagens suscitam reações fortes nos seus expectadores, que estão ligados a elas por sistemas de crenças e por sistemas simbólicos. Ao mesmo, tempo elas possuem um poder "presentificador", portanto ela é a presença dentro da ausência. A imagem medieval possui um poder essencial, o de corporificar, por isso a importância do conceito imagem-corpo.

Por fim, o conceito de sóciotransmissores de Joel Candau, que os define enquanto "todas as produções e comportamentos humanos que estabelecem uma cadeia causal cognitiva social ou cultural entre pelo menos duas mentes-cérebro [...] Vários objetos desempenham um papel fundamental na sócio-transmissão" (CANDAU, 2009, p. 8). Sobre os sóciotransmissores, Candau salienta:

> Pocos objetos patrimoniales responden tan bien a su vocación de memoria como los lugares importantes, los monumentos y las estatuas. Los 'difusores' de la memoria por excelencia son los monumentos a los muertos, las necrópolis, los osarios, etc. y, de manera más general, todos los monumentos funerarios que son el suporte de una fuerte memoria afectiva[8] (CANDAU, 2002, p. 92-93).

Podemos observar nas Tumbas Cadáveres um forte fator de sóciotransmissão um forte intuito comunicacional, transmitindo uma memória afetiva pela fragilidade criada no monumento escultórico cadavérico, igualando o futuro do observador e do observado, quando se bifurca entre memória dos que se foram e lembrança da condição dos vivos.

Unindo estes conceitos pretendemos abarcar a instância memorial, a especificidade da disposição da imagem e a função própria da imagem medieval, articulando tais conceitos à metodologia de análise de Panofsky.

[8] Tradução da Autora: "Poucos objetos patrimoniais respondem tão bem a sua vocação memorial como os lugares importantes, os monumentos e as estátuas. Os transmissores de memória por excelência são os monumentos aos mortos, as necrópoles, os ossuários, etc. e, de maneira mais geral, todos os monumentos funerários são suportes de uma forte memória afetiva".

1. Materializando a Imagem: sobre imagem e materialidade no medievo

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, sendo uma arquitetura conectada ao sagrado, e seu resultado final abriga conceitos litúrgicos e a imagem de um Cosmos idealizado. As imagens, e a materialidade da mesma, que é manipulada, utilizada ritualmente e desta forma apropriada, 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 verdadeira harmonia visual entre as pinturas, as esculturas e a arquitetura, através de sua distribuição e arranjo espacial que permite um discurso bastante específico, formando uma grande imagem tridimensional. A ocupação destes espaços, pela distribuição dos diferentes elementos, trataremos nesta pesquisa por *site-specific*.

Quanto às imagens medievais[9] serão abordadas, segundo o conjunto imagético do qual fazem parte, que compõe a atmosfera do interior dos templos, e interfere no estudo da iconografia. Devemos estar atentos ao trabalhar com os ícones medievais, pois eles corporificam (SCHMITT, 2006) ideias transcendentes e materializam conceitos abstratos e religiosos, dando concretude à liturgia. São meio físico e palpável de noções intangíveis, uma ponte entre o mundo terreno e o mundo espiritual. Veremos que as tumbas transi foram ferramentas que ressaltaram o status social e político dos patronos que as encomendaram. Nestes monumentos funerários, artistas e artífices exploraram um contexto delicado de relações entre a nobreza, o clero, a população rural e a ascendente burguesia dos centros urbanos.

[9] Veremos que se trata de um conceito amplo e com diferentes funções e concepções dentro do entendimento de imago medieval.

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

A imagem medieval deve ser vista com o seu suporte e com relação aos materiais[10] que lhe dão visibilidade, pois estes transmitem importância, demonstrando a riqueza e a beleza, ornando as imagens com seus triunfos materiais. As formas construtivas, que dão visibilidade física e suporte para a iconografia, devem ser compreendidas dentro do esquema teológico medieval, onde a imagem é ao mesmo tempo uma representação de um Cosmo idealizado, e a forma de contato com o divino, sua materialização terrena, por meio do qual pode inclusive vincular seus milagres.

Neste sentido, um autor fundamental em nossa pesquisa é Jérôme Baschet, e seu conceito de "*imagem-objeto*". Para este autor, a imagem não pode ser dissassociada 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, escapando da ideia de contemplação passiva diante das imagens, e a incorporando junto ao mundo material que lhes dá 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

[10] A materialidade, a visibilidade, a natureza dos objetos. A revisão do estado da arte sobre estas questões, em variadas disciplinas, foi aprofundada no livro: SANTOS, Amanda B. ***Muta Predicatio*:** uma análise das pinturas medievais moralizantes. Pelotas: Edição do Autor, 2016. O entendimento pelo qual unimos a materialidade e a visibilidade, assim como o aspecto intangível da iconografia medieval, pode ser verificado no trabalho desenvolvido sobre as pinturas parietais de cunho moralizante.

> unidade dos dois aspectos de uma mesma coisa). (BASCHET, 1996, p. 11-12. Trad. Maria Cristina Pereira)

Desta forma a imagem supera o aspecto de contemplação, tão facilmente associado a elas num quadro contemporâneo. No medievo estas imagens eram manipuladas e utilizadas como complementos e veículos dos ritos e preceitos religiosos. Elas eram a Visão do Sagrado, e, ao mesmo tempo, a presença física de sua manifestação.

Durante o medievo, o material e o visual trabalhavam de modo bilateral, havendo momentos em que estes aspectos trabalhavam em favor do outro. A materialidade dava ao visual sua beleza e impacto, permitia também os seus usos, e muitas vezes a iconografia emulava os aspectos materiais que eram inerentes às necessidades físicas, como os elementos que compunham a arquitetura eclesiástica por uma indispensabilidade estrutural.

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 onde 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, sons[11]

Concluindo esta seção, destacamos novamente a importância da união dos diferentes elementos que compõem 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 play[12]. (NIEHR, 2010, p. 119)

---

[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

Ao interpretar a imagem, ligando seu significado ao 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 trata de uma metodologia oriunda de uma união de diferentes abordagens.

Embora destaquemos que esta pesquisa se deva em boa parte à análise de elementos iconográficos, a análise não se sustenta isolada dos elementos espaciais e arquitetônicos que permitem sua existência física. No próximo subtítulo abordaremos as questões relevantes à escultura gótica do nosso conjunto de fontes, que a liga diretamente ás questões arquitetônicas.

---

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”

1.2 Escultura e arquitetura gótica

1.2.1 Escultura Gótica e site-specific

O termo Gótico e seu entendimento acadêmico foi construído no decorrer de muitos anos pela historiografia e pela História da Arte[13], de modo que não é algo oriundo da concepção medieval a respeito de seus métodos construtivos e ornamentativos.

Ao olharmos a escultura de uma das tumbas que compõe nosso banco de dados[14], podemos ver estes detalhes realistas e de individualização. Por exemplo, ao olharmos as mãos da efígie em tamanho natural de Henry Chichele (*Figura 1*), podemos ver elementos que demonstram a condição de sua idade,

Figura 1: Detalhe da escultura superior da tumba de Henry Chichele. **Fonte**: https://www.flickr.com/. Acessado em 06 de dezembro de 2017.

[13] Maior detalhamento sobre os caminhos historiográficos e desenvolvimento do tema podem ser consultados em: SANTOS, Amanda B. ***Muta Predicatio*: uma análise das pinturas medievais moralizantes**. Edição do Autor: Pelotas, 2016.

[14] O banco de dados desta pesquisa foi composto pelo inventariamento de onze tumbas cadáveres. Nele constam (quando disponível): fotografia da tumba analisada; nome do patrono; título do patrono; data de nascimento e falecimento; ano de construção da tumba; material em que foi construída; local; igreja que a tumba integra; epitáfio; pré-iconografia; alegorias; heráldica; cores predominantes; outras imagens do patrono; artista; nacionalidade do artista; período de atuação na Inglaterra; título do artista; bibliografia.

com rugas e veias salientes, embora no rosto o artista tenha suavizado tais detalhes, criando uma visão mais idealizada do arcebispo, e dando destaque aos elementos de sua condição social.

O tamanho realista da escultura, aliada com a pintura e os elementos ornamentais, dão a sensação realista almejada pelo artista, dando corporeidade, no sentido trabalhado por Schmitt, ao sujeito esculpido.

Elemento fundamental na relação entre o expectador e a imagem esculpida foi o crescimento da filosofia da Piedade durante os séculos XIV e XV, que resultou nas variadas *Pietàs* que surgiram no período, representadas com dramaticidade e levando em seu colo o corpo esquálido e ferido do Filho morto, que apelam à compaixão do observador. As obras que exploraram a temática dialogam com o indivíduo que as observam, convidam-no à meditação, de modo que “o objeto da piedade leva o contemplador a unir-se em espírito ao objeto de culto” (PANOFSKY apud SAUERLÄNDER, 1970, p. 171-172).

Para criar esta relação com o observador a arte se apodera de novas formas de expressão: inclui-se a demonstração clara de sofrimento, físico e emocional. É exibido a decadência corpórea, o sofrimento por meio de expressões exageradas, diferenciando das expressões contemplativas românicas, tudo unido por uma estética realista que gera uma relação direta entre o sofrimento representado e o fiel que observa a obra (SAUERLÄNDER, 1970).

Drama que se repete nas tumbas transi por meio da representação cadavérica dos falecidos (*Figura 2*), ampliado pelos apelos dos epitáfios esculpidos na tumba. A expressão do cadáver nestes exemplares ingleses nos lembra um último suspiro, o momento em que o corpo perde a batalha para a morte e se entrega. Há uma dramaticidade aparente na escultura, que embora represente um estado de morte, não possui a aparência de inércia, mas sim de passagem, contendo o sofrimento que esta transição representa.

Quantos aos artistas que produziam tais esculturas pouco se sabe. Ainda se segue na maioria dos trabalhos a tradição de não assumir a autoria das obras, por conta do pecado da soberba, de modo que a massiva maioria das obras são de criação anônimas. Podemos apenas inferir a autoria das mesmas por aproximações estilísticas e técnicas. Em alguns testamentos o artista que se deseja para a execução da obra chega a ser citado, todavia isto não é garantia de que o mesmo teria executado a obra.

Figura 2: Detalhe da efígie cadavérica de Thomas Bekynton. Chantry Chapel, Wells Cathedral. **Fonte**: https://www.flickr.com/. Acessado em 06 de dezembro de 2017.

Quanto aos artistas que produziam tais esculturas pouco se sabe, por conta do pecado da soberba, a maior parte restou no anonimato. No período, os termos *artifex* (artista ou escultor) e *operarius* (trabalhador), muitas vezes eram usados indistintamente. Mas havia categorizações diferenciadas nos canteiros de obras:

> *Rough-mason*, que assentava as pedras e as desbastava com um machado e martelo; o *free-mason*, que trabalhava com machado, cinzel e malho nas molduras de portas e janelas e esculpia capitéis e outras formas decorativas [...] A terceira das categorias existentes na Inglaterra era constituída por aqueles que trabalhavam as pedras duras, o alabastro e o mármore, e que se encarregavam das obras para túmulos e coisas do gênero, ou trabalhavam para que houvesse sempre uma reserva adicional de obras no ateliê. Finalmente, havia o *master-mason*, incumbido da produção de plantas e até mesmo de modelos, que supervisionava todos os estágios da execução da obra e ao qual também cabia a tarefa de contratar os operários e pagar-lhes o salário. (WITTKOWER, 2001, p. 35-36)

Todavia, analisar o desenvolvimento da estatuária na Inglaterra medieval é uma tarefa de alta complexidade, devido à fragmentação das fontes. Devido ao amplo movimento iconoclasta dos séculos XVI e XVII, responsável pela destruição da maioria das estátuas medievais inglesas. O estudo dos estilos e métodos torna-se complicado. Felizmente, para nosso objeto de pesquisa, as esculturas funerárias foram menos afetadas do que outros objetos, pinturas e representações tridimensionais religiosas. Considerando que as estátuas medievais góticas de cunho monumental se concentravam no exterior das igrejas, e tinham como contraponto um interior quase despido de imagens escultóricas (GOZZOLI, 1978).

No caso da Inglaterra, temos uma diferença fulcral com relação à presença de estátuas no interior das igrejas e catedrais de ordem gótica: nas quais temos ambientes internos marcados pela presença escultórica na malha arquitetônica, integrada às paredes e por elas sendo determinadas para a distribuição espacial e estilística, seguindo a tradição românica de origem normanda, onde “a apresentação ornamental das paredes já sobejamente conhecida da arquitetura normanda foi adotada na nova estrutura gótica” (KLEIN, 2010, p. 329). Todavia, foi um ganho duplo à sobrevivência das esculturas tumulares, primeiramente por serem uma fonte escultórica e, em segundo lugar pelo local que ocupam na distribuição arquitetônica.

Desta forma, as tumbas são parte de uma ornamentação escultórica que se alastra pelas superfícies arquitetônicas, concebidas harmonicamente com a construção e com a estatuária que se integra à edificação das igrejas e catedrais. Ao olharmos a tumba de Alice de la Pole, se distanciando da mesma para olhar o seu entorno, vemos como é produzida uma integração com a arquitetura onde está situada a tumba. Desde as pequenas esculturas às pinturas parietais desenvolvidas, que acolhem sua última morada. A iluminação difusa leva à meditação e à oração pela alma da morta. (*Figura 3*).

Figura 3: Tumba de Alice de la Pole em sua disposição espacial. **Fonte:** https://www.flickr.com/. Acessado em 06 de dezembro de 2017.

Podemos avaliar que a composição tumular extrapola os limites da tumba funerária, integrando-se ao local, de modo que o *site-specific* de tais monumentos não pode ser ignorado.

Em nosso conjunto, destacamos também o *site-specific* dos elementos do próprio monumento. Trabalhamos com três formas de alocação de efígies e do corpo físico no monumento funerário: a tumba com duas efígies funerárias com o corpo físico na base do monumento (*Figura 4*); monumento com duas efígies com o corpo físico ocupando o espaço entre elas (*Figura 5*); por fim, a tumba

com uma apenas uma efígie cadavérica, com o corpo físico na base do monumento (*Figura 6*).

Figura 4: Esquema representativo de uma tumba com duas efígies e o corpo físico disposto na base do monumento. **Fonte:** https://www.flickr.com/. Acessado em 07 de abril de 2018. Efeito da autora.

Figura 5: Esquema representativo de uma tumba com duas efígies e o corpo físico disposto entre as gisants. **Fonte:** https://www.flickr.com/. Acessado em 07 de abril de 2018. Efeito da autora.

Figura 6: Esquema representativo de uma tumba com apenas uma efígie cadavérica, e o corpo físico disposto na base do monumento. **Fonte:** https://www.flickr.com/. Acessado em 07 de abril de 2018. Efeito da autora.

Os esquemas acima abarcam as diferentes disposições escultóricas de efígies e do próprio corpo físico encontradas nesta pesquisa. Ao todo temos a seguinte ocorrência dos modelos (*Gráfico 1*):

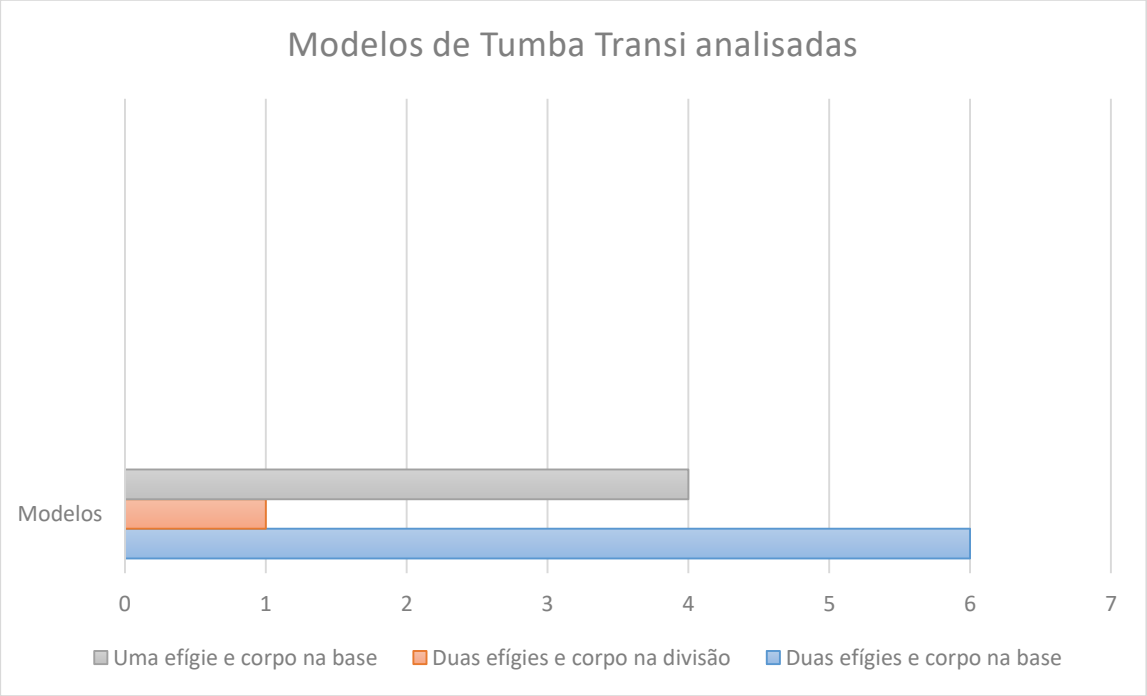


Gráfico 1: Modelos de Tumba Transi analisadas. **Fonte:** Autora.

Estas disposições são responsáveis por diferentes formas de observação das tumbas, e, portanto, diferentes experiências com o monumento. Voltaremos a discutir estas questões de visibilidade e disposição em nosso capítulo 4.

As igrejas medievais possuem diferentes significantes e valores simbólicos de acordo com o local em que os elementos estão alocados, tão como ocorre em microescala nos monumentos góticos. Deste modo, podemos dizer que "churches too contain these degrees of sanctity, of spaces separated within spaces."[15] (TAYLOR, 2005, p. 21).

A divisão interna dos edifícios religiosos é dinâmica, permite que práticas e significados sejam construídos, sentidos que se alteram com o passar do tempo, sempre interligados 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.[16] (KILDE, 2008, p. 3)

Para aprofundar a análise simbólica destes espaços iremos recorrer ao conceito de *site-specific*, formulado pela crítica de arte, Miwon Kwon. Desenvolvida a partir do estudo de esculturas públicas e as práticas pós-minimalistas, a definição deve ser entendida em duas escalas, nos permitindo compreender a imagem e a sua intencionalidade com relação ao seu suporte, e ao seu contexto histórico, complementando a análise de Erwin Panofsky[17].

---

[15] Tradução da Autora: "Igrejas também contém graus de santidade, de espaço separados dentro de espaços. "

[16] 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 inciados 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."

[17] Maior detalhamento sobre este conceito pode ser consultado em: SANTOS, Amanda B. *Ibidem*.

A imagem medieval, tal como analisamos nesta pesquisa, é 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 o conceito de imagem-objeto, 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.[18] (KAYE, 2000, p. 1)

O site-specific também auxilia na compreensão da lógica distributiva de uma igreja medieval. Ao compartimentar o espaço interior dos templos, os construtores buscavam associar estas divisões ao mundo ideal que sobrexcedia ao mundo terreno. A igreja não estava isolada do universo sagrado, mas sim integrada nele. O teto côncavo da nave central simbolizava a abóboda celeste, era simulacro da presença divina. De modo que a edificação se tornava uma ponte entre o mundano e o divinal (SANTOS, 2014).

---

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

Destacamos a localidade ocupada pelos monumentos funerários estudados dentro da malha arquitetônica: as tumbas estão sempre próximas ao altar da igreja ou a divisa do coro com a nave. O primeiro local indica a santidade máxima do ambiente religioso, sendo extremamente prestigioso, e um modo a mais de garantir a proteção da alma do falecido. O segundo local onde elas são mais encontradas pode estar relacionado ao trânsito humano que ocorre nestes ambientes. Estando na divisa entre o ambiento do clero e o ambiente laico, sendo local de passagem obrigatório aos padres em sua direção ao seu dever, e não podem por eles ser ignoradas. Também é um local de ampla visibilidade aos fiéis que ali frequentam, e sua mensagem pode, desta forma, ser levada a um maior número de pessoas, desempenhando seu papel político e espiritual em prol do morto.

Portanto, as imagens e as esculturas 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, a questão construtiva. Por esta questão, agora nos dedicaremos à arquitetura gótica.

1.2.2 Arquitetura Gótica: questões construtivas e espaciais

O gótico resultou das experiências praticadas nos canteiros de obras, no desenvolvimento de elementos que auxiliaram na verticalidade das construções: os contrafortes e os arcobotantes. No interior destacou-se a atmosfera propícia à reflexão e à oração, obtida através da organização espacial, da disposição das decorações, da luz filtrada pelos vitrais. Como salienta Moreux: “os construtores da Idade Média quiseram que sua igreja subisse para o céu como uma oração, que sua nave fosse cada vez mais alta, mais clara e irradiada” (MOREUX, 1983, p. 63). A iconografia empregada nas tumbas complementava a mensagem arquitetônica, atendia aos propósitos eclesiásticos e também às necessidades individuais daqueles ali sepultados.

Figura 7: Pintura de Alice de la Pole em sua tumba transi. **Fonte:** https://www.flickr.com/, autor RichardR. Acessado em 30 de maio de 2016.

Exemplifica esta questão a pintura executada na tumba transi de Alice de la Pole[19] (*Figura 7*). A mensagem pictórica foi desenvolvida no teto da seção onde encontra-se a escultura cadavérica da morta. A composição transcendental explora uma figura angelical que indica a leitura de um livro de orações. Ela não

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

é visível ao público. Mas sim, é dirigida aos olhos da efígie, como se o cadáver pudesse vislumbrar a imagem capaz de amenizar seu sofrimento no purgatório. Esta relação da alma de Alice com seu monumento funerário pode ser compreendida por meio do conceito de presentificação.

A pintura oculta do público não possui a característica didática tão salientada para a iconografia medieval, ela serve a outros propósitos, ela foi projetada para confortar a duquesa diante da tribulação da morte. Assim, as pinturas que temos nas catedrais góticas possuem diferentes graus de visibilidade e, portanto, diferentes intenções ao serem produzidas.

Portanto, é fundamental para a análise iconográfica identificar o local onde as obras estão expostas. Por pelo menos duas razões: primeiramente, para saber para qual público se destinavam (clero, nobreza, campesinato...); em segundo, para termos o domínio do sentido ocupado por esta imagem em uma área do edifício, que possui elementos simbólicos próprios. Deixando claras estas questões concernentes ao *site-specific,* sobre o lugar preenchido pela imagem, passamos aos detalhes próprios do estilo arquitetônico.

O gótico inglês também possui um gosto pelo ornamental, havendo elementos que originalmente possuíam funções práticas, utilizados nas igrejas inglesas para fins estéticos, como as aberturas das tribunas[20] da Catedral de Lincoln, concluída em 1233. Tais vãos não levam de fato às tribunas, na verdade abrem-se para trifórios[21] que se encontram por cima das naves laterais. Estas aberturas possuem, no entanto, um forte valor estético, embora não sirvam ao emprego originalmente atribuído. Este gosto pelo ornamental pode ser verificado na elaboração estética das tumbas analisadas.

Segundo Adam, há uma tendência na Inglaterra de colocar em evidência o elemento decorativo, ao invés do arquitetônico, como seria feito no Continente. Esta tendência ao decorativo se traduz nas esculturas cinzeladas nos capitéis,

---

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

[21] “Principalmente em basílicas ou catedrais, galeria estreita situada sobre a nave lateral, com as aberturas em geral bipartidas ou tripartidas voltadas para a nave central. ” (Ibidem, p. 640)

nos cruzamentos das nervuras cada vez mais intrincados, de claro apelo estético (COLE, 2013). Este gosto estético pode ser visto transportado para as tumbas capelares que encontramos dentro das igrejas paroquiais e nas catedrais góticas do período. Nas tumbas que analisamos em nossa pesquisa podemos ver, em alguns casos, a leitura arquitetônica utilizada no monumento funerário (*Figura 8*).

Figura 8: Visão lateral da tumba de Richard Fleming, séc. XV, Catedral de Lincoln. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 02 de dezembro de 2017.

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

> The sculptors and architects also began to conceive of the forms they shaped, not so much in terms of isolated solids as in terms of a comprehensive 'picture space', although this 'picture space' constitutes itself in the beholder's eye instead of being presented to him in a prefabricated projection. The three-dimensional media, too, supply, as it were, material for a pictorial experience.[22] (PANOFSKY, 1976, p. 17)

[22] Tradução da Autora: "Os escultores e construtores passaram a conceber as formas que moldavam, não tanto em termos de sólidos isolados, mas em termos de um 'espaço imagético' abrangente, embora este 'espaço imagético' se constitua no olho do observador, em vez de ser

As criações dos construtores, escultores, pintores e artesãos góticos se constituíram num sistema que é matéria e que é imagem. As obras permitem uma leitura específica dos elementos iconográficos, pois os motivos variaram segundo a destinação ou o significado das mensagens elaboradas. Como Panofsky destacou: a igreja é um meio de comunicação tridimensional, a sua materialidade permite uma experiência pictórica.

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

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

Ressaltamos a importância do conceito de *site-specific* para a interpretação dos espaços internos das igrejas medievais inglesas, condicionados pela estrutura arquitetônica, pois: "English Gothic churches reflect both English liturgical practices and a desire to increase the illumination of church interiors"[23] (WILSON, 2009, p. 90), tais práticas são tão importantes quanto a preocupação estética.

Em termos técnicos, as principais inovações do estilo gótico encontram-se na utilização de diferentes elementos construtivos: dos arcobotantes, que auxiliam na distribuição do peso das abóbadas de pedra, no escoamento das águas das chuvas dos telhados, e possibilitam a verticalidade da estrutura; o uso do arco quebrado ou ogival[24], em detrimento do arco de volta perfeita[25], que ampliou a verticalidade externa e a espacialidade interna, além de contribuir na

---

apresentado a ele em uma projeção pré-fabricada. Os meios de comunicação tridimensional, também, fornecem, por assim dizer, o material para uma experiência pictórica"

[23] Tradução da Autora: "As igrejas góticas inglesas refletem tanto as práticas litúrgicas inglesas quanto um desejo para aumentar a iluminação dos interiores das igrejas".

[24] Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "Arco formado por dois segmentos de círculo iguais que se encontram no vértice" (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 49).

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

sustentação dos repuxos; o amplo uso de contrafortes[26], adoçados às paredes externas dos edifícios, que recebem o peso dos arcobotantes; as abóbadas de aresta[27] sustentadas por nervuras ou cruzarias[28] ogivais, obtidas pelo cruzamento de duas abóbadas de berço (GOZZOLI, 1978), que através dos feixes de colunelos conduziam o peso aos pilares internos; as gárgulas[29].

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

Uma inovação do gótico, que faz com que as paredes percam a necessidade de massividade como na construção românica, ficando menos robustas e podendo ser cortadas por muitas aberturas. Muitas janelas foram empregadas, e estas foram então belamente decoradas com vitrais, que além de trazerem elementos alegóricos para serem interpretados também integram o jogo de luz das igrejas góticas, tendo importante papel na iluminação interna (O'NEILL, 1971).

---

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

[27] Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "Abóbada formada pela interseção em ângulo reto de duas abóbadas de berço de mesma altura" (Ibidem, p. 4).

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

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

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

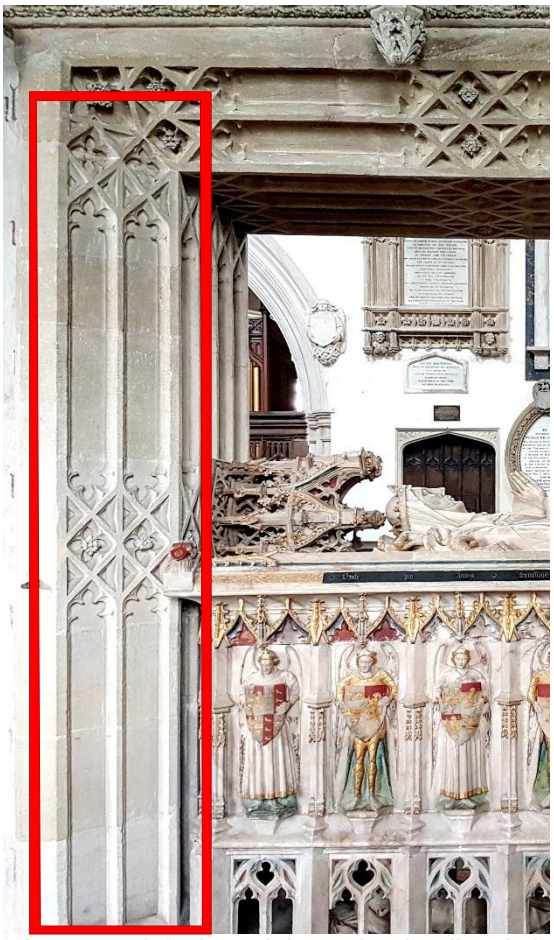


Figura 9: Visão lateral da tumba de Alice de la Pole, com destaque às nervuras estéticas. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 03 de dezembro de 2017.

Outro elemento importante é o uso de nervuras[30], elementos que convergem para a chave de abóbada e são fundamentais para o equilíbrio dos tetos curvos de pedra, que surgiram da verticalidade ansiada pelos construtores medievais. Surgiram os arcos ogivais, em ângulos agudos, que apontam para o alto, modificando obrigatoriamente o formato das nervuras. Esta nova configuração aumentou a resistência e a segurança da estrutura arquitetônica. O uso de nervuras, embora não com a

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

função arquitetônica, é encontrado nas tumbas transi, com a função estética (*Figura 9*).

Criou-se assim um espaço amplo, iluminado e elevado, com paredes muito mais finas do que as românicas, ao passo que dentro de uma igreja gótica "tem-se a ilusão de um milagre [...] na construção destes esplêndidos hinos para Deus" (GOZZOLI, 1978, p. 14). Não é absurdo pensar na ideia de uma construção realmente milagrosa para as pessoas contemporâneas, levando em conta os sacrifícios e o envolvimento da população[31], os dispêndios e o resultado magnífico.

Os interiores das igrejas se consolidaram como espaços divinos em meio a um território exterior e pecaminoso. O caráter celeste buscava corrigir as formas imperfeitas da natureza numa geometria arquitetônica impecável. Os monumentos funerários, que em muitos momentos são mimeses da caixa mural arquitetônica, harmonizam com a malha construtiva dos espaços internos. Eles só podem ser compreendidos artisticamente dentro da ordem estética da arquitetura gótica.

Nenhum elemento plástico foi empregado numa catedral ao acaso, eles ornamentam o edifício, mas também cumprem uma função específica. Como exemplificam as gárgulas, os vitrais e os relevos esculpidos nos tímpanos dos portais das igrejas. Este, respectivamente, para além de enfeitar os edifícios, apontavam para a luta contínua entre o bem e o mal, alardeavam a virtude da vida dos santos martirizados pela fé cristã, prenunciavam o destino dos hereges e pecadores no Juízo Final.

O que também foi uma regra para os monumentos fúnebres edificados no interior dos templos. Este raciocínio pode ser usado para compreender também os motivos iconográficos e os elementos simbólicos agregados aos túmulos, como: o realismo dos retratos dos mortos, cinzelados e pintados com grande qualidade técnica; o expressionismo macabro das representações cadavéricas; os atributos relacionados ao nível social dos defuntos. Ambas as criações, dos

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

prédios e das tumbas, respondem a diversas intenções, como destaca a reflexão de Gozzoli:

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

No concentramos neste capítulo a introduzir as características da escultura gótica, tecendo relações entre os monumentos e o espaço que estes ocupavam nos edifícios arquitetônicos, assim como salientar a simbiótica existente entre a estética arquitetônica e escultórica gótica. Destacamos a importância do *site-specific*, e como os conceitos de imagem-corpo e de presentificação nos auxiliam na compreensão da arte medieval. O trecho supracitado de Gozzoli resume esta conexão entre um mundo arquitetônico e a filosofia medieval, as intenções e as necessidades que a materialidade supre em seu contexto.

2.Imagem Memorial e Memória Litúrgica

2.1 Inglaterra nos séculos XIV e XV: contexto do desenvolvimento de um novo estilo tumular

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

A peste chegou à Inglaterra no outono de 1348, provavelmente através do Porto de Melcombe em Weymouth, Dorset[32]. Há relatos conflitantes sobre o ponto de chegada da Peste. Porém, o mais citado em todas as fontes do período seria o porto de Melcombe, como podemos ver na crônica da Abadia de Malmesbury: “em 1348, perto da festa de [...] São Tomás, o Mártir [7 de julho], a cruel pestilência, detestável a todas as eras futuras, chegou de países de além-mar na costa sul da Inglaterra, no porto chamado de Melcombe, em Dorset. ” (KELLY, 2011, p. 219).

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

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

[32] Ainda hoje há uma placa no Porto de Melcombe, demarcando a entrada da Peste na Inglaterra.

de 6 milhões de pessoas (KELLY, 2011). Havia também sinais de um princípio de economia industrial, com intensa atividade de exportação:

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

Com a chegada da Peste, esta maré de prosperidade foi abalada, assim como a moral do povo inglês, pois em dois anos é provável que 50% da população inglesa tenha morrido em decorrência da Peste Negra[33]. Diante deste cenário - dominado por uma doença para a qual a medicina da época não possuía controle - de uma imensa devastação da vida como se conhecia, criou-se uma atmosfera subjugada pela ideia de fim de mundo e da Morte que está presente em todas as esferas da vida, algo que influenciou profundamente a arte da época.

Apenas no século XIX a medicina conseguiu compreender o agente causador e a estrutura de contágio da Peste Negra. O bacilo foi denominado como *Yersinia Pestis*[34]. Transmitida majoritariamente por pulgas contaminadas[35], a doença rapidamente se alastrou em uma Europa populacionalmente densa e com amplos laços de trocas comerciais.

---

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

[34] Levando o nome do bacteriologista que a diagnosticou. Alexandre Yersin. Bacteriologista suíço. Nasceu em 22 de setembro de 1863 em Aubonne e faleceu em 1º de março de 1943 no Vietnã. Em 1927, aos 64 anos, foi o vencedor do Prêmio Leconte. Yersin isolou a bactéria causadora da doença em 1894, em um surto que estava ocorrendo em Hong Kong, onde pesquisou juntamente com Shibasaburo Kitasato (1852-1931). Yersin havia nomeado a sua descoberta como Pasteurella Pestis, homenageando seu mentor, Louis Pasteur. Porém, em 1944 a nomenclatura foi alterada para homenagear Yersin, já após a sua morte. A descoberta deu-se através da observação de que onde havia pessoas morrendo de peste, também havia um grande número de ratos mortos (KELLY, 2011). A bactéria é transmitida de modo geral através da mordida da pulga Xenopsylla cheopis do rattus rattus, que é apenas o hospedeiro do inseto contaminado. Quando este hospedeiro morre, ela procura outro, podendo ser um ser humano. Em alguns casos, pulgas de outros animais, como esquilos, marmotas ou cães selvagens podem ser os vetores de transmissão da peste. Mas, via de regra, ela é transmitida pela Xenopsylla. Segundo Kelly, a contaminação do humano pela pulga se realiza porque a pulga também se encontra acometida pela doença

[35] Outra forma possível de contágio seria pelo ar, no caso de a peste ser pneumônica, o que é uma forma muito mais mortífera da doença, causando a morte em quase 100% daqueles que por ela são contaminados. Neste caso, o contágio se dá de pessoa para pessoa através da respiração ou de partículas oriundas de espirro ou da saliva. A peste em sua configuração

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

Isto nos leva à segunda circunstância: a sujeira e insalubridade das cidades, que decorrem na convivência de ratos entre os humanos. Pela parca condição sanitária, as pessoas estavam habituadas a dividir o espaço citadino com os ratos, e estes procuravam as urbes, que eram locais que fornecem a certeza de alimento. No século XIV houve uma grande modificação climática, que fez com que os ratos, que anteriormente viviam no campo, migrassem para o ambiente urbano em busca de alimentação, trazendo o *rattus rattus*, que não possui natureza urbana, a se instalar nos centros densamente povoados.

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

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

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

---

pneumônica é muito mais rara que a bubônica, modo mais conhecido da doença. A peste bubônica apresenta-se através de bubões, que são os gânglios linfáticos inchados e hemorrágicos devido à infecção que se espalha pelo corpo. Conforme a doença se alastra, e se não for devidamente tratada com antibióticos, ela domina a corrente sanguínea e pode desenvolver-se para a peste septicêmica.

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

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

O reflexo que a mortandade acarretou no campo das artes excede a representação da Morte, afeta também as temáticas representadas nas igrejas. Na Inglaterra, após o primeiro surto de 1348, St. Christopher[36] começou a figurar constantemente nas pinturas parietais, sendo hoje o santo mais ordinário que é identificado nas pinturas murais medievais.

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

A pestilência ainda voltaria a assombrar a Inglaterra por diversas ocasiões, havendo a segunda epidemia em 1361, cujos índices de mortalidade beiram os 20% da população. Porém, desta vez, a peste parece ter tido uma preferência

[36] St. Christopher (São Cristóvão), um mártir cristão, cuja popularidade o fez ser canonizado no século XVI. Lhe eram atribuídos a patronagem sobre os mais variados sujeitos, principalmente sobre os atletas, os marinheiros e os viajantes. Acreditava-se que ele protegia em viagens contra os relâmpagos e as constantes pestilências, protegendo contra a morte repentina, razão pela qual, provavelmente, seu culto cresceu no século XIV. Ele tornou-se o segundo santo mais representado em pinturas na Inglaterra, sendo superado apenas pela Virgem Maria (COLLIER, 1904).

por jovens, provavelmente, por não possuírem resistência à bactéria, em contraposição aos mais velhos, já sobreviventes da mortandade de 1348.

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

Este foi um período de "vital, vibrant, brutal change"[37] (GREEN, 2014, p. 1), pois além da Mortandade que afetava profundamente a sociedade medieval, ocorreram neste ínterim diversas atribulações bélicas, que ficaram comumente conhecidas como a Guerra dos Cem Anos[38]. De modo algum se tratou de uma grande guerra que durou um século, mas sim de uma série de conflitos armados que transcorreram entre o século XIV e XV entre a França e a Inglaterra. Os motins se prolongaram por 116 anos, entre as datas de 1337 e 1453 (CORRIGAN, 2013). Embora hoje seja muito bem delimitada pela historiografia, a série de conflitos não estava definida na época em que se davam:

> The world did not shift on its axis when the Hundred Years War ended in 1453. When Bordeaux fell to the forces of King Charles VII on 19 October, no one knew that the Hundred Years War was over. Indeed, no one knew that England and France had been fighting the Hundred Years War – the struggle was first described as such in 1855[39]. (GREEN, 2014, p. 1)

As contendas foram deflagradas por conta de um motivo muito comum no medievo: os problemas de sucessão real. Em 1328 o trono da França não possuía um herdeiro direto para ocupá-lo, pois Carlos V morrera sem deixar um

---

[37] Tradução da Autora: "Mudança vital, vibrante e brutal"

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

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

sucessor, embora sua esposa, a rainha Joana de Évreux, estivesse grávida. Deste modo, dois postulantes reclamaram o trono: o rei inglês, Eduardo III[40], da dinastia Plantageneta[41], que possuía laços de parentescos com Carlos V, sendo seu sobrinho pelo lado materno; e o Conde de Valois, Filipe de Valois, futuro Filipe IV[42].

A disputa foi estudada por um conselho com os vassalos do reino, que baseado na *Lex Salica*[43], decidiu-se em favor de Filipe VI, pois o trono não seria passado para um herdeiro cujos laços familiares estavam atrelados a uma descendência cuja linhagem era materna. Por este mesmo motivo, quando nasceu a filha da rainha Joana, ela não foi considerada como candidata ao trono francês. Eduardo acabou tendo de aceitar a resolução, oficializada pelo juramento de Amiens. Porém, as tensões entre ambos os reinos foram agravadas exponencialmente. Partindo desta disputa sucessória, iniciaram-se as disputas bélicas. Embora numericamente os ingleses se encontrassem em desvantagem, possuíam uma organização bélica mais eficiente, com um grande número de arqueiros e estratégias aprimoradas em seus conflitos com a Escócia (CORRIGAN, 2013).

---

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

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

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

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

Ambos os lados possuíam fortes redes de influência, e a Inglaterra foi apoiada por Flandres, que embora tivesse em um primeiro momento uma nobreza cuja lealdade privilegiava a coroa francesa, possuía uma forte burguesia com vínculos comerciais estreitos com a Inglaterra. Por conta de políticas de embargos comerciais[44], a aliança de Flandres acabou ficando com a Inglaterra, que incitou Eduardo III a vindicar o trono francês.

Já em 1340 teremos uma das lutas navais mais importantes do conflito: a Batalha de Sluys[45] (1340), a maior batalha náutica de toda a Guerra dos Cem Anos. Foi travada no dia 24 de junho de 1340 no Rio Zwin, próximo ao porto flamengo de Sluys, foi determinante para assegurar que a França não teria condições de invadir a Inglaterra, considerando que boa parte de sua armada fora destruída, frustrando as ambições francesas que vinham se desenhando deste 1330, quando a França controlava o golfo e o canal de Biscay[46]. Com a vitória e os danos materiais que ela significou para a França, certificou-se que a maior parte dos enfrentamentos ocorressem em solo francês (WAGNER, 2006, p. 286).

Em 1346 houve o primeiro grande embate em terras francesas, a Batalha de Crécy (1346) que se deu na aldeia de Crécy, em Ponthieu, localizada ao norte da França. Foi a única batalha dos conflitos da Guerra dos Cem Anos em que os reis da Inglaterra e França se encontraram em um campo de bélico. Culminou com a vitória esmagadora da Inglaterra, através de uma combinação de formações coordenadas com arqueiros com *longbow*[47] e cavalheiros desmontados e protegidos por fossos que serviam como armadilha e impediam o avanço inimigo, completado por uma frota de mais de 700 navios e um exército de mais de 10.000 homens (WAGNER, 2006). Podemos, por estes números,

---

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

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

[46] Através do controle de Biscay, a França prejudicando a segurança de portos ingleses, ameaçava invasão da Inglaterra e da Escócia e interferia na comunicação com a região de Gascony.

[47] Arco longo, relativo ao tamanho do arqueiro que o empunha. Foi a arma decisiva nas vitórias inglesas.

aferir os tremendos custos que estes conflitos representaram para a população inglesa, e como estes conflitos poderiam afetar a imagem da nobreza, da própria monarquia, diante de seus vassalos.

Com o resultado destes primeiros embates, podia-se pensar em uma vitória dos ingleses sem muita demora. Porém, a Peste Negra, como vimos anteriormente, recaiu sobre estas potências medievais, forçando uma interrupção das hostilidades em frente ao caos que se enfrentava por conta da Grande Mortandade. A ineficiência em finalizar os conflitos bélicos com o saldo positivo, e a calamidade pública vivida com a mortandade, colocou a nobreza inglesa em um período de crise para a manutenção de seu status social, tornando-se um desafio manter a estabilidade de suas linhagens.

Durante os anos de 1340 e 1341, somando-se as perdas causadas pela peste e os gastos da guerra com a França, a Inglaterra vivia uma grande instabilidade social, que gerou uma grande crise e "although the crisis resulted in few permanent reforms, it raised important constitutional issues and demonstrated the ability of clergy, lords, and commons to cooperate in curbing arbitrary royal action "[48] (WAGNER, 2006, p. 106). A crise financeira vivida na Inglaterra, tornou-se revolta pelas exigências de taxas exorbitantes que Eduardo III passou a exigir para manutenção do reino.

A retomada das disputas deu-se em 1356, durante um período de relativa estabilidade em termos de saúde pública, sendo que em 1360 a França assinou o Tratado de Brétigny[49], através do qual a Inglaterra consegue oficializar seu domínio em diversas regiões francesas, inclusive recuperando algumas que haviam sido conquistadas e perdidas. Este tratado continuou vigente até 1369 quando Carlos V, rei da França e filho de João II, que falece em 1364[50], exigiu a

[48] Tradução da Autora: "Embora a crise tenha resultado em poucas reformas permanentes, levantou questões constitucionais importantes e demonstrou a capacidade do clero, da nobreza, e do campesinato em cooperar entre si na luta contra a ação real arbitrária"

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

[50] O Tratado de Brétigny exigia da França um pagamento excepcional pela libertação de João II, em parcelas que a França não teve como manter. Deste modo os franceses deixavam os prisioneiros que a Inglaterra mantinha como segurança de que a França manteria suas obrigações a sua própria sorte. Alguns nobres negociaram suas libertações com a própria

revisão jurídica do acordo, aproveitando-se da condição delicada em que se encontrava o domínio de Eduardo III nas terras outrora francesas.

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

Esta que seria considerada como uma segunda fase do conflito (1364-1380) tornou-se propícia para a França, que recuperou boa parte de seus territórios perdidos, sob o governo de Carlos V. Este rei foi capaz de reorganizar as tropas francesas, e gerou um período de centralização do poder, através da unificação de seus exércitos.

Na época, a Inglaterra tinha como monarca Ricardo II[51]. Em 1381 ocorreu um evento marcante do medievo inglês, a Revolta Camponesa, ou Rebelião de Tyler, cujo estopim foi a imposição do *poll tax*[52] para auxiliar a continuidade das guerras com a França. As revoltas anteriores na Inglaterra tinham sido lideradas por membros da nobreza, cujas ambições eram bastante pessoais e a busca de escalada no poder político era óbvia. Porém, em 1381 se formou uma revolta liderada por membros da camada campesina da população, cujos principais nomes são Wat Tyler, Jack Straw e John Ball, dos quais não sabemos sobre suas origens exatas. Mas, a agenda de suas intenções não era pessoal, exigiam

---

Inglaterra, outros fugiram, entre eles Luis de Anjou, filho de João II. Diante desta atitude, considerada uma desonra por João II, o próprio se entrega voluntariamente aos ingleses no lugar de seu filho.

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

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

mudanças políticas radicais, que transformaram a sociedade inglesa (BARKER, 2014).

O cenário poderia ter sido ainda pior para a Inglaterra, se o conflito com a França tivesse seguido o mesmo ritmo. Com a morte de Carlos V em 1380, Ricardo II pode se ocupar com as revoltas internas, pois sem o rei francês para comandar o exército, a Guerra dos Cem Anos acabou decaindo, e a França enfrentando problemas de instabilidades internas[53] assim como a Inglaterra.

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

O lollardismo teve início na Inglaterra nos anos finais do século XIV e início do século XV, encabeçado pelo teólogo e filósofo John Wyclif (1324? -1384) da University of Oxford. Foi considerada a primeira heresia significativa na Inglaterra, e muitas de suas reivindicações e propostas são vistas no movimento da Reforma Protestante ocorrida no século XVI. Em 1377, alguns anos antes da Revolta, os escritos de Wyclif em seu tratado *On Civil Dominion*[54] foram condenados pelo Papa Gregório XI, e ele só não sofrera consequências por conta da morte do rei e do papa, logo em seguida desta condenação, ele também possuía a tutela de John of Gaunt, Duque de Lancaster. Por conta da proteção que tinha, ele não sofreu consequências severas pela sua filosofia, apenas foi determinado que não a defendesse publicamente (FORD, 2006).

Escreve em 1378 *On the Truth of Holy Scripture* no qual sustentava que a Bíblia Sagrada não possuía falhas e deveria ser considerada em um sentido uno. Defendeu também que todo fiel deveria ser capaz de ler a Bíblia por si mesmo.

---

[53] A França viveu um período de disputa de poder protagonizado pelos Armagnacs e os Borguinhões.
[54] Escrito em 1376, trazia dezenove proposituras, muitas consideradas heréticas.

Com essa argumentação, embora dominasse o latim, passou a escrever apenas em inglês, para que os homens comuns pudessem ter acesso aos seus escritos.

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

> John Wyclif was a highly complex and sophisticated thinker whose ideas were probably believed and understood unevenly among those who claimed to be or were accused of being his followers, known as either Lollards or Wycliffites. There exists nonetheless a consensus among modern scholars about what beliefs were most common among the Lollards. Most fundamentally, Lollardy was grounded on the conviction that individual authority derived from grace rather than from sacraments; the technical term for this doctrine is 'dominion by grace.' This principle had profound implications for ecclesiology, the structure of the church. Temporal rulers possessing grace would be permitted to have power over spiritual ones who lacked it. Lollards favored ecclesiastical disendowment, rejected the papal hierarchy, and tended to be anti-clerical[55]. *(FORD, 2006, p. 6)*

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

Ainda há polêmicas quanto ao papel do lollardismo na Revolta de 1381. Porém, os cronistas contemporâneos muitas vezes culparam diretamente esta filosofia como inspiradora do conflito, inclusive acusando John Ball de ser um seguidor de Wyclif. Embora os cronistas nos digam mais sobre os medos dos poderosos do que sobre as aspirações do campesinato, estas fontes colocam o

---

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

lollardismo em um centro de discussão, pois durante a revolta, o medo dos tópicos levantados por Wyclif tomou um corpo crescente.

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

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

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

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

> If the Peasants' Revolt is sometimes seen as having been negligible in its consequences, it is because we have mainly looked for its effects on the fortunes of the governed rather than on those of the governors. The revolt made no immediate difference to the economic and legal standing of the mass of the English peasantry; it did make a considerable difference to the political attitudes of the ruling class. It had given a salutary jolt to the assumptions and habits of mind of all those active in the political life of Westminster and the shires.[56] (MADDICOTT apud FORD, 2006, p. 4)

[56] Tradução da Autora: "Se a Revolta dos Camponeses às vezes é vista como tendo sido insignificante nas suas consequências, é porque nós olhamos principalmente para seus efeitos sobre os destinos daqueles que são governados e não daqueles que governam. A revolta não fez diferença imediata para a situação econômica e legal da massa do campesinato inglês; ela fez uma diferença considerável para as atitudes políticas da classe dominante. Ela deu um

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

Tendo controlada a situação interna, não demorou para que a Inglaterra voltasse às suas ambições sobre a França. Aproveitando-se da fragilidade francesa, então governada por um rei considerado incompetente e louco[57], que decorreu numa grande vulnerabilidade interna, com diversos interessados em tomar o poder, o rei inglês Henrique V iniciou uma série de ataques. A campanha de 1415 foi a marcada por uma das mais famosas vitórias inglesas, a Batalha de Agincourt.

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

No ano de 1420 é finalmente assinado o Tratado de Troyes, no qual foi assegurado a Henrique V a coroa francesa, intencionando o fim das hostilidades iniciadas em 1337. Através do acordo o rei inglês e seus herdeiros seriam os

---

choque salutar para os pressupostos e hábitos da mente de todos aqueles ativos na vida política de Westminster e dos condados".

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

governantes por direito da França. Apenas dois anos depois Henrique V faleceu de disenteria, deixando como herdeiro um menino de oito meses, fruto de seu casamento com Catarina de Valois. Novamente colocou-se uma situação de fragilidade e o Tratado de Troyes acabou sendo mais simbólico do que prático. Pois, mesmo com a coroação de Henrique VI[58] ele não conseguiu impor o seu governo sobre a nobreza francesa que acatava como rei o filho de Carlos VI, o Delfim Carlos VII.

Carlos VII passou a liderar a resistência contra os ingleses, e investiu na retirada dos mesmos do solo francês. Uma figura central surgiu de Domrémy em seu auxílio, Joana D'Arc[59], uma das figuras mais emblemáticas da Guerra dos Cem Anos, ao ponto que os historiadores têm dificuldade de separar as evidências historiográficas das questões místicas que a circundam.

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

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

> Inspired by the most unorthodox of military leaders, Joan of Arc, a teenage girl who wore armor and claimed to be sent by heaven to save France, the French relief of the city turned the tide of the war. Although it would take another twenty-four years to drive the English from France, Joan's victory at Orleans restored the

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

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

> prestige of the Valois monarchy and imbued its cause with the aura of divine approval, thereby demoralizing the English, who after Orleans found themselves largely on the defensive[60]. (WAGNER, 2006, p. 235)

Embalados por esta vitória e com a certeza da proteção divina, os franceses foram recuperando territórios estratégicos, como Reims, onde o Delfim foi coroado. Esta maré de boa sorte francesa foi alavancada pelos problemas enfrentados pela Inglaterra com a Guerra das Rosas[61].

Ao contrário da Revolta Camponesa de 1381, conhecida da população que era participativa e possuía exigências suas, a Guerra das Rosas não o era tão claro, "indeed, such was the limited nature of conflict in the mid-fifteenth century that most Englishmen and women were not even aware that they were living through a civil war"[62] (GRUMMITT, 2013, p. 13). Neste sentido, foi um conflito que importou muito para a nobreza, mas pouco ao restante da população, pois seu alcance e conflitos não eram tão abrangentes e nem considerados de urgência para a vida cotidiana. Porém, há um envolvimento de populares nos conflitos, seja por lealdade a um senhor, ou ao Rei. Um aspecto interessante que vemos no mundo social cujo plano de fundo é o conflito, são os escalonamentos de violências justificadas pela guerra:

> While fighting, and possibly dying, for political principles or out of loyalty to the crown or one's lord was for many the most immediate impact of the Wars of the Roses, the political turmoil of the fifteenth century also allowed for an increase in other forms of violence. In other words, civil war provided a cover for personal vendettas to be pursued and for random acts of violence to be perpetrated.[63] (GRUMMITT, 2013, p. 147)

---

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

[61] Assim como o termo "Guerra dos Cem Anos" a denominação "Guerra das Rosas" foi uma nomenclatura empregada pelos historiadores para a compreensão de uma série de eventos políticos e conflituosos. No período em que se deu a contenda não se utilizava tal denominação.

[62] Tradução da Autora: "Em fato, a natureza do conflito do meio do século XV era tão limitada, que a maioria dos homens e mulheres inglesas nem sequer sabiam que se encontravam em guerra civil".

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

Deste modo, o conflito entre a nobreza não afetou a sociedade em geral, à qual muito pouco interessava as disputas de poder travadas entre os nobres. Embora a contenda tenha se iniciado a partir da metade do século XV (1455-1485), suas origens remontam aos problemas sucessórios, iniciados no reinado de Eduardo III, com duas linhagens descendentes dos Plantagenetas (vide anexo 1). Foi um conflito entre duas casas nobres, a de York, através das exigências de Ricardo Plantageneta[64], Duque de York, e a da linhagem de Lancaster, tendo como protagonista Edmund Beaufort[65], então 2º Duque de Somerset, sendo que os últimos detinham o poder e o primeiro aspirava tomá-lo.

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

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

[64] Ricardo Plantageneta nasceu em 21 de setembro de 1411, era Duque de York, Conde de Cambridge e de March. Tornou-se Duque de York no lugar de seu tio, Eduardo Plantageneta, morto em Agincourt. Herdou o título de Conde de Cambridge de seu pai, que fora morto por traição em 1415, e o título de Conde de March herdou de sua mãe, Anne Mortimer. Sendo descendente direto de Eduardo III, através de seu avô Edmundo de Langley, tinha fortes probabilidade de ocupar o trono no lugar de Henrique VI. Faleceu em 30 de dezembro de 1460.
[65] Nasceu em 1406, foi o 2º Duque de Somerset, sendo tanto o 4º Earl de Somerset, 1º Earl de Dorset e 1º Marquês de Dorset. Obteve inúmeros sucessos em campos de batalha durante o século XV, chegando a ser nomeado Cavaleiro da Ordem Jarreteira, a mais antiga e nobre ordem de cavalaria britânica, criada por Eduardo III.

de mais de 2 mil mortos e 900 capturados, dos 3,8 mil soldados ingleses enviados para batalha (WAGNER, 2006).

Esta derrota marca o início de um período de perdas territoriais para a Inglaterra que culmina com a perda da longa guerra travada com a França. Na Normandia seus territórios foram sendo perdidos um a um, e grande porção da Gasconha também fora perdida. Finalmente, na Batalha de Castillon em 1453, se perde a cidade de Bordeaux, o último bastião do domínio inglês em França, sendo mantido apenas Calais até o ano de 1558. Com a derrota em Castillon e a Guerra das Rosas desestabilizando internamente o poder inglês, finalmente se abre mão das reivindicações sobre o trono francês, porém, nenhum tratado foi assinado demarcando o fim das hostilidades.

Vemos, portanto, que o início da Guerra das Rosas foi desencadeado neste período de perdas de territórios sucessivos pela Inglaterra, o que afetou diretamente o poder e os interesses da nobreza, pois a terra enquanto um feudo é fundamental para manutenção do status social e da economia do próprio sistema feudal[66]:

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

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

Por conta destas ambições, Ricardo de York ambicionava o trono inglês e ansiava pela morte de Henrique VI, um rei com problemas mentais conhecidos, com um governo fraco e influenciável, cercado de diversos fracassos militares e

[66] Sobre as questões concernentes ao funcionamento do sistema feudal e as questões ligadas ao senhorio ler BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. Lisboa: Edições 70, 1979.

econômicos. Utilizando da sua situação frágil na política inglesa, os York aproveitaram-se para ascender ao poder do reino. Ricardo marchou com guerreiros em direção a Londres, sendo interceptado por tropas reais em Saint Albans, que se configurou na primeira batalha do conflito em 1455.

Em 1460, na Batalha de Northampton o exército real foi derrotado e o rei capturado e posto em prisão domiciliar no palácio do Bispo de Londres. Henrique VI foi obrigado a abrir mão do direito sucessório, de modo que Ricardo ou seus herdeiros seriam os próximos a assumir a coroa após sua morte (GRUMMITT, 2013).

Ricardo de York declarou ao parlamento inglês suas pretensões ao trono, frustradas ao ser decidido que Henrique VI permaneceria como rei. Entretanto, Ricardo assumiu o título de *Lord Protector*[67]. Em dezembro do mesmo ano, na Batalha de Wakefiel, a Casa de York sofreu uma importante derrota, na qual morreu Ricardo e seu filho no campo de batalha, e Henrique recuperou o seu direito sucessório ao trono. As disputas pelo poder continuaram de modo constante, num período de incerteza sucessória, que dependia muito do desfecho das batalhas e da força dos aliados de ambas as casas.

Em 1471 temos a Batalha de Barnet, com uma vitória decisiva dos York, onde o rei é morto junto com importantes membros da família Lancaster. Com a morte de Eduardo IV[68] em 1483, o trono é assumido por seu tio, Ricardo de Gloucester[69], que depõe seu filho e herdeiro, Eduardo V, gerando o estopim das disputas finais da Guerra das Rosas.

Já se aproximando do fim do conflito, os Lancaster passaram a apoiar as pretensões da família Tudor para ascender ao trono. Buscando dar fim às

---

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

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

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

disputas, Henrique Tudor, futuro Henrique VII, desembarcou na Inglaterra em 1485, com mais de cinco mil homens, destronou o rei da família de York na Batalha de Bosworth Field. Este episódio marca o início da dinastia Tudor na soberania da Inglaterra (HAIGH, 1997).

Esta grande profusão de conflitos bélicos provocaram na sociedade medieval inglesa uma mentalidade combatente, pois "the conflicts of the thirteenth and fourteenth centuries ensured that English society was equipped to wage war, but they had also imbued the realm with a deeply militaristic culture"[70] (GRUMMITT, 2013, p. 137). As lutas não se travavam apenas no campo de batalha, mas também internamente, através dos anseios e das atitudes humanas. Pensando através deste viés combatente, podemos pensar a iconografia das pinturas murais moralizantes que analisaremos em nossa pesquisa, pois elas representam a batalha pela alma, a batalha entre o Bem e o Mal, e a luta travada pelos indivíduos entre estes dois extremos.

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

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

[70] Tradução da Autora: "Os conflitos dos séculos XIII e XIV garantiram que a sociedade inglesa estivesse equipada para fazer guerras, mas também imbuíram o reino de uma profunda cultura militarista. "

> to it, lured by the promise of riches, booty and ransoms.[71] (GREEN, 2014, p. 2)

Os conflitos armados entre os dois reinos gigantes do medievo e a pestilência atingiram a vida humana no período. Tanto a guerra, quanto a doença indomável geraram instabilidades políticas e trouxeram para a população uma sensação de insegurança constante quanto ao seu futuro. Não havia certeza de uma vida longa, o que decorreu numa urgência maior pelo cumprimento dos afazeres terrenos.

Este contexto de instabilidade, tanto político, econômica, social e individual, exigiu novas respostas da nobreza e do clero diante da população para que fosse possível sua sobrevivência enquanto linhagem e agentes sociais. Dentro desta atmosfera de medo, conflito e incerteza, afloraram as tumbas de nossa análise, que são uma das respostas fornecidas pela nobreza e o clero fragilizado e ameaçado, uma ferramenta memorial, mas que além de executar seu papel para a manutenção da memória do falecido, exerce um papel importante na manutenção da imagem de linhagens de setores sociais, favorecendo a manutenção do *status quo*. Tais tumbas só podem ser compreendidas através do domínio deste contexto, seguindo a proposta iconológica de Erwin Panofsky.

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

2.1.1 Arte tumular na Inglaterra medieval

O desenvolvimento dos monumentos funerários ingleses se deu na direção de estreitamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, trazendo os últimos para mais perto do espaço de convivência dos primeiros, desta forma entenebrecendo os limites entre o espaço dos vivos e dos mortos.

No período pré-conquista normanda da Inglaterra, as esculturas fúnebres se encontravam nos adros[72] das igrejas, indicando a intenção de alocação dos mortos na região externa do edifício religioso, mas ainda assim em solo sagrado. Poucos indivíduos tinham como local de repouso o interior das igrejas, sendo um espaço por vezes permitido para o alto clero, reis, príncipes e patronos, seguindo o decreto do *Council of Mainz* de 813, todavia, restam pouquíssimos monumentos deste período.

De um período ainda mais recuado, no princípio do período medieval inglês, no período anglo-saxão, ainda são encontradas algumas covas com cruzes discretas afastadas dos adros, em remotos cemitérios ou próximo a colinas. A identificação de indivíduos nestas tumbas primitivas é escassa, pois ainda não estava estabelecida a tradição do Purgatório com a necessidade de preces em auxílio da passagem do falecido pelo mesmo (BADHAM, 2014). Neste período temos uma espécie de anonimato tumular, pois poucas inscrições ou outros elementos de identificação – com exceção das tumbas de santos – são encontradas a partir do século V (ARIÈS, 2008).

Do século IX em diante inicia-se uma ampla tradição em escultura tumular comemorativa da memória individual, contudo até o período gótico do século XIII não temos uma escultura tumular especialmente individual, ao contrário, sua padronização zela pelo universal, pelo que há de comum entre os indivíduos, sem que este esteja exaltado. Com as técnicas escultóricas desenvolvidas a arte torna-se mais realista e a figuração dos corpos individuais ganha destaque, de

[72] Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: “Adro: Terreno na frente ou em volta de uma igreja, muitas vezes cercado por muro baixo, podendo ser plano ou escalonado. Algumas vezes encontram-se implantados no adro edificações ou elementos construídos que fazem parte da igreja, como batistério, cemitério ou campanário” (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 17).

modo que as efígies tomam uma forma relacionado ao indivíduo para o qual a tumba é dedicada.

> We shall now see that this attitude of anonymity steadily declined in Latin Christendom after the twelfth century, a decline that began first among the rich and powerful. However, anonymity persisted until the eighteenth century, at least among the poor, who first were deprived of coffins and later of memorial tombs. One of the major differences between the rich, or the less poor, and the real poor is that the first group tended increasingly to have individual tombs to preserve the memory of their bodies, while the second group had nothing[73]. (ARIÈS, 2008 p. 111)

No século IX, portanto, temos uma caminhada em direção ao individualismo tumular, que varia desde a comemoração do sujeito em cruzes até lajes tumulares transversais [74]. Quando nos referimos às lajes tumulares transversais[75], na verdade estamos utilizando uma definição que engloba uma gama muito ampla e variada de elementos tumulares, que possuem muitas escalas de diferenças, embora tenham características dominantes:

> They can be recumbent or standing, large or small, coped or flat, incised or carved in relief, and decorated with a variety of abstract or representational designs, but 'cross slab' has become the common designation because the vast majority of these monuments are recumbent, non-effigial, and decorated with a central cross[76] (MCCLAIN, 2010: p. 38).

Entre os séculos X e XI, as lápides tornam-se o estilo funerário dominante, porém, apenas um pequeno número ainda pode ser encontrado *in situ*, muitas acabaram sendo incorporadas no corpo das igrejas, inclusive muitos pórticos abrigam estas lápides deslocadas de seu local original[77]. Este deslocamento fez com que as igrejas inglesas atuais estejam repletas de monumentos funerários,

---

[73] Tradução da Autora: "Vamos agora ver que essa atitude de anonimato declinou de forma constante na latinícia cristã após o século XII, um declínio que começou primeiro entre os ricos e poderosos. No entanto, o anonimato persistiu até o século XVIII, pelo menos entre os pobres, que primeiro foram privados de caixões e, mais tarde, de túmulos memoriais. Uma das principais diferenças entre os ricos, ou os menos pobres, e o miseravel é que o primeiro grupo tende a ter cada vez mais túmulos individuais para preservar a memória de seus corpos, enquanto o segundo grupo não tinha nada".

[74] Os melhores exemplos deste período são o conjunto de lajes tumulares na igreja medieval de Llanfihangel Abercywyn. Outros exemplares podem ser encontrados em Meldon (Northumberland), Rodmell (Sussex) e Haresfield (Gloucestershire). (BADHAM, 2014).

[75] Na historiografia inglesa comumente chamado de "*cross slab grave cover*".

[76] Tradução da Autora: "Podem ser reclinados ou de pé, grandes ou pequenos, copados ou planos, entalhados ou esculpidos em relevo, e decorados com uma variedade de desenhos abstratos ou representacionais, mas 'laje transversal' tornou-se a designação comum porque a grande maioria destes monumentos são recumbentes, não possuem efígies, e são decorados com uma cruz central".

[77] Para maiores informações sobre lajes tumulares medievais consultar o site do projeto *Cross Slabs in Northern England*. Disponível em: https://sites.google.com/site/crossslabs/home, acessado pela última vez em 17 de janeiro de 2017.

colocando os vivos em contato próximo com seus mortos, mas não era assim no início do medievo, onde o espaço para os mortos no interior das igrejas era extremamente limitado. A limitação original para localização de tumbas no interior das igrejas, principalmente em igrejas monásticas, foi sendo abrandada, de modo que:

> The first burial of lay founders within the confines of the monastery was permitted in 1157; by 1217 such founders and their descendants were allowed burial in cloisters walks; from the mid-thirteenth century this was extended to the churches themselves; and by 1322 anyone who had contributed to the construction of the church could be buried within in[78] (BADHAM, 2014: p. 27).

Continuando com esta lógica de monumentalidade, "in the twelfth and thirteenth centuries the most common monumental type was the cross slab grave cover, a simple but not necessarily a low-status memorial"[79] (SAUL, 2009: p. 60), que começou a modificar-se no século XIV, quando houve a passagem da lápide para a escultura funerária de maior prestígio dominada pela efígie, mesmo que as lápides nunca tenham deixadas de serem utilizadas. Este estilo semi-efigial, é um amálgama entre o estilo que encontramos nas lápides e que posteriormente teremos nas esculturas de efígies dos séculos XIV e XV, estilo dominante entre a alta nobreza e o alto clero (BADHAM, 2014).

No fim do medievo inglês, praticamente todo estilo escultórico encontrado no interior das igrejas também podia ser encontrado no adro, embora de construção e materiais mais simples. Porém, é difícil de definir o local original de muitos monumentos, pois vários que originalmente se encontravam no exterior das igrejas foram transportados para o interior das mesmas, por motivos de preservação, na maior parte dos casos. Para estes monumentos do outono medieval, há alguns elementos em comum que devem ser destacados:

> Common to all late medieval monuments, however, were three things. Their primary purpose was to be noticed. As a direct sequela they were commissioned to elicit prayers for the commemorated to accelerate the process by which their soul(s) were refined in Purgatory before they entered Heaven. Additionally, the monument was a statement of how the deceased wished to be remembered,

[78] Tradução da Autora: "O primeiro enterro de fundadores leigos dentro dos limites do mosteiro foi permitido em 1157; em 1217 tais fundadores e seus descendentes foram permitidos ter o seu enterro nos locais de passeios dos claustros; a partir de meados do século XIII, isso foi estendido às próprias igrejas; em 1322 qualquer pessoa que tivesse contribuído para a construção da igreja poderia ser enterrada dentro dela".

[79] Tradução da Autora: "Nos séculos XII e XIII, o tipo monumental mais comum era a cobertura com uma laje com uma cruz transversal, um memorial simples, mas não necessariamente um de baixo status".

> manifesting their status and lordly authority. These purposes were exemplified through visual imagery and texts [...] Medieval funeral monuments were also incorporated into more lavish and personal iconographic programs, [...], equally symbolic of wider schemes of memorialization.[80]. (COCKERHAM, 2010: p. 7-12)

Tais tipos de tumbas possuem efígie recumbente, em leve ou avançado estado de decomposição. Embora nos ocupemos aqui com as tumbas inglesas, elas podem ser encontradas em bom número na França e na Itália, e em menor quantidade na Alemanha e nos países Baixos. Ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*[81], simultaneamente servem aos vivos como um apelo à memória da mortalidade. É assim, a lembrança dos que se foram, e a lembrança da morte daqueles que ficam, sendo um veículo de comunicação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos que as contemplam. É um patrimônio que ao mesmo tempo atua como memorização do passado, através da manutenção da memória dos falecidos e ativam constantemente a memória de sua própria condição fugaz nos indivíduos que as lobrigam.

Ao nos apresentar o falecido em estado de decomposição, as tumbas transi fornecem uma imagem muito diferente dos monumentos funerários tradicionais, onde há uma composição idealizada, que rejeita a realidade do processo decorrente da morte. Estas tumbas são, portanto, um pronunciamento "anti-tumba", que não evoca a alma, mas sim o corpo:

> Viewed in context and in time, the transi tomb was a sophisticated anti-tomb, disclosing and glossing that which had been closed and denied over two centuries. The transi tomb now revealed the skeleton in the cupboard of medieval funerary art, namely its denial of the facts of decomposition [...] The transi tomb is 'about' the body and not, in the first instance, the soul: these tombs are designed not to engender memory in the narrow sense, nor prayer, but to

---

[80] Tradução da Autora: "Comum a todos os monumentos do medievo tardio, eram três coisas. Seu principal objetivo era ser notado. Como uma sequela direta eles foram comissionados para suscitar orações para o comemorado, de modo a acelerar o processo pelo qual suas almas seriam refinadas no Purgatório antes de entrarem no Céu. Além disso, o monumento era uma declaração de como o falecido queria ser lembrado, manifestando seu status e autoridade senhorial. Esses propósitos foram exemplificados através de imagens visuais e textos [...] Os monumentos fúnebres medievais também foram incorporados em programas iconográficos mais pródigos e pessoais, [...], igualmente simbólicos, de esquemas mais amplos de memorialização".

[81] Segundo a Encyclopaedia Britannica: "Gisant (French: 'reclining): in sepulchral sculpture, a recumbent effigy representing the person dying or in death. The typical gisant depicts the deceased in 'eternal repose', awaiting the resurrection in prayer or holding attributes of office and clothed in the formal attire of his social class or office." Disponível em: <http://global.britannica.com/art/gisant>, acessado em 27 de setembro de 2016.

> provoke, as with the Three Living and the Three Dead, a certain type of response, the pondering of self.[82] (BINSKI, 1996: p. 149-150)

Assim sendo, este estilo de monumentos funerários, possui um importante papel de comunicação e de aproximação entre os vivos e os mortos. A crueza com que mostra a situação do falecido, desperta no observador uma reflexão sobre si mesmo, e sobre a proximidade que existe entre a condição do ausente e seu futuro inevitável. É um modo de comunicação, de manutenção dos laços entre os vivos e os mortos, algo essencial dentro da sociedade medieval, onde os mortos não saem do mundo dos vivos, mas com eles estabelecem redes de trocas, em uma série de rituais que devem ser respeitados para a manutenção da harmonia entre estas duas categorias de agentes sociais, os que ainda estão no mundo dos vivos e aqueles que agora ocupam o seu lugar no mundo dos mortos (SCHMITT, 1999).

A profusão das esculturas tumulares – de produção constante no medievo - fez com que esta indústria da morte fosse central na economia comunitária no medievo, sendo uma parte significativa na movimentação de materiais e contratação de mão de obra. Segundo Nigel Saul:

> By as early as the mid-eleventh century the production of funerary sculpture ranked among the most significant of stone-related industries in England. In areas rich in stone, such as the northern counties, levels of production were already high enough to make an impact on the local economy[83] (SAUL, 2009: p. 60).

As tumbas que são o foco deste texto, passaram a se desenvolver em um contexto pós Grande Mortandade, onde o estilo efigial já era dominante, incluindo além da efígie política do falecido, a sua escultura mórbida, de um intenso realismo artístico. Essas tumbas são fruto de uma arte extremamente especializada, ocupando um espaço importantíssimo dentro do tecido urbano,

---

[82] Tradução da Autora: “Visto no contexto e no tempo, a tumba transi era uma anti-tumba sofisticada, revelando e explicando o que havia sido fechado e negado ao longo de dois séculos. As tumbas transi revelam agora o esqueleto no armário da arte funerária medieval, ou seja, sua negação dos fatos de decomposição [...] As tumbas transi são "sobre" o corpo e não, em um primeiro momento, sobre a alma: essas tumbas são projetadas de modo que não engendram a memória no sentido estrito, nem oração, mas para provocar, como nos Três Vivos e Três Mortos, um certo tipo de resposta, a reflexão sobre o eu”.

[83] Tradução da Autora: “Já em meados do século XI, a produção de escultura funerária estava entre as mais significativas indústrias relacionadas à pedra na Inglaterra. Em áreas ricas em pedra, como os condados do Norte, os níveis de produção já eram altos o suficiente para causar impacto na economia local”

no cerne de um mundo obrigatório para os vivos: em locais de destaque no interior das igrejas medievais.

Também acompanham um contexto muito bem definido em torno dos horrores da morte, que aflora nos mais variados tipos de fontes históricas, e que representa uma forma do homem medieval lidar com esta passagem, agora focando na decadência do corpo físico e nos horrores a serem enfrentados no Além vida segundo as decisões terrenas de cada um e os pecados que carregam:

> Bref, l'automne du Moyen Age découvrit la mort physique dans toute son horreur, et avec elle l'importance du corps mort et des soins qu'il nécessite. Le corp mort devient le véhicule d'une vision de la mort où s'exprime la hantise du futur enterré et c'est cette conscience vivant du corps mort qui exprime davantage la pensée vivant sur la mort, une mort passage, d'un monde à l'autre, mais où la rédemption promise par le baptême est désormais compromise par la gravité ontologique du péché. Le péché, cette cause suprême des fléaux subis et vécus comme la punition envoyée aux hommes par un Dieu vengeur et tout puissant[84] (DEREGNAUCOURT, 2007, p. 6)

A crença no Purgatório fomentou as construções tumulares individuais, pela necessidade de manter-se sempre presente na memória da comunidade, para que essa possa intervir em favor do falecido, que agora sofre as consequências de sua vida terrena. Como veremos a seguir, o medo deste terceiro lugar na geografia do Além, é um grande influenciador na arte funerária da Baixa Idade Média, e o macabro funcionou perfeitamente para auxiliar o bom desempenho deste sistema, não sendo um tributo único da Peste Negra, mas de toda uma crença baseada na continuação da existência após a morte.

[84] Tradução da Autora: “Em suma, o outono da Idade Média descobriu a morte física em todo o seu horror, e com ela a importância do corpo morto e o cuidado que requer. O cadáver torna-se o veículo de uma visão da morte onde a obsessão do futuro enterrado é expressa e é essa consciência viva do cadáver que expressa um pensamento mais vívido sobre a morte, uma morte passageira, de um mundo para o outro, mas onde a redenção prometida pelo batismo agora está comprometida pela gravidade ontológica do pecado. Pecado, esta causa suprema de pragas sofridas e experimentadas como o castigo enviado aos homens por um Deus vingativo e poderoso”.

2.2 Lembrando dos Mortos

2.2.1 Vínculos entre mortos e vivos: relações de troca

Primeiramente, o que é a morte em um processo sociocultural? Segundo Hallam e Hockey:

> Death is a life crisis, a conjuncture of changes and transformations of the physical body, social relations and cultural configurations. Death is a phase of transition involving loss and adjustment and […] memory comes into play as an important aspect of the process of dying, mourning and grief. Facing death, either of the self or of others, has come to entail ritualized social practices that mobilize domains of material objects, visual images and written texts[85] (HALLAM; HOCKEY, 2001, p. 1)

Este processo doloroso e de ajustes é então ritualizado, utilizando meios materiais e humanos para a superação desta quebra na harmonia da estrutura social. O modo como estes ritos se estabelecem variam através do tempo, sendo um estudo de longa duração à parte de nossa pesquisa.

No medievo, as comemorações, a lembrança do morto por meio de ritos, possuem uma função paradoxal: elas lembram para auxiliar o esquecimento. O morto é lembrado de modo litúrgico e ritualizado socialmente para permitir aos vivos um afastamento gradual do falecido. Para tanto fora estabelecido uma série de ritos demarcados temporalmente para permitir uma vivência do luto, que auxiliaria aos vivos a continuidade da vida sem aqueles que partiram. É convencionado em memória do falecido uma série de missas em ritmo ordinário, dividindo-se em momentos chave, ocorrendo no terceiro, sétimo e trigésimo dias e no fechamento de um ano do falecimento (SCHMITT, 1999). Podemos perceber um afastamento temporal entre uma e outra missa, que marcam a memória da perda, mas afastam os períodos desta memorização.

Esta relação memorial é acompanhada por uma série de conexões de ações de trocas entre os vivos e os mortos, que fazem a manutenção dos laços entre ambos. Os mortos, no medievo, não deixam de fazer parte da comunidade,

[85] Tradução da Autora: “A morte é uma crise da vida, uma conjuntura de mudanças e transformações do corpo físico, relações sociais e configurações culturais. A morte é uma fase de transição que implica perda e ajuste e [...] a memória entra em jogo como um aspecto importante do processo de morrer, luto e tristeza. Enfrentar a morte, tanto de si mesmo, como dos outros, passou a envolver práticas sociais ritualizadas que mobilizam domínios de objetos materiais, imagens visuais e textos escritos”.

mas são sim parte da preocupação e das ações dos vivos e mesmo após o falecimento eles continuam a desempenhar um papel ativo na sociedade por meio de seus desejos registrados em seus testamentos e também por meio da crença nas aparições, visitações que os falecidos fariam aos vivos, por variadas circunstâncias.

A volta dos mortos para visitarem os vivos, está intimamente ligada à crença em uma geografia do Além, especialmente à existência de um terceiro local essencial: o Purgatório, um além negado por Lutero, que o considerava inventado, visto que não consta nas Escrituras. Sua essência se baseia na crença da existência de um julgamento para os mortos no Além, que prevê a purificação da alma, em ordem de poder adentrar no Paraíso no momento em que enfrentar o Julgamento Final. Surgido no século XII, havendo rápida aderência a crença na sua existência, repercutiu profundos impactos na mentalidade medieval, inclusive no modo de viver e de morrer (LE GOFF, 1995). O Purgatório nasceu, como um terceiro lugar dentro de uma visão de além antes dualista:

> Das religiões e das civilizações anteriores, o cristianismo herdara uma geografia do além; entre as concepções de um mundo dos mortos uniforme [...] e as noções de um outro universo depois da morte, um assustador e o outro venturoso, como o Hades e os Campos Elísios dos Romanos, ele escolhera o modelo dualista. Reforçara-o mesmo singularmente. Em vez de relegar para debaixo da terra os dois espaços dos mortos, o mau e o bom, durante o período que se estenderia a Criação até o Juízo Final, ele situara no Céu, desde a entrada na morte, o descanso dos Justos – pelo menos dos melhores, entre eles, os mártires, e a seguir, os santos. (LE GOFF, 1995, p. 16)

Todavia, quando os mortos se encontravam injustiçados com a forma com que os vivos executavam a sua parte da barganha, podiam se deslocar do seu lugar no além, geralmente o terceiro lugar, adentrando o mundo dos vivos, para cobrá-los. Um local intermediário, estipulado em uma tradicional visão do além anteriormente dualística, o Purgatório também é um intervalo – punitivo – entre a morte individual e o Julgamento Final coletivo; se coloca entre o tempo terrestre e o escatológico, como uma punição no presente e uma purificação futura definitiva; intervalo também espacial, sendo uma divisória na geografia do Além (LE GOFF, 1995).

Intermediário, mas não perfeitamente centralizado entre o Céu e o Inferno, considerando que a purificação da alma está longe da condenação, o Purgatório

inclina-se em direção ao Paraíso (LE GOFF, 1995). Este lugar que é feito de provações para a expiação de pecados terrenos, que pode ter sua duração abreviada, caso os falecidos recebam a ajuda dos vivos, por meio dos sufrágios:

> Os sufrágios pelos mortos supõem a formação de longas solidariedades de um lado e de outro da morte, relações estreitas entre vivos e os defuntos, a existência, entre uns e outros, de instituições de ligação que pagam os sufrágios – como os testamentos – ou fazem deles prática obrigatória – como as confrarias. [...] Qué acréscimo de poder para os vivos, este domínio sobre a morte! (LE GOFF, 1995, p. 26)

Considerando este novo poder que os vivos têm na existência etérea, em algumas ocasiões, para solicitar a ajuda espiritual dos vivos, os mortos se tornam visíveis para eles.

Estas aparições poderiam se dar pela falha nos ritos feitos em memória dos falecidos que, insatisfeitos, poderiam visitar os vivos seja em sonho ou em vigília. Os mortos necessitavam do auxílio dos vivos, que possuíam um papel essencial na aceleração de suas passagens pelo Purgatório. Deste modo, dedicar-se à memória do falecido, por meio de preces e da dedicação de missas, influencia diretamente no seu período de martírio (SCHMITT, 1999). Quem são estas figuras fantasmagóricas que se mostram aos vivos nos relatos medievais?

> Nesses relatos, não é o vivo que supostamente se dirige ao além, mas o morto que aparece aos vivos. A manifestação do morto tampouco é totalmente assimilável às aparições de outros seres sobrenaturais, como os anjos e os demônios ou mesmo o Cristo, a Virgem e os santos. Todos estes residem normalmente no além, onde permanecem invisíveis, salvo mostrar-se ocasionalmente aos homens. Os fantasmas, ao contrário, têm ainda, por assim dizer, um pé na terra: apenas acabam de deixar os vivos aos quais aparecem e dos quais parecem não poder afastar-se (SCHMITT, 1999, p. 16)

Suas aparições são lembretes aos vivos, situações de inquietação que são vivenciadas por aqueles que vislumbram tais seres sobrenaturais. A situação que se transcorre não é sobre o vivo, mas sim sobre o que o morto passa, e como isso pode e deve ser remediado. Todavia, a visitação dos mortos era uma situação atípica, pois “nem todos os mortos voltam nem aparecem a qualquer um, não importa quando nem onde” (SCHMITT, 1999, p. 17).

Esta presença, no medievo ocidental, se deve por uma série de razões, mas geralmente a inquietudes em que o morto é lançado pela quebra dos ritos. Um funeral mal executado, ou uma vivência inadequada do luto, poderiam ser o estopim de uma aparição. Situações de violência extrema maculavam a morte,

como no caso de assassinatos e suicídios, não permitindo uma “boa morte”, tão importante como é disposto na *Ars Moriendi*[86]. Outra razão de perturbação é quando os ritos não podem ser postos em práticas, em caso de perdas do corpo, como quando alguém falece por afogamento e o corpo não é recuperado, impedindo os ritos de passagem próprios aos mortos. Os fantasmas destas pessoas são normalmente considerados maléficos e temidos.

O morto geralmente é visto transitando certas localidades, como o cemitério, o local provisório ou permanente de seu corpo. Sua presença espiritual é, deste modo, muito condicionada pela materialidade de seu corpo. Como a localização do morto estava extremamente próxima do vivo, com o cadáver disposto nos terrenos adjacentes às igrejas com os falecidos mais ilustres da comunidade ocupando o interior de igrejas e catedrais, os mortos estavam no centro da circulação da vida cotidiana dos vivos. Seu corpo físico, intimamente conectado à sua forma etérea, fazia com que as aparições pudessem ocorrer exatamente nestes pontos de trânsito dos vivos.

Os relatos de aparição possuem uma linha temporal bastante relacionada à memória da perda recente. A maior parte das visitações que os vivos relatam ocorrem durante a “memória viva”, ativada pelos ritos de memoração dos mortos, como o período de realização das missas do Trintário e de um ano do falecimento. Também é salientado a época do Natal, e os doze dias que marcam o período entre o Natal e a Epifania, assim como as noites de inverno e o dia 2 de novembro[87] (SCHMITT, 1999). Nestes períodos os mortos aparecem, apelando pela piedade dos vivos por mais preces, muitas vezes relatando os martírios vividos em suas penitências no Purgatório.

> Portanto, a morte é representada como um momento muito importante da vida cristã e, para tanto, necessita da devida preparação: deve-se lembrar cotidianamente desta etapa e, sobretudo, saber executar corretamente os sacramentos cristãos para que a alma seja salva. Ainda que desperte medo, desespero, e dúvidas em relação à fé, de forma geral, a *Ars Moriendi* busca consolar o moribundo diante deste instante tão significante, que agrega a esfera pública e privada, pois, mesmo que a morte ocorra no leito, seu velório e sepultamento adquirem caráter mais aberto e também por evidenciar o indivíduo, sem retirar a proeminência das solidariedades coletivas. A morte que simboliza

[86] “A *Ars Moriendi* (“Arte de morrer” ou "Arte de bem morrer", dependendo da tradução), é um manual produzido no início do século XV com o intuito de orientar as pessoas a alcançar uma “boa morte”, esta, por sua vez, notadamente cristã” (SANTOS; SPNAGLIO, 2017).
[87] A Festa dos Mortos, que segue o dia da Festa de Todos os Santos, foi uma inovação de origem clunisiana, datando em torno de 1030 (SCHMITT, 1999).

> o fim da vida terrena é a mesma que dá início à jornada da alma rumo ao paraíso, e essa constante relação parece construir relações importantes para a sociedade do período (SANTOS; SONAGLIO, 2017, p. 35)

Os mortos não abandonam o mundo dos vivos, ao passo que os ritos e as trocas entre ambos devem ser efetivadas. Se não o forem, a presença do morto, em condição de fantasma, presta visitações aos vivos, fazendo-lhes reivindicações e protestos para auxílio na libertação dos tormentos. Esta mentalidade mantém uma verdadeira "economia de dádivas" (D'AVRAY, 2010), onde as relações sociais são estabelecidas em um sistema de troca de regalos.

As relações entre vivos e mortos são contínuas e constantes neste contexto, e a memória exerce um papel fundamental na manutenção destes laços. Seja está uma memória litúrgica, ou a memória individual, cuja dor da perda, ativa a ligação com o falecido, ou ainda um processo de imagem memorial, cujos monumentos funerários desempenham um papel central.

> To fathom the connections between death and commemoration, as one acted upon the other fashioning the priorities of later medieval English Christians, it is worth developing one very obvious point as a platform for discussion. Christianity, resembling other faiths, commemorates an individual whose life and teaching avowedly showed the way to deeper truth; perhaps more idiosyncratically, it has been particularly concerned to remember and, in the mass, symbolically re-enact Christ's death as an avenue to understanding and realizing His teachings about life and redemption. Christians have always been concerned to contemplate and commemorate Christ's death because in so doing they address pressing questions about themselves [...] The Church, the institution with the task of perpetuating and spreading His teachings, has mediated His message as it strives to ensure that death should have dominion over as few as possible. In short, death and commemoration are issues at the very core of Christianity[88]. (BURGESS, 2000, p. 44)

A morte, socialmente ritualizada, passa a se estabelecer como ponto fulcral da vida. Principalmente considerando-se as diversas práticas que levam a uma existência preparatória para a morte, que no fundo estabelece as bases

[88] Tradução da Autora: "Para entender as conexões entre a morte e a comemoração, uma vez que esta atuou sobre as prioridades dos cristãos ingleses ao final da época medieval, vale a pena desenvolver um ponto muito óbvio como uma plataforma de discussão. O cristianismo, que se assemelha a outras religiões, comemora um indivíduo cuja vida e ensinamentos revelaram o caminho para uma verdade mais profunda; talvez de forma mais idiossincrática, tem sido especialmente preocupado em lembrar e, massivamente, reviver simbolicamente a morte de Cristo como uma forma para compreender e realizar seus ensinamentos sobre a vida e a redenção. Os cristãos sempre se preocuparam em contemplar e comemorar a morte de Cristo, porque, ao fazê-lo, abordam questões urgentes sobre si mesmos [...] A Igreja, a instituição com a tarefa de perpetuar e espalhar seus ensinamentos, mediou a Sua mensagem, na medida em que se esforça para garantir que a morte deveria dominar o menor número possível de pessoas. Em suma, a morte e a comemoração são questões fulcrais do cristianismo".

de uma nova existência, em um plano que não o terreno, e que configura o destino da alma, o cerne da preocupação de uma vida cristã.

Os monumentos funerários integram esta parte da vida destinada ao preparatório da morte. Por isso temos a maioria dos monumentos construídos ainda no período da vida do patrono, que busca estar preparado para quando sua hora se aproximar. Os preparativos são cuidadosamente estabelecidos, para garantir a manutenção memorial daqueles que se foram. Nos monumentos transi temos ainda um importe aspecto memorial de dupla via: seu designo engloba a memória daqueles que já partiram, ao mesmo tempo em que apela para que o expectador lembre de sua condição efêmera, solicitando isso por meio de matéria (escultura) e palavra (epitáfios). Assim, os mortos não se encontram exilados do mundo dos vivos, e ao mesmo tempo os vivos aproximam-se da realidade dos mortos, num intercâmbio de condições, e ambas as memórias são chamadas a acontecerem.

Os cemitérios só passam a se afastar da cidade dos vivos a partir do século XVIII, onde novas políticas sanitárias foram postas em vigor, deste modo isolando os cadáveres ao seu próprio local de destino, afastando a presença da morte da rotina dos vivos (SCHMITT, 1999).

2.2.2 *Memoriabild* e os monumentos tumulares

Os estudos sobre memória são um campo interdisciplinar das Ciências Humanas e Sociais que abarcam uma variada gama de culturas, períodos e fontes. Nas últimas três décadas, os estudos dedicados à compreensão da memória, e mais ainda da memória coletiva, cresceram exponencialmente, o que pode ser averiguado pelo número de publicações cuja amplitude tornou inviável acompanhar em sua completude, tanto em termos de tempo como financeiro, pois, como destaca Ollick, apropriar-se de tamanha bibliografia "'now would likely bankrupt even the best paid scholar"[89] (OLLICK, 2008, p. 22).

Tais estudos influenciaram também o campo da medievalística. Estudos iniciados por Yates (2005), e hoje seguidos por Carruthers, focam em uma memória medieval que visa a técnica de lembrar entre a cultura intelectual medieval, destacando os modelos utilizados para a manutenção de conteúdos. Um caminho muito diferente foi tomado pelos medievalistas alemães, que desde a década de 1960 elaboram estudos com problemáticas centradas na lembrança dos mortos, e na comemoração de suas memórias. Suas *Memorialforschung*[90] se desenvolvem no início por uma linha analítica que tem como principal método a prosopografia[91] e têm como fontes geralmente os livros de confrarias de comunidades monásticas medievais. Atualmente é um campo de copiosas possibilidades (STRENGA, 2013).

Ampliando o campo de estudos, pode-se identificar que antigamente era bifurcado em cinco direções: uma espécie de catalogação de tumbas de determinadas regiões – estas com ou sem relação específica entre si; um segundo grupo que analisava tumbas isoladamente ou pequenos grupos com relação às características contextuais – sejam sociais ou políticas; e um terceiro que analisava exclusivamente os elementos iconográficos; outro que analisava

---

[89] Tradução da Autora: "Agora levaria à falência até mesmo o estudioso mais bem remunerado".
[90] Tradução da Autora: "Pesquisas sobre memórias". Esta 'escola' encontra pesquisadores principalmente nas Universidades de Freiburg e Münster.
[91] "A prosopografia ou biografia coletiva é um método que após a sua invenção (o termo remonta ao século XVI) foi muito praticado nos períodos de história Antiga e Medieval, contudo nos últimos anos esse método tem sido trabalhado em história moderna e contemporânea. Esse método tem uma base simples, qual seja, definir uma população a partir de um ou alguns critérios e estabelecer assim uma descrição bibliográfica cujas as nuances possibilitarão traçar um perfil de sua dinâmica social, privada, pública, cultural, ideológica ou política" (ALMEIDA, 2011, p. 1).

a tipologia de monumentos de um modo formalista; e por fim, um pequeno grupo, que se dedicava ao estudo da prática funerária e sua liturgia. Atualmente as pesquisas tendem a mesclar aspectos que antes eram analisados separadamente, amalgamando estes grupos que antes eram modos de pesquisas a parte um do outro (HOLLADAY, 2003).

Seguindo as propostas da medievalística alemã, em nossa pesquisa teremos um importante conceito, tal como hoje é trabalhado por Caroline Horch, mas que foi proposto por Otto Oexle, que entendia a memória coletiva como um meio de superação da morte e do esquecimento, utilizando mecanismos comunitários e individuais que envolvem a memória e a lembrança. Fundamental na visão de Oexle é a associação entre o pensamento e a prática. A memória, portanto, ocorre em dois âmbitos, no individual concretizado no domínio do pensamento, e em um meio coletivo, em que se consolida por meio de práticas culturais, de ritos (OEXLE, 1994).

As relações anteriores entre os vivos e os mortos, são fundamentais para Oexle e o desenvolvimento de seu conceito de memória, ao passo que:

> By commemorating the person by name, the physically absent living and dead were made present during the liturgy and other commemorative events. Oexle further claims that the dead are invoked as individuals in the act of speaking their names. This appeals to his argument that the dead in the Middle Ages retained their legal rights and continued to be subjects of social relationships[92] (STRENGA, 2013, p. 6)

Desta forma, a memória dos mortos no medievo age por meio de uma criação coletiva da comunidade cristã, oficializada em seus ritos funerários e no cuidado com os mortos no além, tornando presente aquele que já é ausente, trazendo-o para o convívio comunitário de um modo intangível.

O conceito de *memoriabild*, ou imagem memorial, foi inicialmente trabalhado por Oexle, sendo pensado dentro dos esquemas memoriais que unem o indivíduo com o comunitário, como vistos no subcapítulo anterior.

[92] Tradução da Autora: “Ao comemorar a pessoa pelo nome, os vivos e mortos fisicamente ausentes foram presentes durante a liturgia e outros eventos comemorativos. Oexle afirma ainda que os mortos são invocados como indivíduos no ato de falar seus nomes. Isso apela ao seu argumento de que os mortos na Idade Média mantiveram seus direitos legais e continuaram sendo assuntos de relações sociais”.

Todavia não eram por ele definidos os atributos específicos que configuravam a imagem memorial.

Horch, vai mais adiante, criando um esquema específico, definindo que para que um objeto ou ação se constitua enquanto imagem memorial (*memoriabild*), deverá cumprir quatro funções: estabelecer uma comunidade entre os vivos e os mortos; indicar a presença do morto na sociedade; lembrar dos deveres recíprocos entre os vivos e os mortos; garantir que se dê a performance de tais deveres no futuro (HORCH, 2001, p.15).

Para estabelecer estas relações, Horch analisa uma variedade de objetos efetuando estudos de casos, onde apresenta o contexto de cada objeto, com sua trajetória, focando no estudo de retratos. A biografia destes retratos é ampliada, analisando a história das instituições de guarda, o contexto histórico de sua criação, assim como do patrono representado. Entrando no domínio dos estudos da Cultura Visual, ela busca possibilidades de recepção destas imagens, propondo caminhos interpretativos que aqueles que as contemplavam poderiam ter. Salienta então o papel direto que estas imagens, de bustos e retratos, teriam na busca por preces, pois elas também eram lembretes da generosidade caritativa do patrono para com a sua comunidade, de modo que era esperada uma generosidade equivalente daqueles que eram a continuidade de sua linhagem de sangue ou comunitária (HORCH, 2011).

Esta memória, que pede a ação social, exige a manutenção continua dos marcos memoriais. As tumbas analisadas, construídas para não serem efêmeras, permitem esta durabilidade por meio de sua própria essência material. Utilizando este método de visão da imagem memorial quadrífida, buscamos um entendimento da função em longo prazo das tumbas transi, que não serviam apenas à memória do falecido e às suas necessidades no Além vida, mas que também eram primordiais na própria manutenção dos esquemas sociais, que abrigavam as carências dos vivos e dos mortos. É uma memória que pede a fixação da tradição, do morto em sua comunidade, e, ao contrário da litúrgica, tal como apontada por Schimitt, não é afeita ao esquecimento, nem um mecanismo de esfriamento da memória.

Esta *memoriabild* não se assemelha à memória litúrgica, que é a oficialização da memória do falecido por meio dos *libri memoriales*[93], necrológicos[94] e obituários[95], sendo uma memória oficializada, que contém os dados e circunstâncias do falecimento e são utilizadas de modo oficial nos ritos eclesiásticos, dentro do estabelecido pelos períodos de luto e a necessidade de afastamento determinado entre o memorar e o esquecer, aqui a memória é uma técnica social de esquecimento, levando ao esfriamento da memória viva. A memória litúrgica externava-se por meio das missas realizadas para a salvação da alma do falecido, que ocorriam principalmente no aniversário de seu falecimento. Possuem a função, como já vimos, de tornar o falecido presente dentro de sua comunidade, de um modo incorpóreo, mas que é ritualizada na periodicidade que leva ao afastamento gradual do falecido. A memória litúrgica é, portanto, uma prática social e ritual de esquecimento:

> Mas essa palavra *memória* corre o risco de criar ilusão, pois o objetivo da memória era, na realidade, ajudar na separação dos vivos e do morto, abreviar a estada deste último nas penas purgatórias (ou no purgatório) e, finalmente, permitir aos vivos esquecer o defunto. O ritmo das missas e das preces era então cada vez mais frouxo e seu tempo era limitado: três dias, sete dias, um mês, um

---

[93] Definição de Libri Memoriales - Citação Original: "L. sind Namenslisten in Buchform, die v.a. der klösterl. Liturgie des frühen MA zum Gedenken an lebende und tote Kleriker, aber auch an Laien dienten. Dazu kamen karitative Pflichten zugunsten der Armen, die in den L. festgelegt wurden und das Gedenken ergänzten. Unter dem starken Einfluss der angelsächs. Mission entstanden die L. aus den älteren Diptychen und erreichten im 8. und 9. Jh. ihre grösste Verbreitung durch den Erfolg der Gebetsverbrüderungen. Dieser Bewegung schlossen sich u.a. auch die Klöster Reichenau und St. Gallen an, in denen bedeutende L. geschaffen wurden. Die von universalen Zügen geprägten L. wurden weitgehend durch die individueller ausgestalteten Nekrologien (Jahrzeitbücher) abgelöst. Ebenfalls mit den L. verwandt sind die von Laien gepflegten Bruderschaftsbücher des späten MA (Bruderschaften)." (FOLINI, 2008, disponível em < http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D26996.php > acessado pela última vez em 21 de janeiro de 2018, Tradução da Autora: L. são listas de nomes em forma de livro, o v.a. o claustro Liturgia do início da Idade Média em memória de clérigos vivos e mortos, mas também servido para a memória dos leigos. Além disso, foram atribuídos deveres de caridade a favor dos pobres, que foram estabelecidos no Libri. e complementaram a comemoração. Sob a forte influência do anglo-saxão. A missão originou o Libri do Diptychen mais antigo e alcançou os 8. e 9. Jh. Sua maior divulgação pelo sucesso do Gebetsverbrüderungen. Este movimento fechou-se. também os mosteiros Reichenau e St. Gallen, em que foram criadas L. significativa. O Libri, caracterizado por características universais, foi em grande parte substituído pelas necrologias designadas individualmente (Jahrzeitbücher). Também relacionados ao Libri são os livros de irmandade mantidos pelos leigos (cofrâs).

[94] Espécie de breve biografia de uma pessoa recentemente falecida, que pretendia noticiar o seu falecimento. Tornou-se mais popularizada com o advento do jornal impresso.

[95] "Comemorava-se, neste sentido, de modo ordenado e equânime, o *dies natalis* de todos quantos, clérigos ou leigos, homens ou mulheres, tendo vivido uma relação humana e espiritual muito próxima com o Claustro em causa, secular ou regular, depois de haverem experimentado a morte física, se acreditava, piedosamente, permanecerem vivos no reino celestial. Para alguns, no entanto, a inscrição do respectivo nome nas páginas de um obituário correspondia a uma opção preferencial, tomada em vida, por certos dias aniversários próprios do temporal ou do santoral da Igreja" (GOMES, 2004, p. 384).

> ano, raramente mais. A inscrição do nome no *libermemorialis* não prometia ao defunto uma glorificação duradoura pelos homens — esta era reservada aos santos e aos reis —, mas uma fusão rápida no anonimato das gerações passadas. (SCHMITT, 1999, p. 18)

As tumbas transi, ao contrário da transitoriedade e anonimato da maior parte das sepulturas nos cemitérios, são uma memória que resiste e pede para ser lembrada, exigindo dos vivos suas preces e sua reflexão. Podemos dizer que, assim, executam a função de imagem memorial, fixando a memória por meio da matéria e da imagem, pelos artifícios que permitam a efetivação da manutenção dos vínculos sociais entre os vivos e os mortos.

Diferente do modo padronizado e esquematizado em que se dá a memória litúrgica, os monumentos tumulares do século XV estudados nesta pesquisa, são plenamente individualizados, carregando as especificidades dos feitos e da linhagem de seus patronos. Enquanto a memória oficial "tinha por função 'esfriar' a memória sob o pretexto de mantê-la, apaziguar a lembrança dolorosa do defunto até que se esfumasse" (SCHMITT, 1999, p. 20), as tumbas transi pedem a lembrança, pedem a compaixão e a reza, mostrando de forma vívida o sofrimento da realidade da morte.

Desempenhando um papel fundamental neste outro aspecto memorial estão as capelas, locais onde estão localizadas as tumbas na teia arquitetônica da igreja medieval, que evoluiu de algo imaterial a uma singularidade materializada, muitas vezes sendo a responsável por expansões nas igrejas:

> A further alignment of memory and ritual in the service of the person occurred with the development of the chantry. A chantry was usually no more than an endowment of Masses (sung and therefore 'chanted' or said) […] By the 14th century at the last development also brought with it a privatization of space set aside especially for chantry Masses. The central requirement for a chantry was an altar, which may or may not have been associated with the tomb of the endower[96] (BINSKI, 1996, p. 115-116)

Acomodar esta nova necessidade por capelas individuais afetou o desenvolvimento arquitetônico, ao passo que representou expansões de estruturas já existentes, ou em outros casos, ampliações nas plantas de novas

[96] Tradução da Autora: "Um maior alinhamento da memória e do ritual ao serviço da pessoa ocorreu com o desenvolvimento da capela. Uma capela geralmente não era mais do que uma doação de missas (cantada e, portanto, "cantada" ou dita) [...] No século XIV, no último desenvolvimento capelar, também trouxe consigo uma privatização do espaço reservado, especialmente para capelas de missas. O requisito central para uma capela era um altar, que pode ou não ter sido associado ao túmulo da potência".

construções para integrar este novo componente, que passava a ser essencial (BINSKI, 1996), inclusive na arrecadação monetária eclesiástica, já que representava uma grande soma em doações dos patronos que desejavam esse privilégio dentro do espaço sagrado das igrejas ou catedrais, anteriormente reservado ao claro, e agora à disposição da nobreza e da nova classe burguesa.

A causa da expansão de capelas de um ato imaterial (o canto nas missas) até a concretude material (as capelas funerárias) não se pode definir como única, sendo na verdade um emaranhado de fatores no decorrer de séculos que levaram a esta modificação ingente. Mas é fulcral destacar que as tumbas em capelas são a consumação da ideia de que os monumentos tumulares deveriam ser dispostos em locais estratégicos, sendo estes locais públicos e próprios de oração intercessora, ou na proximidade de santuários (BINSKI, 1996). As tumbas, por nós estudadas, foram planejadas para este nível de exposição visual, que permitia uma efetiva troca entre os vivos e os mortos.

As capelas também são um meio efetivo de manutenção social, sendo um meio estratégico para a continuação da experiência que seria vivenciada no além, já que interferiria intimamente nos sufrágios, afetando assim o período experimentado pelo morto no Purgatório. Esta estratégia se desenvolveu bem antes do grande desequilíbrio demográfico oriundo da grande mortandade do século XIV, e, provavelmente, era um meio de afirmar os limites sociais, dado que houve redistribuições monetárias inesperadas no período caótico que este século representou, permitindo o poder financeiro e social de sujeitos de variadas classes sociais, sendo essencial a aquisição destes espaços de ampla visibilidade e privilégio, para a própria manutenção do local social do falecido e de sua linhagem. Ocupar o local de destaque na malha arquitetônica, é além de uma disputa por espaços, uma concorrência pela preservação memorial.

A luta pela permanência memorial só foi amplificada pelo esquecimento forçado que a Peste lançou sobre tantos sujeitos sociais. A morte desenfreada, não seletiva, rápida, colocou muitos sobre um esquecimento constrangido. Vemos, após o século XIV e tudo que este representou em termos de mortalidade, uma ampliação das doações e construções para uso comunitário – com a devida atribuição ao seu benfeitor – assim como uma preocupação constante de que a memória individual fosse salvaguardada (BINSKI, 1996).

Finalizando, utilizaremos aqui o conceito de *memoriabild* para compreensão da materialidade da memória, semelhantemente ao que é trabalhado por Schwarz, “to thematize the physical object as the starting point in the process of understanding the 'how' of the presentation of the memory of the dead”[97] (SCHWARZ apud HOLLADAY, 2013, p.443), mas também levando em considerando o aspecto revérbero próprio às tumbas transi, que são a memória dos falecidos, mas também um espelho que busca lembrar aos vivos a sua condição transiente.

[97] Tradução da Autora: “Para criar o objeto físico como o ponto de partida no processo de compreensão do "como" da apresentação da memória dos mortos"

3. Transi Tombs: padrões representativos

As tumbas cadáveres analisadas nesta dissertação compõem um corpo documental com bastante variação em termos de composição de seus elementos. Tradicionalmente, tumbas transi inglesas apresentam dois níveis escultóricos: o superior, onde nos é apresentado o corpo político do falecido, com todos os atributos de seu status terreno; e o inferior, onde temos uma escultura cadavérico. Todavia, em nossa pesquisa encontramos uma variação com relação a este duplo nível, sendo algo constante nos monumentos do clero, mas raros em tumbas de mercadores e comerciantes, e não uma regra geral quando os patronos são da nobreza, como pode ser visto pelo gráfico abaixo:

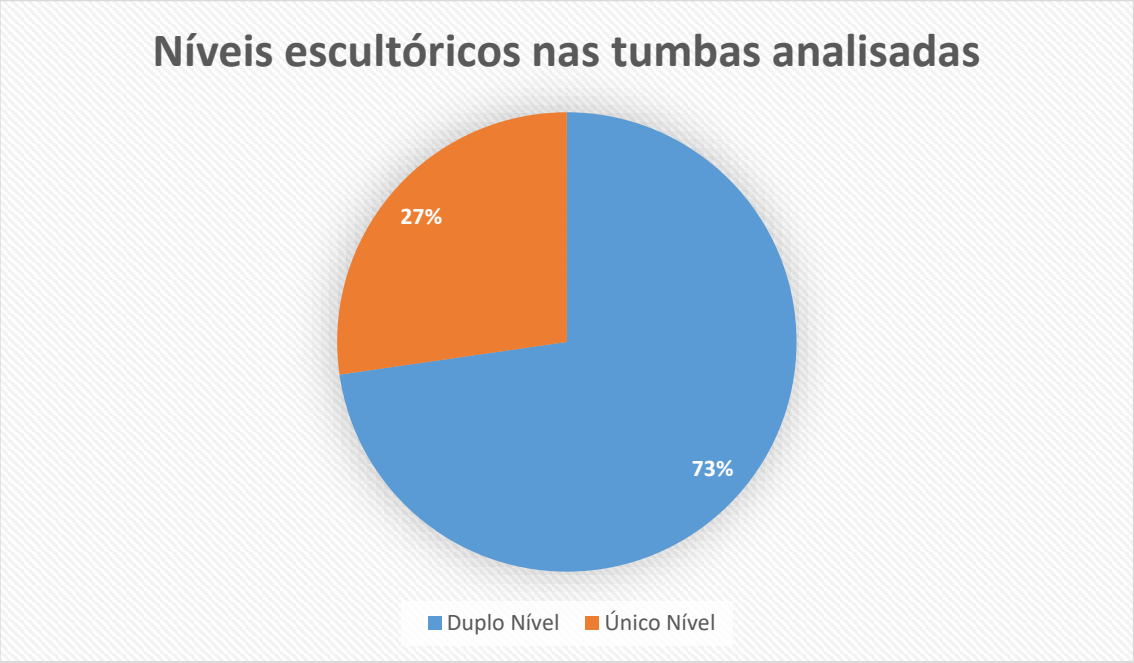


Gráfico 2: Níveis escultóricos do corpus documental. **Fonte:** Autora.

Em nosso corpus documental, composto por 45,5% de tumbas de membros do clero, sendo estes bispos e arcebispos, e todas possuem o duplo nível escultórico. A nobreza constitui 36,5% do total das tumbas analisadas, e destas 20% não possuem dois níveis esculturais, havendo uma que nos apresenta apenas a escultura cadavérica. Quando aos mercadores e *comuners*, estes representam um total de 18% do total estudado, e 100% deste conjunto possui apenas a escultura do corpo decomposto do falecido. Esta ocorrência

pode decorrer da condição financeira desta classe social, considerando que o material no qual a tumba é esculpida também é de qualidade inferior às encontradas em meio ao clero e à nobreza, em sua maioria feitas em alabastro e mármore.

Podemos ver, o exemplo da tumba de John Baret (*Figura 10*), comerciante de tecidos, cujo material principal é a pedra calcária, o que ocasionou um desgaste muito grande de sua escultura cadavérica, de modo que os traços faciais já são quase inexistentes. Afora a condição de preservação de sua face, podemos observar que o modo escolhido para a apresentação da efígie cadavérica é a mesma, com a manta mortuária aberta, com a mão esquerda de Baret segurando parte da mesma sobre sua região genital.

Figura 10: Detalhe superior da tumba de John Baret**. Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 20 de janeiro de 2018.

Independente do duplo nível escultórico, algo que une todas as tumbas é a presença da manta funerária aberta e abaixo da escultura cadavérica, que é feita de modo a cobrir a região genital de todos os esculpidos, embora exiba o restante do corpo. Como via de regra, a manta é segurada pela mão esquerda do cadáver sobre sua região íntima, e a parte superior do cadáver é totalmente exibida, mesmo no caso feminino de Alice, que exibe os seios emurchecidos

(*Figura 11*). Todas as esculturas, tanto superiores, quanto inferiores, são feitas de modo recumbente.

Figura 11: Detalhe da escultura inferior da tumba de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 22 de janeiro de 2018.

As tumbas mais elaboradas possuem colunas decoradas e um dossel elaborado, composto em geral pela memória familiar, que é construída pelo uso de brasões. Algumas extrapolam o seu próprio espaço físico, e compõe parte do ambiente em que são alocadas, incorporando elementos estéticos que estão presentes no monumento ao ambiente que a rodeia. É o caso da tumba de Alice de la Pole e de Henry Chichele.

Os padrões de construção visual destas tumbas podem ser vistos em variados manuscritos medievais, que nos mostram, por meio de um “corte” lateral uma real visão do que ocorre em uma tumba no esquema clássico. Principalmente a escultura cadavérica, que traz em 91% dos casos a túnica aberta, exibindo o cadáver, e com a mão esquerda, em 64% dos casos, cobrindo a região genital, tendo mais 27% coberto pelo lado direito, com ou sem o auxílio da mão, e mais 9% que o corpo está totalmente coberto pela túnica funerária.

No manuscrito Add MS 37049, feito no século XV, intitulado "*A Carthusian miscellany of poems, chronicles, and treatises in Northern English, including an epitome or summary of Mandeville's travels*", temos o que chamamos de *Disputation*, situações onde se dão discussões sobre determinados assuntos, neste caso uma "*Disputation Betwyx þe Body and Wormes*"[98].

Figura 12: Add MS 37049, f. 87r. **Fonte**: British Library, disponível em: < **http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_37049**>, acessado pela última vez em 18 de janeiro de 2018.

[98] Tradução da Autora: "Disputa entre o Corpo e os Vermes". Para aprofundamento nesta questão, ler: STEEL, **No Soul, No Exit – Getting with/at the Body in the Disputation between the Body and the Worms**. 2017.

Podemos ver na imagem da f. 87r (*Figura 12*) do manuscrito que há uma efígie clássica, com os elementos de sua vida política a ornamentando, inclusive com um grande número de heráldicas cercando a tumba. Na base, o corpo, atacado por animais, sofrendo os efeitos da decomposição.

Assim como nas tumbas transi, o corpo é exibido pela túnica funerária que se encontra aberta e na base do corpo, e como já foi citado nos 91% dos casos encontrados, é a mão esquerda que recobre a região da virilha.

Temos neste mesmo manuscrito, na f. 32v (*Figura 13*), uma representação feminina, de mesma composição do que a masculina, mas, assim como a única tumba feminina estudada, é sua mão direita que recobre a genital.

A presença de animais que se alimentam do cadáver que temos no manuscrito se aproxima mais do modelo escultórico francês, considerando que nas tumbas inglesas analisadas não foi encontrada a presença de nenhum tipo de animal do processo de putrefação, assim como a presença de vazamento de líquidos corpóreos ou a exibição de órgãos internos.

Figura 13: Add MS 37049, f. 32v. **Fonte**: British Library, disponível em: < http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_37049>, acessado pela última vez em 18 de janeiro de 2018.

Quanto ao material em que são construídas as tumbas, este é importante por três razões: influência sobre o aspecto visual final atingido com o monumento; em segundo, nos auxilia a analisar a condição financeira do patrono; por fim, é um elemento fundamental na manutenção memorial, ao passo que a capacidade de duração do material interfere diretamente na efetividade da manutenção memorial, ao passo que sua desintegração representa perda de um sóciotransmissor.

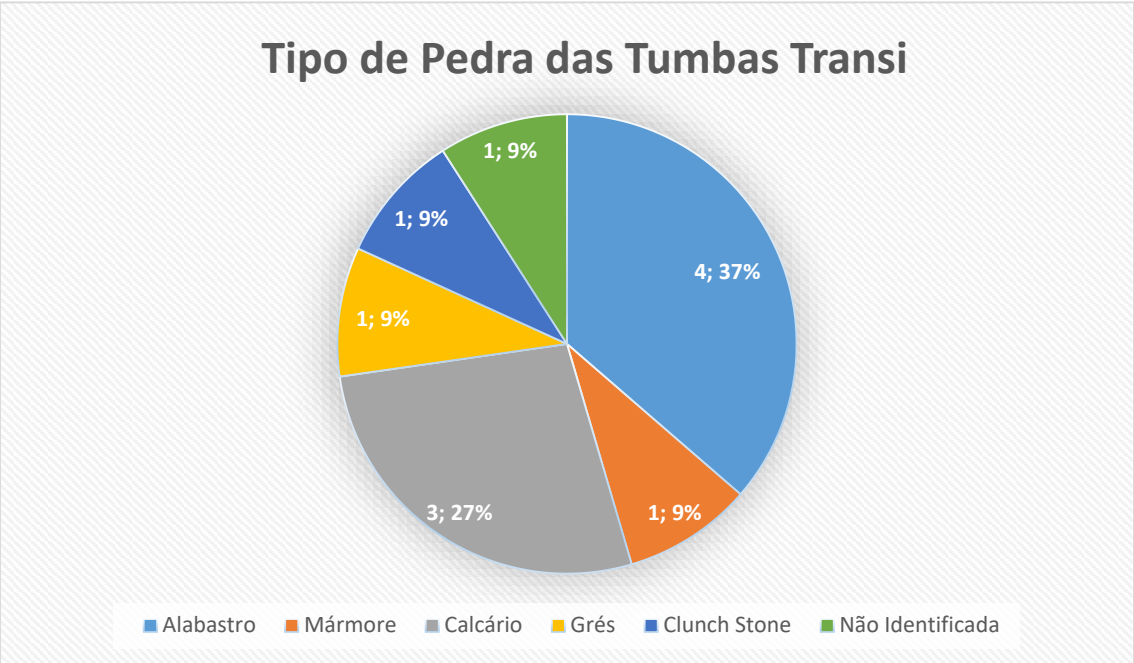


Gráfico 3: Tipos de pedra utilizadas nos monumentos tumulares transi analisadas**. Fonte**: Autora.

Como podemos ver no gráfico acima (*Gráfico 3*), as pedras mais utilizadas eram o alabastro e o calcário. A diferença de conservação dos monumentos entre estes dois tipos de materiais é bastante clara, havendo um grande desgaste e até mesmo perda de regiões da escultura, naquelas feitas de calcário, um material menos nobre e utilizado nas tumbas de composição mais simples. O alabastro, pedra mais resistente e menos porosa do que o calcário, o grés e a *clunch stone*, possui uma conservação dos traços de seus patronos.

Esta conservação não se deve apenas à qualidade do material, mas pelas políticas de conservação e restauro, que se dedicam mais às tumbas com maior quantidade de ornamentação, melhor aspecto visual e riqueza de elemento, algo que pode ser verificado inclusive nas intervenções de coloração destas tumbas,

que ao contrário das mais simples que estão na cor natural da pedra, ainda se encontram com camada de pigmentação. Esta pintura, hoje oriunda dos tratamentos restaurativos, nos traz uma imagem mais próxima de como estas tumbas seriam originalmente, dado que todas elas eram pintadas para que parecessem mais realistas.

Outro elemento que se destacou durante a análise foi a presença de heráldica nas tumbas analisadas. Dentre todo o conjunto, averiguamos, conforme o gráfico abaixo (*Gráfico 3*), a seguindo ocorrência:

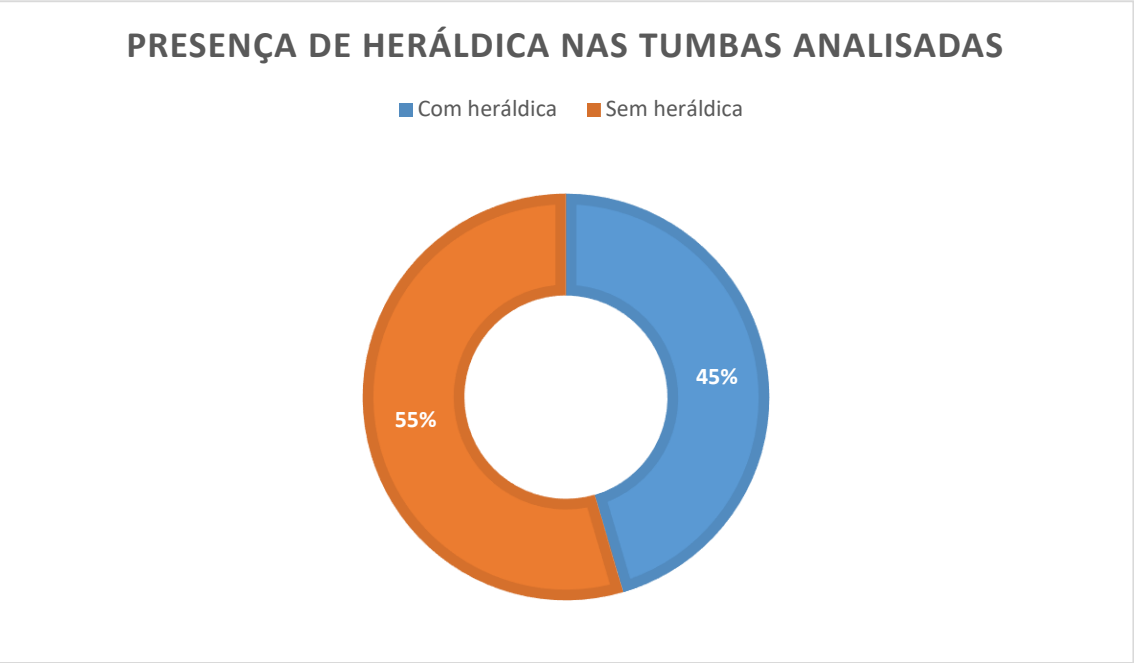


Gráfico 4: Presença de heráldica no conjunto de tumbas analisadas**. Fonte:** Autora.

Nas tumbas de comerciantes, embora em uma tivesse a presença de escudos, não foram encontrados escudos originais ou tradicionais, de modo que neste grupo temos um total de 0%. Nos monumentos do clero foram encontradas a presença heráldica em 40%, e nos da nobreza foi encontrado um total de 75%. Deste modo, as fontes confirmam a importância memorial da heráldica na manutenção das linhagens da nobreza, como anteriormente destacado.

Enfim, para ambas efígies, seja do corpo político ou do corpo natural, verificamos que existem padrões que se mantém nas esculturas, mesmo que elas sejam pertencentes a agentes de diferentes zonas sociais. Isso indica que havia uma convenção artística na criação dos monumentos tumulares, mesmo no estilo não convencional, como são as tumbas transi.

Esta espécie de protocolo na fabricação das tumbas nos indica que havia centros especializados na produção destes monumentos, a quem os patronos recorriam no momento da encomenda. Embora não saibamos sobre os artistas que as criaram, dado que as obras não são assinadas pelos criadores[99], podemos perceber uma rede de troca de técnicas e uma padronização na forma de exibir o corpo.

Principalmente ao avaliarmos a exibição de um corpo em decomposição que se encontra em um monumento memorial. Trata-se de uma situação sensível, pois o monumento não pode ser ofensivo à memória do homenageado, ele deve sim servir como um meio de vínculo com os vivos, que seja capaz de o beneficiar. Existem normas que mostram este corpo cadavérico, para honrá-lo, exibi-lo de modo respeitoso. Na França, a sua apresentação é muito mais agressiva, havendo cadáveres atacados por insetos e outros animais, e uma demonstração da total calamidade sofrida pelo indivíduo falecido, como a erupção de suas vísceras. Na Inglaterra, a revelação do cadáver é muito mais comedida, mostrando a tristeza, mas não o lado mais repugnante do processo natural.

[99] Primeiramente porque isso acarretaria no pecado da soberba, e em segundo lugar porque a assinatura é um denotativo de propriedade, e o monumento pertence ao patrono e à sua memória, e não ao artista ou em homenagem ao mesmo.

3.1 Heráldica: biografia visual em elementos tumulares

3.1.1 Heráldica e local social

Basicamente, a heráldica é “the display of a personalised (and usually hereditary) device on a shield – or other attributes – meant to identify an individual or the possessions of an individual”[100] (COSS; KEEN, 2002, p.28). Trata-se de um sistema de uso hereditário sistemático de padrões e dispositivos arranjados em um escudo, surgido em torno do século XII, com uma grande variedade de opções de padrões iconográficos e uso de cores. Em seus primórdios é associado ao uso militar, e como forma de identificação de cavaleiros em campo de batalha. O certo é que a heráldica era um reflexo da compreensão e constituição das ideias de linhagem e de família durante o medievo.

Fosse ou não a sua função primária a identificação de casas nobres em campo de batalha, logo foi associado às casas nobiliárquicas medievais, e à sua história. Deste modo, logo que o direito de liderar e o dever de seguir foi estabelecido de modo hierárquico e hereditário, assim também foram os símbolos da nobreza (WOODCOCK; ROBINSON, 1988).

A heráldica, portanto, ocupava um importante papel social na transmissão das memórias e feitos familiares durante o período medieval. Podemos considera-la um forte sóciotransmissor, servindo ao mesmo tempo como propaganda e ferramenta política:

> In a secular society which was largely illiterate, and in which great significance was attached to outward trappings and social display, arms, banners and badges, often loaded with deep-seated significance but readily discernible to most, were swiftly enlisted in the war to win hearts and minds. Sometimes they were brazenly used as bold visual statements to encourage, persuade, and justify. They might openly speak of authority, presence, even political intent, while at other times, as with politics and propaganda, their message was much more subtle, particularly if their purpose was misrepresentation or even disinformation[101] (AILES, 2002, p. 83).

[100] Tradução da Autora: “É a exibição de um dispositivo personalizado (e geralmente hereditário) em um escudo - ou outros atributos - destinado a identificar um indivíduo ou as posses de um indivíduo”.

[101] Tradução da Autora: “Em uma sociedade secular amplamente analfabeta, e em que se atribui grande importância às pompas externas e à exibição social, os brasões, as bandeiras e os emblemas, muitas vezes carregados de um significado profundo, mas facilmente discerníveis para a maioria, foram rapidamente alistados na guerra para vencer corações e mentes. Às vezes, eles eram descaradamente utilizados como declarações visuais ousadas para incentivar, persuadir e justificar. Eles podem falar abertamente de autoridade, presença, até mesmo

A heráldica inglesa se desenvolveu a partir da segunda metade do século XII, e já temos a atribuição heráldica de leões dourados em um campo azul para William, *the Conqueror* em 1170, como forma de reforçar a política do então rei Henry II, desta forma destacando sua ancestralidade normanda e justificando sua ascensão ao trono inglês.

Há, o que especialistas como Michel Pastoureau, chamam de proto-heráldico, que remontaria ao século XI. Trata-se de um período proto-heráldico pois ainda não é possível afirmar que os indivíduos assumem determinada simbologia por conta de uma raiz familiar, que denote uma linhagem, o design ainda pode ser tido como uma escolha particular, de cunho muito individualizado. Havia uma necessidade de inventar símbolos para identificação pessoal por parte da nobreza em tempos de guerra e paz sempre foi uma força, mas essa necessidade era independente de qualquer motivação familiar (COSS; KEEN, 2002).

> However, by the 1120s, that step may well have been taken. Michel Pastoureau points to particular designs being associated with particular north-eastern French provinces already by that date, a period he calls one of 'gestation' which might spread back as far as the 1080s. He notes particularly a symbol of an oat-stook associated with the county of St Pol, first appearing on coins around 1100, and on comital seals by the 1140s; but in Pastoureau's words these could still be as much 'armoiries féodales' as 'armoiries familiales', by which he meant that the 'arms' might be only a regional or honorial totem, not a symptom of family identity[102]. (CROUCH, 2002, p. 29.)

O uso da heráldica, segundo Pastoureau, inclina-se ao seu papel familiar, e estabelecendo-se como prática coletiva, ao final de 1220, o que coincide com a cronologia proposta por Duby, a respeito da formação de linhagens e da cavalaria medieval (CROUCH, 2002). Com o passar do tempo, já a partir do século XIII, a heráldica tornou-se tão significativa das famílias que representava, que muitos guerreiros eram referenciados pelos símbolos de seus brasões. A

---

intenção política, enquanto em outras ocasiões, como com a política e a propaganda, sua mensagem era muito mais sutil, particularmente se seu propósito fosse a falsa representação ou mesmo a desinformação".

[102] Tradução da Autora: "No entanto, na década de 1120, um passo pode ter sido tomado. Michel Pastoureau aponta para determinados designs que são associados a determinadas províncias francesas do Nordeste já por essa data, um período que ele chama de "gestação", que pode se estender até a década de 1080. Ele ressalta particularmente um símbolo de um *oat-stook* associado com o condado de St Pol, aparecendo pela primeira vez em moedas em torno de 1100, e em selos comitativos pela década de 1140; mas nas palavras de Pastoureau, estes ainda poderiam ser tanto "armoiries féodales" como "armoiries familiales", pelo que ele quis dizer que as "armas" podem ser apenas um totem regional ou homônimo, não um sintoma de identidade familiar".

heráldica passou a ser utilizada não apenas como demarcação do poder de indivíduos ou núcleos familiares, mas também, de um modo extensivo, como modo de evidenciar o sucesso do Reino (AILES, 2002).

Na Inglaterra, a heráldica encontra um período de disseminação no período de Edward III, e a Guerra dos Cem anos, sendo encontradas em grande número junto de efígies e monumentos de metal, no mesmo período que verificamos o afloramento das grandes catedrais, que também eram acompanhadas por vasta presença heráldica, em seus monumentos e em seus vitrais. Mas a heráldica supera os limites da igreja e dos monumentos funerários, sendo também encontrada em prédios vernaculares, selos, manuscritos e moedas, vestidos, pratos domésticos, baús, etc (COSS, 2002). Esta variação de suportes e usos passou cada vez mais a atrair os estudiosos, colocando a heráldica como importante objeto de estudo:

> It was in Edwardian England, however, that they coalesced to form a remarkably coherent and extraordinarily inventive display of heraldic art; one which reached an increasingly wide spectrum of the elite. Scholars of the visual image are coming more and more to appreciate the stylistic interaction between media, the co-operation amongst the various artists and craftsmen, and the multiple stimuli that helped to determine consumer choice. In short, in Edwardian England knighthood and heraldry expressed the cultural hegemony of the landed upper class[103] (COOS, 2002, p. 39-40).

Após estabelecida, a heráldica cumpriu um importante papel dentro do campo político, como símbolo de poder e como instrumento de propaganda. Levando em conta a predominância de uma sociedade secular iletrada, e que atribuía grande valor à exibição de poder social, por meio de exibição de armas, emblemas, bandeiras e aos símbolos bélicos, carregados de simbolismo profundo, embora nem sempre acessível a todos em termos de significado, os brasões, facilmente identificáveis, tornaram-se importantes alistados para a manutenção de poder político, se associados aos elementos corretos (AILES, 2002).

[103] Tradução da Autora: “Foi na Inglaterra eduardiana, no entanto, que eles se uniram para formar uma exibição extraordinariamente coerente e extraordinariamente inventiva da arte heráldica; um que atingiu um espectro cada vez mais amplo da elite. Os estudiosos da imagem visual estão cada vez mais a apreciar a interação estilística entre a mídia, a cooperação entre os vários artistas e artesãos e os múltiplos estímulos que ajudaram a determinar a escolha do consumidor. Em suma, na Inglaterra de Edward, a heráldica e a fidalguia expressam a hegemonia cultural da classe alta desembarcada”.

Muitas vezes eram usados como declarações visuais que tinham como intenção persuadir, incentivar e também justificar ações. Podiam dizer abertamente sobre questões de autoridade, domínio, demarcar a presença, intenções políticas, e as vezes, de modo sutil, eram introduzidos como propaganda política, sendo até utilizado como meio de desinformação ou falsa representação de um episódio. Esta forma de usar a heráldica para depreciação da imagem do inimigo passou a ser utilizada de modo significativo no século XV, sendo raras as situações deste uso anteriormente (AILES, 2002).

Para que se colocasse como propaganda efetiva, o uso da heráldica extrapolou os limites memoriais, o entorno dos túmulos e das igrejas, e passou a ser reproduzido em variadas mídias, alcançando as pessoas em variados locais e em utensílios de uso cotidiano, sendo utilizados em roupas, emblemas e capuzes, tonando-se uma forma viável economicamente e de fácil distribuição. Possuir estes itens, para além das questões práticas do uso, eram uma forma de declaração pública e individual de afiliação e apoio a determinada família ou interesse, assim como uma forma de declaração de sua aliança, seja esta voluntária ou ligada aos laços de vassalagem (AILES, 2002).

Considerando os conceitos memoriais anteriormente trabalhados, e a forma pela qual a memória individual era perpetuada no medievo, a heráldica possui um papel fulcral na manutenção das relações sociais entre os vivos e os mortos, transatamente destacados.

A heráldica coloca-se como importante sóciotransmissor para a nobreza, essencial para a manutenção de seu poder. Como destaca Assmann, o poder necessita de uma origem, e esta origem precisa ser lembrada socialmente para que a própria nobreza possa se manter enquanto classe social. É por meio da memória que se dá a legitimação do poder destes grupos, sem ela não há nobreza, pois ‘Herrschaft braucht Herkunft’[104] (ASSMANN, 2007, p. 71).

[104] Tradução da Autora: “O poder necessita de origem”.

3.1.2Tumbas de *oratores*

Iniciaremos esta seção por um dos homens dos quais temos o maior volume documental sobre sua biografia, o arcebispo Henry Chichele. A materialidade da memória de Henry ultrapassa os limites de sua tumba transi, sendo também presente nos diversos edifícios que foram erguidos no período de seu arcebispado. Muitas construções ainda hoje utilizadas em Higham Ferrers foram erguidas a pedido de Henry, porém iremos nos focar nos elementos de sua tumba que são construções diretas para a manutenção de sua memória, especialmente a heráldica presente em seu monumento funerário.

Sua tumba transi (*Figura 14*) encontra-se na Catedral de Canterbury e foi construída muitos anos antes de sua morte, entre os anos de 1424 e 1426, em um local destacado entre o coro superior e o coro do deambulatório, adjacente ao transepto nordeste. Muitas restaurações foram feitas na tumba no decorrer dos anos, havendo duas principais, a primeira no século XVII, entre os anos de 1663-1664, e a segunda no século XIX, entre os anos de 1897 e 1899 (SMITH, 2015). Boa parte das restaurações se deram para reparar danos causados durante a Reforma Protestante, responsável por uma perda material imensa para a Igreja Católica na Inglaterra.

Figura 14: Tumba de Henry Chichele. **Fonte**: https://www.flickr.com/. Acessado em 30 de dezembro de 2017.

Sobre a tumba de Chichele, Paul Binski (1996, p. 143) destaca que “it was erected well before his death, and is positioned opposite the archiepiscopal seat in such a way that Chichele could have pondered his own tomb in life as a memento mori[105], a self-address. Chichele’s upper effigy is shown in full pontificals”[106].

Na tumba, lemos o seguinte epitáfio:

Pauper eram natus post Primas hic relevatus. Iam sum prostratus, et vermibus esca paratus. Ecce meum tumulum. Cerne tuum speculum. Quisquis eris qui transieris, rogo michi memoreris. Tu qui eris michi consimilis, qui post moriesis. Omnibus horribilis. Pulvis, vermis et caro vilis[107]

Eis então um pequeno resumo da vida de Henry, seu *cursus vitae*[108], e o destaque ao seu trágico destino. A sua vida, brevemente resumida poderia ser a de qualquer um, mas o seu fim é o de todos. Ao fazer esta correspondência com aqueles que o observam, temos um fenômeno imagético bem popular do fim da Idade Média, o *cerne tuum speculum*[109] (BINSKI, 1996). Embora em seu epitáfio sejam destacadas as figuras de vermes e seres pútridos, naturais ao processo de decomposição, em sua efígie estes não são representados. Sua vida, idealizada em forma de epitáfio, é posta de modo linear através da utilização da heráldica familiar e pessoal de Henry.

No dossel, (*Figura 15*) temos uma série de figuras angelicais, que seguram diversos brasões, todos fundamentais na trajetória de Henry: da esquerda para a direita temos o brasão da família de sua mãe, Agnes Pincheon; o brasão do New College, de Oxford; o brasão da diocese de St. David; seguido pelo brasão do Arcebispo de Canterbury; por fim o brasão do All Souls College.

---

[105] Expressão latina que pode ser traduzida como “Lembre-se da morte” e compõe uma série de variações artísticas dedicadas à lembrança da mortalidade humana.
[106] Tradução da Autora: “Foi erguida bem antes de sua morte, e é posicionada oposta ao assento arcebispal de tal maneira que Chichele poderia ponderar seu próprio túmulo em vida como um memento mori, uma visão de si mesmo. A efígie superior de Chichele é mostrada com os trajes episcopais completos”.
[107] Tradução da Autora: “Eu era um pobre nascido, então para o arcebispado fui elevado, agora eu sou cortado e servido para vermes ... eis a minha sepultura. Quem quer que você seja, que passará, peço a sua lembrança, você que será como eu depois de morrer: horrível em todas as coisas, poeira, vermes, carne perversa”.
[108] Ciclo vital medieval: *Natus, Elevatus, Prostratus, Paratus*.
[109] Admire a si mesmo.

Podemos ver que há uma linearidade cronológica da biografia de Henry na distribuição dos brasões, desde sua origem, que ressalta a o lado de linhagem mais nobre de sua família, no caso, a materna, até chegarmos à sua maior conquista que foi a construção do All Soul College.

Figura 15: Brasões no dossel da tumba de Henry Chichele. **Fonte:** https://flic.kr/p/9drhXR, acessado pela última vez em 23 de novembro de 2016.

Estes anjos seguram uma biografia visual, como podemos ver pelos detalhes de sua trajetória. O arcebispo Henry Chichele viveu entre os anos de 1362?[110] até o abril do ano de 1443. Sua ascendência ao poder eclesiástico levou muitos anos, sendo ele filho de um fazendeiro com proeminência política, de nome Thomas Chicheley[111] que chegou a ser prefeito mais de uma vez de Higham Ferrers, em Northamptonshire.

Quanto a sua biografia temos um volume do século XVII dedicado a história de sua vida, escrito por Arthur Duck[112], intitulada *Vita Henrici Chichele archiepiscopi Cantuariensis sub regibus Henrico V et VI*[113], originalmente escrita em latim, mas que hoje possui tradução para a língua inglesa[114]. Mais tardiamente temos uma obra de Oliph Leigh Spencer, publicada no último quarto do século XVIII e intitulada como *The life of Henry Chichelé, archbishop of*

[110] A data de seu nascimento varia nas documentações entre os anos de 1342, 1343 e 1344, não havendo, portanto, certeza absoluta do ano de seu nascimento.
[111] Maiores informações genealógicas sobre seu pai e sua família podem ser encontradas através do link: < https://www.geni.com/people/Thomas-Chicheley/4588566971800072387#/tab/source>, acessado pela última vez em 17 de novembro de 2016.
[112] Advogado e membro do Parlamento Inglês, viveu entre os anos de 1580 e 1648. Entre suas obras, uma de grande importância é a biografia dedicada ao arcebispo Henry Chichele.
[113] Tradução da Autora: "A vida de Henry Chichele, arcebispo de Canterbury, que viveu nos tempos de Henry V e Henry VI, Reis da Inglaterra".
[114] Para acessar a biografia escrita por Arthur Duck, utilize o link: < http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A36743.0001.001/1:4?rgn=div1;view=toc> acessado pela última vez em 17 de novembro de 2016.

Canterbury, founder of All Souls college, in the University of Oxford[115]. Por conta de sua influência e do papel que ocupou em sua época, sua vida adulta é bem documentada, o que favoreceu seus biógrafos, segundo Spencer "from the elevated rank which he held, and the important scenes in which he was engaged, he has been incidentally mentioned in most of the histories and public records of the age in which he lived"[116] (SPENCER, 1783, p. 9).

A sua infância, no entanto, é pobremente documentada, mas nasceu e cresceu em Higham Ferrers. Aparece na documentação já mais velho, sendo que o registro mais antigo que temos é de 1387, uma lista do salão de janta dos alunos do New College, em Oxford. Foi para New College presumidamente para estudar artes, e mais tardiamente direito civil, sendo que em 1389 já é citado no período escolar de Michaelmas[117] como estudante de bacharel em direito civil, e novamente é citado na mesma condição em 1393. Ao que tudo indica foi aceito como Doutor em Direito Civil em 1396, período em que já estava praticando nas cortes eclesiásticas, embora não tivesse se qualificado em direito canônico. Todavia sua perícia nesta área era inegável (CATTO, 2004).

Simultaneamente a sua formação, Henry iniciou sua ascensão dentro dos cargos eclesiásticos. Em 1392 foi ordenado como subdiácono pelo bispo sufragêneo de Londres, tornando-se diácono em 26 de maio e logo padre em 23 de setembro de 1396. Neste período encontra-se na Corte de Canterbury, a corte eclesiástica de maior prestígio no século XIV. Seu sucesso em Canterbury lhe garantiu aliados importes e cargos, como o de vigário-geral de Richard Medford, bispo de Salisbury, entre os anos de 1397 e 1407, quando Medford falece (CATTO, 2004).

Seu cargo como vigário lhe trouxe diversas benesses e prebendas[118], tais como *Great Brington, Northamptonshire* (1400), *Ratfyn* (1397), incluindo

---

[115] Tradução da Autora: "A vida de Henry Chichele, arcebispo de Canterbury, fundador do *All Saints College* na Universidade de Oxford".
[116] Tradução da Autora: "Do grau elevado que ocupava, e das cenas importantes em que estava engajado, foi mencionado incidentalmente na maior parte das histórias e registros públicos da época em que ele viveu".
[117] Primeiro período acadêmico utilizado nas universidades inglesas. Sua nomenclatura origina-se do Festival de St. Michael e Todos os Anjos, que ocorre em 29 de setembro. Esta datação acadêmica abarca o período entre setembro e/ou outubro até o Natal.
[118] Benefícios dados pelo Estado à particulares por conta de serviços prestados. Se traduz em rendas ligadas a um canonicato, sendo seu benefício.

diversas nomeações, como a de Arquidiácono de Dorset em 1397. Todas as suas conexões e influência conquistada eventualmente o levaram a trabalhar à serviço da realeza. Em janeiro de 1404 foi enviado para se unir a Cúria Romana, sendo que em 1405 já iniciava uma carreira diplomática ao partir em serviço ao Papa Inocêncio VII, em busca de uma paz duradoura que colocaria um fim ao Grande Cisma Ocidental, através do arranjo do casamento do príncipe Henry com a princesa francesa Mary, plano que fora frustrado quando esta tornou-se uma freira em Poissy. Seu envolvimento na questão do Cisma continuou conforme os anos se passaram, chegando a representar a Coroa e a província de Canterbury no Concílio de Pisa, que ocorreu em 1409.

Seus esforços junto a Inocêncio para aplacar a crise não foram ignorados. Fora então enviado ao novo Papa, Gregório XII. Sua aproximação ao papado acaba por lhe render o bispado de St. David em 1407, quando falece o Bispo Guy Mone, sendo que Henry acaba consagrado em 1408, embora já usufruísse dos benefícios de seu novo bispado desde o dia do falecimento de Mone. As conexões alimentadas por Henry, e suas contribuições à coroa inglesa e ao papado, o levaram eventualmente ao arcebispado. Segundo Catto (2004):

> He was undoubtedly the king's choice as Archbishop Thomas Arundel's successor at Canterbury, and the ground had been well prepared for Chichele's election by the chapter on 12 March 1414, three weeks after Arundel's death; Pope John XXIII provided him to the see on 27 April without objection. For nearly thirty years Chichele would embody the principle of vigorous leadership of the English church by lay and ecclesiastical ministers acting in concert[119] (CATTO, 2004, n.p.)

Durante o período em que foi arcebispo, como nos salienta Catto, ele manteve como um princípio norteador a manutenção de laços estreitos entre o poder espiritual e temporal, de modo que continuou como membro do Conselho, inclusive chefiando-o na ausência do rei em 1415. Manteve-se envolvido em reuniões com príncipes e liderou questões diplomáticas, relativo inclusive a assuntos de guerras, participou de diversas delegações, além de ter fornecido diversos empréstimos à Coroa da Inglaterra.

[119] Tradução da Autora: “Ele foi sem dúvida a escolha do rei como sucessor do arcebispo Thomas Arundel em Canterbury, e o terreno estava bem preparado para a eleição de Chichele para o episódio em 12 de março de 1414, três semanas após a morte de Arundel; O Papa João XXIII forneceu-o a diocese no dia 27 de abril sem objeção. Por quase trinta anos, Chichele encarnou o princípio da liderança vigorosa da igreja inglesa por ministros leigos e eclesiásticos atuando em união”.

Além de seu papel de diplomata e seu profundo envolvimento com as questões políticas, como arcebispo ele conduziu um rígido controle contra heresias, liderando processos inquisitoriais e o combate aos heréticos, inclusive protagonizando ações contra o avanço do Lollardismo em 1428 (SPENCER, 1783). O Lollardismo foi uma ameaça muito grande tanto à autoridade como à ortodoxia de Henry, assim destacamos alguns pontos de sua ação contra o surgimento ou o crescimento herético:

> His measures were directed to standardizing and refining procedure, with the most important trials conducted during convocation with the utmost publicity. In 1416 he allowed bishops either to try cases themselves, with the penalty of life imprisonment for convicted offenders, or to bring them before the provincial council, with a set procedure grounded in the canon-law rules perfected in the thirteenth century. The process eventually resulted in a standard questionnaire, drawn up in 1428 by Chichele's chancellor, Thomas Brouns (d. 1445). The most notable Lollard suspects, including Richard Wyche, William Taylor, Robert Hoke, and Ralph Mungyn, were tried by this procedure, which succeeded in driving any remaining Lollard teachers, if they persisted, into obscurity[120]. (CATTO, 2004, n.p.)

Uma de suas maiores construções fora o All Souls College[121] em Oxford, que se encontra em funcionamento até os dias atuais. O mesmo foi construído com o apoio de Henry VI, em 1438. Na instituição se ensinava artes, filosofia, teologia, lei civil e canônica e todos os seus estudantes deveriam eventualmente ser ordenados à um ministério, através de atribuição de Ordens Sagradas. Como o objetivo era fornecer para a Inglaterra um contingente de clérigos instruídos, para que prestassem serviço tanto à Igreja quanto ao governo.

Em 1439 sua saúde começou a se deteriorar, e já era necessário o auxílio de uma bengala para sua locomoção, de modo que em 1442 ele solicitou licença para renunciar à sua sé. O Papa relutou em atender ao seu pedido, e em 1443, antes que ele pudesse ser atendido, Henry faleceu em 12 de abril. Desta forma,

---

[120] Tradução da Autora: “Suas medidas foram direcionadas para a refinação e padronização dos procedimentos, com os julgamentos mais importantes realizados durante a convocação com a maior publicidade. Em 1416 ele permitiu que os bispos ou julgassem os casos, com pena de prisão perpétua para os condenados, ou que os levassem perante o conselho provincial, com um procedimento estabelecido com base nas regras de direito canônico aperfeiçoado no século XIII. O processo acabou resultando em um questionário padrão, elaborado em 1428 pelo chanceler de Chichele, Thomas Brouns (d. 1445). Os mais notáveis suspeitos de Lollardismo, incluíram Richard Wyche, William Taylor, Robert Hoke e Ralph Mungyn, que foram julgados por este procedimento, cujo sucesso conseguiu conduzir os restantes dos mestres do Lollardismo, se persistiam, à obscuridade”.

[121] Site da instituição para maiores informações: https://www.asc.ox.ac.uk/, acessado pela última vez em 13 de novembro de 2016.

Henry faleceu ainda a serviço da Igreja e da Coroa, como viveu boa parte de sua vida.

Embora algumas biografias ressaltem sua origem “humilde” as fontes indicam que seus familiares ocupavam locais de influência, nem que fosse em termos locais como o seu pai em Higham Ferrers. Seus irmãos alcançaram posições de poder muito mais amplas, sendo que Robert Chichele foi Lord Meyor of London[122] e seu outro irmão, William Chichele ocupou o cargo de Senior Sheriff of London[123]. Sendo assim, pensar que Henry advinha de um ambiente extremamente humilde não parece condizer com os locais acessados pelos seus familiares e por ele mesmo.

Todavia, em sua tumba, sua origem supostamente muito humilde sua origem supostamente muito humilde é salientada pelos escritos, e sua ascensão social é marcada cronologicamente pelos brasões exibidos pelos anjos no dossel do monumento.

Além da iconografia que narra a vida de Henry, temos ao longo da laje superior da sua tumba a seguinte inscrição:

Hic iacet Henricus Chichele, Legu(m) Doctor, qu(on)da(m) cancellari(us) Sar(um), qui a(nno) VII Henrici iiii Regis ad Gregori(um) p(a)p(a)m XIIm in Ambassiata t(ra)nsmissus in Civitate Senensi p(er) man(us) ejusd(em) p(a)p(a)e in Menevensem ep(isccopu)m consecrat(us) est./ Hic etia(m) Henricus anno ii° Henrici Vo Regis in hac s(an)c(t)a eccl(es)ia in Archiep(iscopatu)m postulat(us) et a Joh(an)ne p(ape) p(ontificis) XXIII ad eand(em) translat(us) qui obiit A(nno) d(omi)ni mill(es)imo CCCC xliii Mensis Aprilis die xii./ Cetus sanctor(um) concorditer iste precetur; Vt deus ipsor(um) meritis sibi p(ro)picietur[124]

---

[122] É o prefeito da cidade de Londres e líder da corporação de Londres. Possui precedência perante todos os indivíduos da cidade, com exceção do monarca. Junto com o título vinham diversos poderes tradicionais, assim como direitos, privilégios e honrarias.

[123] Cargo que existe até os dias atuais, mas que não possui as atribuições tradicionais, sendo um título nominal. No medievo o xerife sênior possuía importante papel na vida jurídica das cidades, atendendo às cortes e participando das resoluções dos problemas locais. Nas cortes a cadeira principal era reservada ao xerife e ao prefeito.

[124] Tradução da Autora: “Aqui jaz Henry Chichele, doutor em Leis, outrora Chanceler de Salisbury. No sétimo ano do reinado de Henry IV [1406] foi enviado como embaixador ao Papa Gregório XII na cidade de Siena, e foi consagrado ao Bispado de Menevia [St. David] pelas mãos do mesmo Papa. O dito Henry, no segundo ano do reinado de Henry V [1415] foi nomeado para

Assim sendo, temos em sua tumba um monumento à sua vida, mas que também comemora à sua morte, salientando o seu estado natural, que o coloca em par de igualdade com qualquer pessoa que admire a sua escultura. Podemos perceber claramente a correlação estabelecida entre o que temos de informação escrita na tumba com os elementos visuais: na parte superior temos a inscrição supracitada, salientando os seus maiores feitos, como legenda para a escultura triunfante de Henry; na parte inferior um epitáfio mórbido, que ressalta e se relaciona com a escultura cadavérica.

A tumba de Henry é a mais ornamentada dentre todos os clérigos que compõe nosso conjunto de fontes, principalmente no que tange ao uso de heráldica. Quando olhamos para a tumba bastante simples de John Careway, na Igreja de St. Vigor, não vemos a utilização de nenhuma simbologia em torno da efígie, nem mesmo brasões. A tumba de Richard Fleming, embora extremamente ornamentada, não possui nenhum brasão familiar ou conectado às suas obras terrenas. Assim como a de Thomas Beckington, na Catedral de Wells, um espécime muito bem conservado, onde podemos perceber várias intervenções restaurativas, mas que não nos apresenta nenhuma heráldica junto a tumba.

A única tumba além da de Henry, do conjunto dos clérigos, que se utiliza de heráldica, é a do arquidiácono[125] de Norfolk, William Sponne, localizada em Towcester, na Igreja de St. Lawrence.

Sponne fez sua formação educacional em Gonville e no Caius College, localizado em Cambridge. Antes ainda de ter finalizada a sua formação em 1431, quando se tornou doutor em Lei canônica, ele foi reitor em Heavingham e Blofield, em Norfolk, onde continuou a executar esta função até tornar-se arquidiácono em 21 de dezembro de 1417. Já em 1422, voltou a ser reitor, desta vez em Towcester, ocupando este cargo até a nomeação de Thomas Taylard, no ano de 1447 (FRANKLIN, 1995). No ano de 1430 ele foi o criador de uma

---

o Arcebispado nesta santa igreja, e foi comutado pelo Papa João XXIII. Faleceu em 12 de abril de 1443. A comunidade de santos reza em uníssimo para que Deus possa ser apaziguado pelos seus méritos".

[125] Cargo atribuído por um bispo, tornando o clérigo o vigário-geral, encarregado pela administração de uma seção de uma diocese. Este cargo encontra-se imediatamente abaixo do bispado.

escola e de uma capela na mesma comunidade em que desempenhava o papel de reitor. Ambas foram fechadas, sobrevivendo apenas até 1548. Ainda assim a Towcester Grammar School[126] é a mais antiga escola de gramática de Northamptonshire, e uma das mais antigas do país, e sua origem remonta à escola criada e aos modelos propostos por Sponne. Seu falecimento sucedeu-se rapidamente ao fim de seu tempo enquanto reitor em Towcester, vindo a falecer no ano de 1448. Em seu testamento deixava a cargo do executor a criação de uma capela para que missas fossem feitas em favor de sua alma no ano de 1451, mas que foi fundada ainda no ano de seu falecimento (PRETTY, 1995).

Foi então enterrado em Towcester, em uma pequena igreja, com um monumento (*Figura 16*) de base semelhante ao de Richard Fleming, que se localiza na mesma diocese que a de Sponne.

Figura 16: Tumba de William Sponne, Towcester, século XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 10 de janeiro de 2018.

[126] Para maiores informações: Records of Towcester Charities deposited in the Northamptonshire Record Office, 1961, - Relatório das caridades encontradas no condado de Towcester, disponível em discovery.nationalarchives.gov.uk/.../GB0154%20TC1-853, acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2018.

Seu material de construção é muito mais simples do que a de Henry Chichele, sendo feita de clunch stone, uma pedra bastante macia e porosa, de coloração clara, que nos lembra o gesso. As mãos e a cabeça da efígie superior de Sponne são feitas em madeira[127]. A parte inferior de sua tumba é constituída em três aberturas, na parte do topo tem detalhes que repetem o padrão encontrado na heráldica familiar dos Sponne, que se encontra ao centro de sua tumba e na janela da igreja, vitrais originais do século XV, contemporâneos à tumba de Sponne (*Figura 17*).

Figura 17: Heráldicas da Família Sponne encontradas em St. Lawrence. Da esquerda para a direita: heráldica encontrada na tumba e dois vitrais medievais contemporâneos à tumba. **Fonte:** http://www.mkheritage.co.uk/slt/sponneinformation.html, acessado pela última vez em 12 de janeiro de 2018.

Na tumba de Henry, em comparação com a de Sponne, temos uma exibição muito maior de heráldica, que nos auxilia a compreender visualmente sua trajetória de vida, incluindo os seus postos atingidos e os locais onde exerceu influência. Em contrapartida, na de Sponne, temos apenas a sua heráldica familiar, destacando a memória de sua linhagem acima de sua memória pessoal. Pela simplicidade de sua tumba, também não contamos com um epitáfio biográfico, de modo que as memórias de suas realizações não são evidenciadas como na tumba do arcebispo.

[127] Ambas as partes em madeira foram encontradas no vicariato em uma caixa, e então restituídas à tumba, na intervenção restaurativa que ocorreu nos anos de 1981 e 1993, liderados pela conservadora Anna Hulbert. Para maiores informações, acessar MK Heritage, disponível em: <http://www.mkheritage.co.uk/slt/sponneinformation.html>, acessado pela última vez em 12 de janeiro de 2018.

3.1.3 Tumbas de *bellatores*

As tumbas da nobreza, diferentemente das do clero, fazem uso da heráldica de modo quase obrigatório. Em um período que como já vimos era delicado politicamente, seus monumentos tumulares serviam como estandartes sociais, importantes para a criação do senso de comunidade e manutenção do sistema tripartido do medievo.

Assim como no subtítulo anterior, iniciaremos esta seção pela tumba do patrono com maior documentação bibliográfica e cuja tumba exibe a maior quantidade heráldica de todo o nosso conjunto de fontes: Alice Chaucer. Ela era neta do famoso poeta Geoffrey Chaucer, única filha e herdeira de Thomas Chaucer, notável soldado, que foi por quase trinta anos "*Chief Butler of England*"[128] e de Maud Burghersh, que ao casar-se com Thomas lhe conferiu notáveis propriedades, incluindo a herdade de Ewelme. Alice nasceu, provavelmente, no ano de 1404[129], na casa senhorial em Ewelme, em Oxfordshire. Como muitas mulheres do período medieval, por muito tempo as informações sobre ela foram aparecendo apenas em algumas notas, ou como figura secundária, o que se modificou nos últimos anos:

> Although earlier scholarship has afforded us only brief glimpses, in recent years Alice Chaucer has emerged as a notable figure in her own right, a capable administrator and landholder who played an influential role in contemporary English politics, and the owner of a significant library[130]. (JAMBECK, 1998, p.107)

Sobre a biografia de Alice, podemos destacar que logo no fim de sua infância, as boas conexões políticas estabelecidas por seu pai, como presidente (*Speaker of the Commons*) na *House of Commons*, fez com que, com apenas dez anos, Alice se casasse pela primeira vez, em outubro de 1414. Seu

---

[128] Cargo associado a herdade de Kenninghall em Norfolk. Previa a prestação de serviços ao monarca no evento de sua coroação, serviço de *Princera Regis* ou *Chief Butler* no banquete oficial.

[129] O ano de seu nascimento é aproximado através de dados constantes na documentação *Chancery Inquisitions Post Mortem*, Henry VI, File 70, No. 35., citado por Anderson (1945, p. 24). Outras menções que comprovam seus laços familiares podem ser encontradas em diversos documentos de recebimento de propriedades e heranças.

[130] Tradução da Autora: "Embora estudos anteriores, tenham nos proporcionado apenas breves vislumbres, nos últimos anos, Alice Chaucer surgiu como uma figura notável em seu próprio direito, uma administradora capaz e dona de terras que desempenhou um papel influente na política inglesa contemporânea, e a proprietária de uma biblioteca significativa"

casamento se deu com Sir John Phelip[131], um cavalheiro quase vinte e cinco anos mais velho do que ela, tornando-a sua terceira esposa. Apenas um ano após sua união com John, este falece no cerco de Harfleur, deixando-a viúva e com a herança[132] provinda de seu breve casamento (ANDERSON, 1945).

Sendo tão jovem e já viúva, naturalmente deveria casar-se novamente. Assim o fez possivelmente em 1421 ou 1424. Desta vez a aliança era ainda mais impressionante do que a primeira, casou-se com Thomas Montagu, Conde de Salisbury, viúvo, assim como ela. Seu segundo marido era um experiente comandante inglês que residia na França, local onde Alice passou boa parte do seu segundo casamento. Thomas, assim como John, encontrou seu fim em um cerco, desta vez em 3 de novembro de 1428, em Orleans, por conta de um ferimento causado por um tiro de canhão, que arruinou boa parte de seu rosto, e o levou à morte em poucos dias. Alice encontrava-se viúva mais uma vez, desta vez com o título de Condessa de Suffolk, saindo de mais um casamento sem filhos, mas que lhe gerou uma grande herança[133]:

> The principal manors mentioned are Stokenham and Yalhampton in Devonshire, Chedesey, Donyate, Jerlyngton, Gothulle and Knolle in Somersetshire, and Newton Mountagu in Dorsetshire, all of which, since she held them jointly with the Earl at the time of his death, were granted to her for life.[134] (ANDERSON, 1945, p. 29)

Em seu testamento Thomas escolheu como local de sepultamento a capela em uma igreja em Bustlesham, ao lado de sua primeira esposa, Lady Alianore, mas ressalta que, caso Alice assim deseje, deverá ser sepultado ao seu lado também. Como veremos adiante, os planos de Alice para seu sepultamento se afastaram muito da proposta de Montagu.

---

[131] Phelip era descendente de uma influente família em Suffolk. Maiores informações, consultar: http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/member/phelip-sir-john-1415, acessado pela última vez em 10 de fevereiro de 2017.

[132] Cogita-se que a herança recebida por Alice tenha sido bastante farta, levando-se em consideração que em diferentes ocasiões Phelip tenha emprestado dinheiro ao Rei Henry V. Além de valores monetários, ela também herdou terras e propriedades, sendo o principal o feudo de Donnington, em Berkshire.

[133] A herança de Thomas foi dividida entre Alice e sua filha, fruto de seu primeiro casamento.

[134] Tradução da Autora: “As mansões principais mencionadas são Stokenham e Yalhampton em Devonshire, Chedesey, Donyate, Jerlyngton, Gothulle e Knolle em Somersetshire, e Newton Mountagu em Dorsetshire, todas que, desde que se uniu ao Earl, foram concedidos a ela para toda a sua vida”.

Em novembro de 1430, é concedido à Alice uma licença real para que se case mais uma vez, sendo este casamento concretizado em 21 de maio de 1432. Seu novo casamento foi com William de La Pole, na época de seu casamento, 4º Earl de Suffolk, sendo esta a mais notável de suas uniões. William assumira o comando das tropas de Thomas na França, substituindo-o. Este possui um longo histórico relacionado à política inglesa, tendo passado a maior parte de sua vida adulta envolvidos em conflitos na França, tendo, inclusive, sido feito preso por Joana D'Arc em Jargeau, em 1429, sendo liberto em 1430.

Conforme seu novo marido crescia em influência na corte inglesa, também o fazia Alice. No ano de 1432, ela é nomeada Lady da *Most Noble Order of the Garter*[135], a mais importante comenda do sistema honorífico inglês, sendo esta a mais antiga Ordem de Cavalaria da Inglaterra. Sua presença na corte continua ascendente:

> In the autumn of 1444, she accompanied her husband to France to escort Henry VI's bride, Margaret of Anjou, to England. When Margaret, traveling through English-occupied France, fell ill in March 1445, Alice, dressed in the queen's robes, took her place in the ceremonial entry into Rouen. By this time, Alice was the Marchioness of Suffolk, as William had been made a marquis on September 14, 1444, for his role in arranging the king's French marriage.[136] (HIGGINBOTHAM, 2013, ONLINE)

No ano de 1448, William é feito Duque, e Alice torna-se a Duquesa de Suffolk. Porém, toda esta ascensão foi posta em perigo pouco tempo após o ducado. William fora acusado pelos *Commons* de traição, com acusações que lhe imputavam associação com a França em tramas contra à Coroa, com intenção de levar o próprio filho ao trono da Inglaterra. Por conta destas acusações ele acaba aprisionado na Torre de Londres em 1450. O próprio rei, Henry VI, o envia para o exílio. Porém, sua embarcação é interceptada no estreito de Dover, sendo obrigado a abandonar sua embarcação e sendo condenado à morte no navio chamado de *Nicholas of the Tower*. Ele teve a noite para se preparar para sua execução, acompanhado por um padre. Na manhã

---

[135] Conhecida em português como Ordem da Jarreteira, foi criada por Edward III em 1348, sendo a mais importante Ordem de Cavalaria medieval. Possui um grupo muito seleto de membros, que inclui o Rei, o Príncipe, e não mais do que em torno de 20 membros da nobreza.

[136] Tradução da Autora: "No outono de 1444, ela acompanhou seu marido à França para escoltar a noiva de Henrique VI, Margaret de Anjou, para a Inglaterra. Quando Margaret, viajando pela França ocupada pelos ingleses, adoeceu em março de 1445, Alice, vestida com as vestes da rainha, tomou seu lugar na entrada cerimonial em Rouen. Por esta altura, Alice era a Marquesa de Suffolk, como William tinha sido feito um marquês em 14 de setembro de 1444, por seu papel na organização do casamento francês do rei".

seguinte, dia 2 de maio de 1450, William é levado a uma pequena embarcação e decapitado com seis golpes de uma espada enferrujada, e seu corpo é jogado na água (HIGGINBOTHAM, 2013). Após a morte de William, Alice não volta a se casar, e assume um voto de castidade, que pode ter sido motivado pelo afeto que ela tinha por William, ou para evitar casamentos políticos que lhe tirassem a independência.

Mais uma vez, Alice é feita viúva. Ela não acompanhara o marido, pois mantivera-se na Inglaterra administrando os domínios de ambos, acompanhada pelo seu único filho, nascido em 1442, John de la Pole. Com a morte de seu marido e um número considerável de inimigos, Alice teve anos difíceis pela frente. Durante a rebelião conhecida como Jack Cade's Rebellion[137], Alice era um dos grandes alvos dos rebeldes. Na invasão rebelde de Londres em 1450, entre os nomes da lista de possíveis traidores fornecidas aos revoltosos que fora obtida em audiência pública, constava o nome da duquesa. A consequência desta acusação não é sabida.

Mesmo com a revolta contida, e Alice a salvo das acusações a ela, novamente seu nome aparece: desta vez em novembro de 1450 em uma petição feita pelos *Commons*, na qual era listada uma série de nome de pessoas que deveriam ser impedidas de chegar até a presença do Rei... o nome de Alice era o segundo na lista. O Rei rejeitou a petição e Alice manteve seu contato com a Coroa, inclusive através de um substancial empréstimo por ela concedido de 3,500 marcos para patrocinar os esforços ingleses contra a França (HIGGINBOTHAM, 2013).

Em 1451 Alice foi novamente julgada por traição, possivelmente respondendo às queixas contra ela levantadas em 1450. O desenrolar de seu julgamento não é sabido, o que possivelmente deve-se ao fato dos acusados envolvidos no julgamento terem sido absolvidos (WATTS, 2011).

Após o falecimento de seu marido em circunstâncias agravantes, Alice assegura sua posição e retoma sua estabilidade. Seus laços com a Coroa se

[137] Esta revolta popular teve como origens inquietações locais contra corrupção e abuso de poder tanto do Rei Henry VI, quanto de seus aliados. Parte das queixas repousavam nas dívidas obtidas através de anos de guerra contra a França, e a recente perda das terras inglesas na Normandia, prejudicando parte considerável de nobres.

mantiveram, de modo que em 1455 lhe foi confiado um prisioneiro do Estado, fruto de sua ocupação como oficial de Wallingford Castle, que ocupava juntamente com seu filho. Ela se provou uma hábil administradora, coordenando um número de herdades que se aproximava do Duque de York, considerado um dos homens mais ricos do reino em extensão de propriedades. Além de exercer o controle sobre diversas propriedades, ela litigava sobre questões legais em casos de disputas de terras, e na supervisão de receitas e de domínios (JAMBECK, 1998).

Conforme a pressão aumentava entre as casas nobiliárquicas de York e Lancaster, em um conflito conhecido pela historiografia, como Guerra das Rosas, Alice teve de tomar decisões importantes com relação ao destino de sua família. Como decisão ela manteve a guarda de seu filho e a decisão de seu casamento, em um período onde alianças conjugais estavam em um período cruciais. Em 1458, enfim, ela decide casá-lo com Elizabeth of York, o que se provou uma escolha sábia, já que em 1461 um dos filhos de York, Edward IV tornou-se rei.

> During her long widowhood, Alice proved herself to be adept at looking after her and her son's interests—even predatory. Singly or with her son, she seized the manors of Cotton, Dedham, Hellesdon, and Drayton from the Paston family, despite a claim to them that was dubious or nonexistent. Such actions do not show the duchess in an attractive light, but any sign of weakness would have left her vulnerable to the machinations of others[138]. (HIGGINBOTHAM, 2013, ONLINE)

Além da vida política, Alice também fez substanciosas doações de livros para a Universidade de Oxford, pois ela possuía uma biblioteca prestigiosa, sendo ela uma verdadeira bibliófila. Também fez doações para várias construções, como a escola de Teologia de Oxford, para o erguimento da Torre da Igreja de Eye. Porém, a construção mais prestigiosa ela ergueu juntamente com seu marido William*: God's House*[139] em Ewelme, inaugurada em 1437, era uma grande fundação de caridade, incluindo uma escola (GOODALL, 2001).

---

[138] Tradução da Autora: "Durante sua longa viuvez, Alice provou ser apta a cuidar dela e dos interesses de seu filho - até mesmo os predatórios. Sozinha ou com seu filho, ela apreendeu as mansões de Cotton, Dedham, Hellesdon, e Drayton da família de Paston, apesar de uma reivindicação a eles que era duvidosa ou inexistente. Essas ações não mostram a duquesa em uma luz atraente, mas qualquer sinal de fraqueza a teria deixado vulnerável às maquinações dos outros".

[139] A instituição funciona atualmente, servindo aos propósitos originais, sob o nome de *The Ewelme Almshouse Charity* (também conhecida como *Ewelme Trust*). Para maiores informações

No dia 10 de maio do ano de 1475, já uma septuagenária, Alice veio a falecer. O seu testamento não sobreviveu, de modo que não sabemos suas especificações para as ações a serem tomadas após sua morte. Porém, é muito provável que a tumba (*Figura 18*) de Alice tenha sido definida muitos anos antes em seu testamente, e feito sob sua encomenda.

Figura 18: Tumba de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 02 de fevereiro de 2018.

sobre esta instituição caritativa, acesse: http://www.ewelmealmshousecharity.org/index.html, acessado pela última vez em 12 de fevereiro de 2017.

Assim como na tumba de Henry, a trajetória da vida política de Alice, e sua impressionante ascensão e conexões, podem ser vistas na heráldica (*Figura 19*) que orna as laterais de sua tumba.

Figura 19: Brasões na tumba de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de fevereiro de 2018.

Em ambos os lados vemos um total de oito anjos que seguram os brasões familiares, nos apresentando de certo modo o local ocupado no mundo por Alice e as alianças familiares que foram importantes para que ela chegasse ao ducado. Seguindo a estética da tumba, cada um dos anjos também é coroado com um dossel, no mesmo estilo que a efígie superior de Alice. Os brasões fazem menção a união familiar, principalmente destacando a heráldica dos Burghersh, linhagem familiar da mãe de Alice, as três rodas dourada de Chaucer e dos La Pole, repetindo na verdade, muitos dos símbolos heráldicos que são encontrados na tumba de sua família, que também está alocada na igreja, havendo duplicações das heráldicas (LAMBORN, 1940).

Na tumba de Alice, por ambos os lados encontramos brasões, que seguem nesta sequência:

Ao lado Sul da tumba:

1. De la Pole e Burghersh aquartelando[140] e impalando[141] Inglaterra.

2. De la Pole impalando Burghersh.

[140] Brasões postos em um escudo para denotar os casamentos entre famílias, de herdeiros.
[141] Padrão de exibição de brasões lado a lado, no mesmo escudo, separados por uma linha vertical. Demonstra uma união entre sujeitos, normalmente indicando o casamento entre um homem e uma mulher, mas podendo também significar uniões de natureza eclesiástica, ritual, acadêmica, havendo representações de pessoas de mesmo sexo nesta situação.

3. De la Pole aquartelando Burghersh.

4. Burghersh.

5. Montacute e Monthermar, aquartelando e impalando Burghersh.

6. Roet (Roda).

7. Inglaterra impalando Roet.

8. Roet impalando Burghersh.

No lado norte da tumba:

1. De la Pole impalando Inglaterra.

2. De la Pole.

3. Burghersh.

4. Roet aquartelando Burghersh.

5. De la Pole aquartelando Burghersh.

6. Montacute e Monthermar aquartelando e impalando Mohun.

7. De la Pole impalando Neville.

8. Roet impalando Burghersh.

De forma simbólica, são estes anjos que carregam sua história que cercam o seu corpo físico e o guardam. Esta área de sua tumba é um modo visual de contar sua trajetória, através da seleção das conexões familiares, traçando uma lógica linear da vida de Alice. Sua tumba, que nos lembra de sua morte, por meio da efígie inferior que a explicita, também é um monumento à sua vida, e como vimos anteriormente, sua vida política e pública fora extremamente ativa, principalmente por ter sido uma mulher que administrou por tempo considerável o destino de sua família e seus domínios.

Outra tumba da nobreza em que encontramos a presença de escudos é a de John Golafre. Nascido em torno de 1365, filho do Sir Thomas Golafre de Berkshire (falecido em 1378), filho único do casamento de Thomas com Margaret, filha de Thomas Foxley de Bray. Como seu pai fora o filho mais novo,

sua herança paterna foi singela, herdando algumas propriedades em Berkshire. Todavia, com o falecimento de seu tio, no ano de 1379, ele recebeu uma herança considerável, centrada em Fyfield (PAGE, 1924).

Por meio de seu primo bastardo, que mantinha relações próxima do rei Richard II, ele obteve o cargo de Escudeiro na corte real em 1395. Mesmo com o falecimento de seu primo, no ano seguinte a posse em seu cargo, ele manteve relações com a coroa por intermédio da viúva, Philippa, que veio então a se casar com o primo do rei, então Segundo Duque de York.

Sua ascensão política é demarcada no ano de 1397, quando então é eleito como Xerife de Berkshire e Oxfordshire. Logo eleito como Knight of the Shire[142] em Oxfordshire. Seu destaque foi consolidado quando conseguir ser um dos comissários a exercer o poder parlamentar, mesmo após a dissolução do Parlamento. Durante 1399, em meio a crise política, seu apoio permaneceu ao lado de Richard II, e quando este fora capturado pelo primo, Henry Bolingbroke, acarretou no aprisionamento de John. Quando Henry IV assume o trono, John não vê outra opção a não ser jurar fidelidade ao novo Rei, fato que é recompensado com sua liberação para continuar a exercer sua função de Xerife, até que fosse encontrado um sucessor adequado (FORD, 2010).

No ano de 1401 ele fora novamente eleito Knight of the Shire, desta vez para Berkshire, reocupando este cargo por mais doze vezes dentro de trinta anos. Neste mesmo ano casou-se com a sobrinha do Conde de Suffolk, Elizabeth, filha de Sir Edmund de la Pólo do Castelo de Boarstall em Buckinghamshire, co-herdeira de sua mãe, Elizabeth Handlo e viúva de Sir Ingram Bruyn, de South Ockendon, em Essex.

Este fora seu primeiro casamento, de seus três ao todo. Todavia, ele fica viúvo no ano de 1403, provavelmente por complicações por conta do parto. No ano seguinte, casou-se com Nichola, filha e herdeira de Thomas Devenish de Greatham em Hampshire e viúva de John Englefield, falecido também em 1403, da Englefield House .

[142] Este era o título formal atribuído àqueles que eram membros do Parlamento inglês, e representavam um condado na British House of Commons.

Ele também foi nomeado Justiça da Paz para Berkshire em 1403, e continuou assim durante a maior parte de sua vida, além de ser feito Xerife de Berkshire e Oxfordshire novamente (o que ele mais tarde realizou duas vezes mais). Em 1408, John tornou-se um estreito associado de um dos homens mais influentes na área local, Thomas Chaucer, o Conselheiro do Castelo de Wallingford e, em algum momento, Presidente da Câmara dos Comuns, bem como seu futuro genro, o Earl de Salisbury (FORD, 2010).

Eles estiveram envolvidos em inúmeras ofertas de terras e Chaucer nomeou Golafre como Controlador e Supervisor do Palácio de Woodstock em Oxfordshire. Em 1416, John havia ascendido, não só nas estimativas de Realeza e nobreza, mas também na de todas as pessoas locais, pois ele era um dos membros da Fraternity of the Holy Cross, que contribuíram amplamente para a construção da primeira ponte de Abingdon, além de outras obras de uso comunitário (FORD, 2010).

Durante a segunda expedição de Henry V à França, quando ele estava tentando reivindicar o trono francês, John estava entre seu exército e foi nomeado Receptor Geral do Ducado da Normandia e toda a França ocupada em 1418. Ele renunciou ao cargo em junho de 1419, mas permaneceu na França até o outono. Na primavera, no ano seguinte, John estava de volta à Inglaterra.

A conexão contínua com a família De la Pole, logo levou, em 1434, ao terceiro casamento de John, então com Margaret, filha de Sir John Heveningham e viúva de Sir Walter de la Pole de Dernford em Sawston, em Cambridgeshire, que era o meio-irmão de sua primeira esposa. Na velhice, John foi novamente um dos principais membros da Fraternity of the Holy Cross em Abingdon, que financiou obras públicas, desta vez a construção da famosa Cruz de Mercado na cidade em 1438 (FORD, 2010).

John Golafre morreu quatro anos depois, em 23 de fevereiro de 1442, e foi enterrado sob um monumento na Igreja de Fyfield, em Oxfordshire, apresentando sua efígie que utiliza uma elegante armadura e na parte inferior uma efígie cadavérica.

Em seu monumento tumular não encontramos nenhum epitáfio que nos traga passagens de sua vida, ou faça o pedido por orações e contemplação. Encontramos atualmente três escudos heráldicos, todos recentemente pintados, de modo que não sabemos os padrões originais (*Figura 20*). Ao centro temos o tradicional escudo familiar dos Golafre, todavia em ambas as pontas temos brasões familiares que não dizem respeito direto à biografia conhecida de John, sendo o da esquerda o escudo dos Blackburne e o da direita da família Savoy. Estes escudos podem ter sido atribuídos pelos trabalhos de restauração ou dizer a questões específicas da vida de John que não nos é conhecida.

Figura 20: Tumba de John Golafre, Fyfield, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de fevereiro de 2018.

A última tumba da nobreza de nosso conjunto de dados a apresentar heráldicas é a do casal Beresford. Thomas Beresford, filho de John Beresford e Elizabeth Bassett, nasceu no ano de 1420, em Fenny Bentley.

Casou-se com Agnes Hassall, que nascera no ano de 1422, e filha dos prósperos Robert Hassel e Margery Bardsley. Juntos eles tiveram um total de vinte e um filhos. Agnes veio a falecer no ano de 1467 (BERESFORD, 1908).

A prolífica família dos Beresford, junto com os seus vassalos, proporcionou ao rei Henry V, muitas tropas para a Batalha de Agincourt em 1415, na qual Thomas participou ativamente. Seus dezesseis filhos homens tidos com Agnes nasceram em uma mansão fortificada, que ainda existe no condado, e foram todos enviados ao serviço real, participando das guerras de Henry VI[143].

Ao falecer, em 1473, Thomas é enterrado junto à sua família na Igreja de St. Edmunds, na aldeia de Fenny Bentley, onde a família residia e prosperava há gerações e era detentora da maior parte das propriedades locais. Sua tumba nos traz a heráldica dos Beresford na região central (*Figura 21*), feita em baixo relevo.

Figura 21: Detalhe lateral da tumba de Thomas e Agnes Beresford. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 06 de fevereiro de 2018.

O brasão familiar é o único elemento heráldico disposto na tumba de Thomas e Agnes Beresford. Já na tumba do Conde de Arundel, John FitzAlan não foi encontrada a presença de nenhum elemento heráldico.

[143] Informações biográficas disponíveis em: Fenny Bentley, disponível em < http://www.fennybentley.org.uk/>, acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2018.

3.3.4 Tumbas de *laboratores*

As tumbas transi de *laboratores* encontradas, em geral, são de patronos ligados a atividades comerciais, com alguma influência política e contato ou laços de casamentos com a nobreza inglesa.

Como, de modo geral, estes comerciantes não possuem longa ou eminente linhagem, a presença heráldica não se apresenta com o mesmo vigor visto nas tumbas de guerreiros e de alguns clérigos.

Na tumba de John e Isabella Barton (*Figura 22*) encontramos na base da tumba heráldicas nos quatro quadrantes. Todavia, esta heráldica não é original, e foi pintada durante uma ação restaurativa ocorrida no ano de 1930[144], onde foram feitas as heráldicas familiares dos Barton. Havia anteriormente seis escudos heráldicos em branco em torno da tumba. Deste modo a heráldica pintada na restauração não necessariamente corresponde à original, de modo que não será utilizada nesta dissertação.

Figura 22: Tumba de John e Isabella Barton, Holme St. Giles**. Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 07 de fevereiro de 2018.

Na tumba do comerciante John Baret, não encontramos heráldica. Deste modo, nas tumbas dos comerciantes do nosso conjunto de fontes, não encontramos heráldica tradicional ou original da data de construção da tumba.

[144] Maiores informações: South Well Churches http://www.nottsopenchurches.org.uk/, acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2018.

4. Análise iconológica e formas das efígies funerárias

Nesta seção da dissertação, nos dedicamos à análise, segundo o método de Panofsky[145], aplicado ao banco de dados, das efígies funerárias de nosso conjunto de fontes. Ao desenvolver o banco de dados, produzido no programa *Access 2016*, foram criadas entradas para a organização das fontes, o que permitiu uma visão geral dos padrões e das diferenças, tanto artísticas quanto de disposição, das escolhas efetuadas na construção dos monumentos.

O banco conta com os dados relativos à elaboração e localização das tumbas, assim como, quando disponível, informações sobre os patronos e os executores das obras. Todavia, a entrada fundamental ao desenvolvimento deste capítulo, é a dedicada ao processo pré-iconográfico do método de Panofsky, aplicado às efígies funerárias, considerando os duplos níveis, quando estes estavam presente.

Desta forma, aqui iremos explorar os resultados da aplicação deste processo. Embora no banco de dados seja posta a primeira parte deste método, no decorrer da dissertação os outros dois níveis de exploração analítica da imagem encontram-se intercalados, como é destacado pelo próprio Panofsky sobre incapacidade de uma total separação entre os níveis do método. Para que fosse possível executar os demais níveis, foi necessário a dedicação para a compreensão contextual, principalmente considerando-se a situação em que a nobreza e o clero se encontravam no século XIV e XV na Inglaterra, o que nos permite aferir usos variados para os monumentos funerários.

Dividiremos este segmento pelos tipos efigiais encontrados, dedicando-nos primeiramente à análise do Corpo Político, seguido pelo estudo do Corpo Natural.

[145] O método de Panofsky, assim como os seus limites para a análise da imagem medieval, foram explorados no Capítulo 1 desta dissertação, em conjunto com os conceitos que permitiram a sua aplicabilidade para a iconografia medieval inglesa explorada nesta pesquisa.

4.1 Corpo Político

No período medieval o “corpo político” possuía origem no conceito político dos “*Dois Corpos do Rei*”, conceito este estudado na obra de Ernst Kantorowicz[146], que incorpora o corpo natural do rei, mas também seu corpo místico, com as atribuições divinas que lhe são atribuídas permitindo que ocupe o papel de soberano terreno, unindo assim o seu poder terreno, político, ao seu papel teológico. Este conceito foi então apropriado no período Moderno para designar a ideia de Nação, e de como a união dos sujeitos que integram uma Nação é o que de fato forma o seu Corpo Político, com os sujeitos que lhe compõem sendo comparados à formação de um corpo humano, que deve ter suas partes trabalhando em harmonia.

O Corpo, ainda no século XIV, passou a ser duplicado com o uso de efígies nos funerais reais, seja por razões práticas[147] ou por uma mudança nos ritos funerários, e este corpo fictício, fabricado, era ornado pelo simbolismo do status social do Rei:

> A despeito de como se pretenda explicar a introdução da efígie em 1327, com o funeral de Eduardo II, tem início, ao que se sabe, o costume de colocar-se, sobre o tampo do caixão, a "representação real" ou "personagem", uma figura ou imagem *ad similitudinem regis,* que — feita de madeira ou de couro acolchoado de algodão e revestida de gesso—era vestida com o traje de coroação ou, daí em diante, com a toga parlamentar. A efígie exibia as insígnias de soberania: sobre a cabeça da imagem (confeccionada segundo a máscara mortuária, ao que parece, a partir de Henrique VII) havia a coroa, enquanto mãos artificiais portavam a orbe e o cetro. Salvo onde houve circunstâncias em contrário, as efígies, daí em diante, foram utilizadas nos enterros da realeza [...] ao passo que seu corpo político normalmente invisível era, nessa ocasião, exibido visivelmente pela efígie em suas insígnias reais pomposas: uma *personaficta* — a efígie — personificando uma *personaficta* — a *Dignitas*. (KANTOROWICZ, 1998, p. 253-254)

Não usaremos nesta dissertação esta expressão para identificar os atributos místicos dos falecidos tal qual eram entendidos no medievo[148], muito menos a noção Moderna dada ao termo como uma metáfora para a Nação. Utilizamos a mesma para designar os atributos que identificam a influência social

---

[146] KANTOROWICZ, E. H. **The King's Two Bodies**: A Study in Medieval Political Theology. Princeton: Princeton University Press, 1997.

[147] Estas razões podem incorporar a demora para a performance funerária, resultando na putrefação do cadáver, ou até mesmo uma morte acompanhada por uma desfiguração do falecido, deste modo sendo necessário a utilização de efígies para substituição do corpo natural (KANTOROWICZ, 1998).

[148]

dos indivíduos estudados, que podem ser vistos em seus monumentos tumulares. Deste modo, o corpo político se refere, para nós, a este costume de utilização de efígies sobre o caixão, sendo este ornado pelo simbolismo da influência política e social do falecido.

Em nosso conjunto de fontes, nas tumbas que possuem os dois níveis escultóricos, na parte superior, encontramos uma efígie repleta de elementos denotativos do status social ocupado pelo falecido em seu antigo meio social. Para compor esta escultura, são utilizados elementos facilmente reconhecíveis no contexto de sua criação, provenientes do mais alto patamar atingido em vida pelo patrono ali representado.

Podemos ver estes elementos claramente na efígie de Alice de la Pole, em que pequenos elementos vão compondo sua biografia e servindo como demonstrativo das conquistas que ela obteve durante sua existência terrena (*Figura 23*).

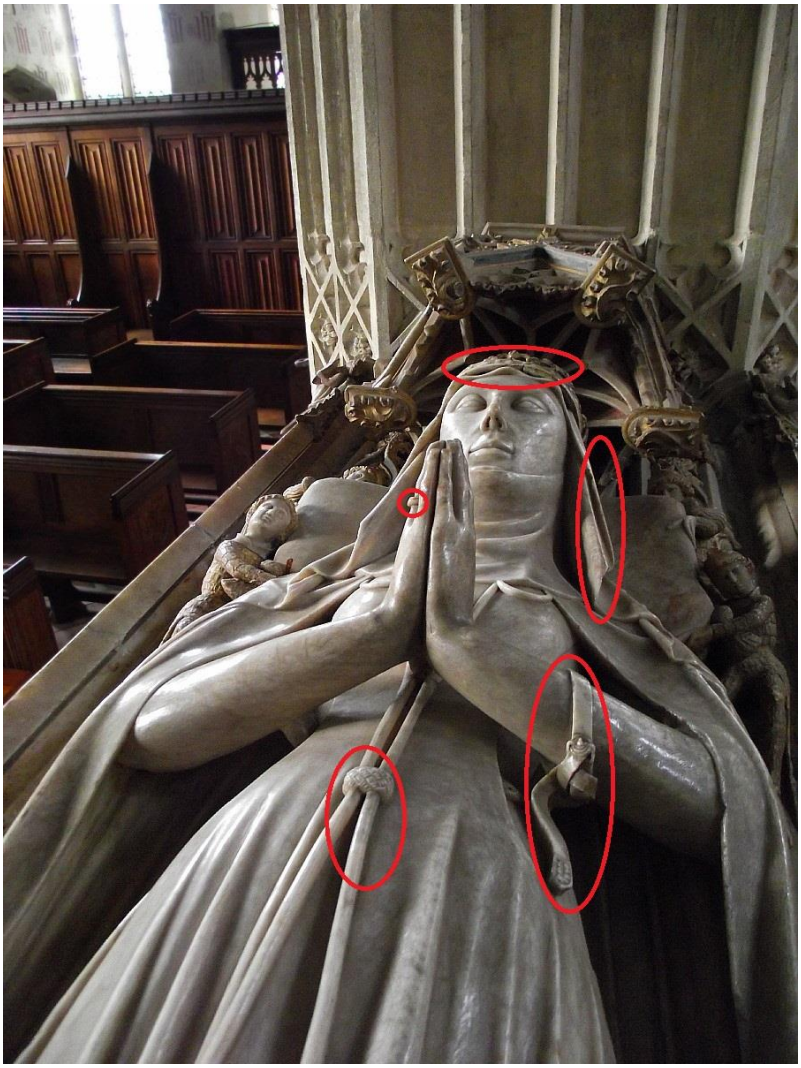


Figura 23: Escultura superior da tumba de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 10 de janeiro de 2018.

Sua tumba possui um grande dossel, do qual saem quatro pináculos, com um anjo esculpido em madeira em cada ponta, uma efígie superior com Alice coroada como Duquesa, e outra inferior, que exibe o corpo de Alice em avançada decomposição. Abaixo vemos o desenho de Samuel Hieronymus, que nos

mostra o esquema ornamental da tumba de Alice (*Figura 24*). Podemos ver a efígie superior da duquesa, que repousa sobre o corpo de fato da mesma, rodeado por anjos que seguram em mãos os brasões de seus antepassados e de suas conquistas e destaques.

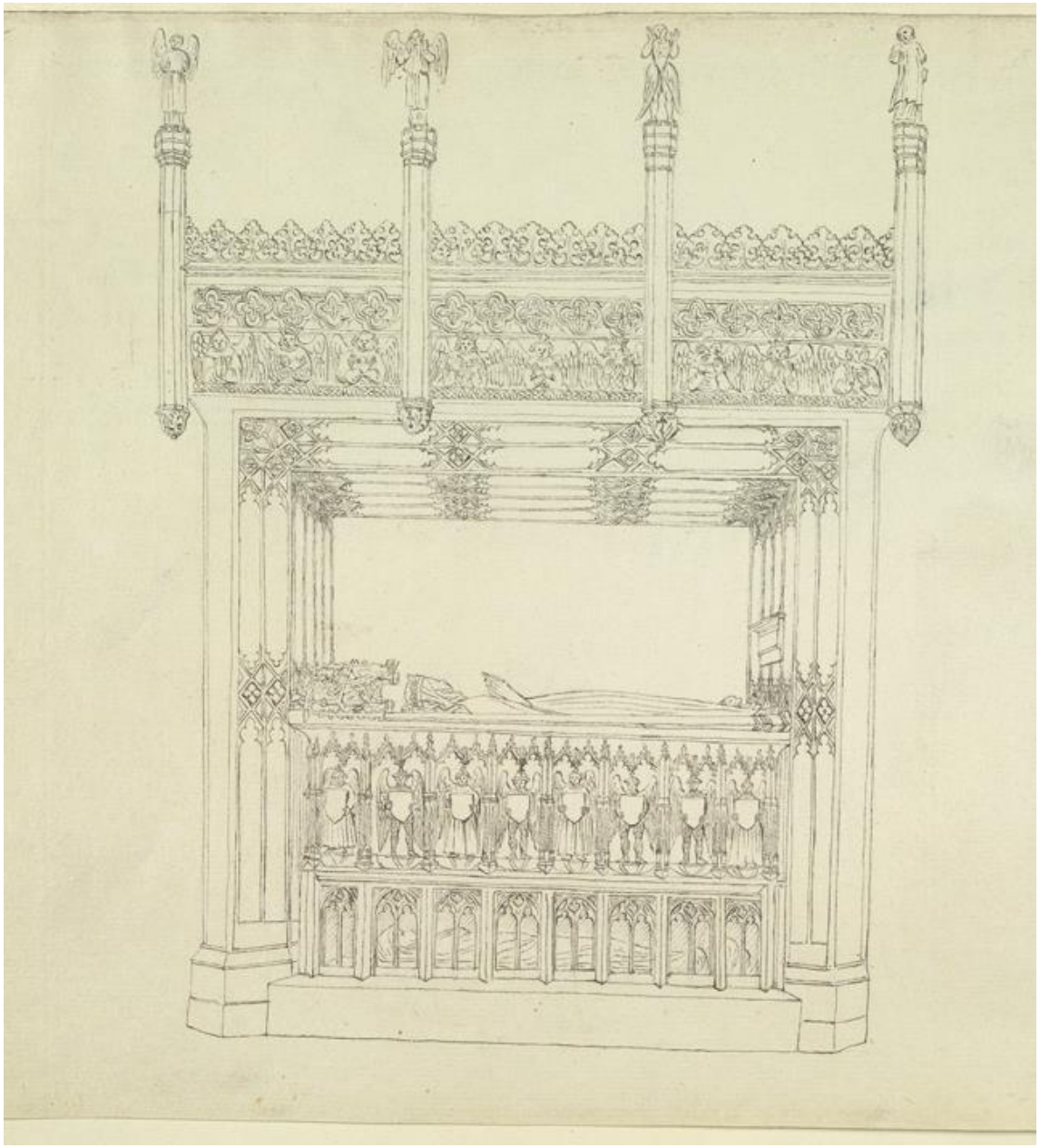


Figura 24: Igreja de Ewelme, monumento da Duquesa de Suffolk. **Autor**: Samuel Grimm Hieronymus. **Fonte**: http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/topdrawings/e/005add000015545u00167000.html, acessado pela última vez em 26 de novembro de 2016.

Logo abaixo de seu cadáver físico, encontramos sua estatuária cadavérica, de modo que seu corpo verdadeiro faz a separação entre a efígie

política e a escultura macabra de Alice. Entre a escultura superior e o corpo de Alice, podemos ler seu epitáfio, que traz as seguintes palavras:

Orate pro anima serenissima principissae Aliciae Suffolkiae, huius Ecclesiae patrone, et primae fundatricis huius Eleemosinariae[149]*, quae obiit 10 die mensis Maii, anno Domini 1475*[150]*.*

O corpo político de Alice, em sua tumba visto através da efígie superior (*Figura 25*), nos traz a duquesa com sua coroa ricamente ornada, com um imenso dossel ornado que protege sua cabeça, que contrasta com seus trajes simples, uma indumentária de freira, que remete ao seu voto de castidade, feito após a morte de William.

Figura 25: Corpo político de Alice de La Pole. **Autor**: Aidan McRae Thomson. **Fonte**: https://flic.kr/p/8LVY6C, acessado pela última vez em 13 de fevereiro de 2017.

[149] Instituição de caridade, local no qual esmolas são distribuídas para os necessitados. Sua função é a de estender as bênçãos apostólicas em nome do Papa.
[150] Tradução da Autora: “Orai vós pela vida de uma serena princesa, Alice de Suffolk, patrona desta igreja, e a primeira fundadora da Elemosineria, que faleceu no dia 10 de maio do ano do Senhor de 1475”.

Abaixo de sua cabeça há um travesseiro apoiado de cada lado por dois anjos alados. Na faixa azul que vemos na imagem é onde consta o seu epitáfio. Suas mãos estão unidas em uma oração, sua cintura traz um terço, em sua mão direita vemos uma aliança que originalmente era pintada de ouro, e em seu braço esquerdo temos o emblema do *Order of the Garter* (*Figura 26*), este está enrolado em seu pulso, semelhante a uma pulseira.

Figura 26: Lado esquerdo do corpo político de Alice de la Pole**.** **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 15 de janeiro de 2018.

Aos pés de Alice há um leão, algo incomum de se encontrar aos pés de uma mulher, mas que era o símbolo da heráldica dos de La Pole (*Figura 27*). Este provavelmente também seria pintado originalmente e era um símbolo máximo da nobreza durante o medievo.

Figura 27: Leão aos pés de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 16 de janeiro de 2018.

Os leões, assim como o cachorro e o cavalo, aparecem de modo recorrente em tumbas da nobreza. Um outro exemplo disso são as tumbas de John FitzAlan e de John Golafre.

Começando por FitzAlan, Conde de Arundel e Barão de Maltravers, falecido em 1435, em sua tumba feita em mármore de Sussex, localizada na

capela do Castelo de Arundel, encontramos o seu corpo político (*Figura 28*), exibido com a sua armadura completa. Podemos ver que em sua cabeça hoje constam pequenas perfurações, que provavelmente se tratavam dos suportes para uma coroa que ornasse sua cabeça, indicando sua posição como conde, sua titulação mais alta alcançada em vida.

Figura 28: Corpo político de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de janeiro de 2018.

Inclusive, há vestígios de uma espada que era embainhada à sua cintura (*Figura 29*).

Figura 29: Corpo político de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de janeiro de 2018.

Em sua tumba suas mãos encontram-se em posição de reza, mostrando John em uma posição clássica. Aos seus pés, encontramos o vestígio de um cavalo, que atualmente encontra-se sem a cabeça ou a cola (*Figura 30*).

Figura 30: Detalhe de tumba de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 06 de janeiro de 2018.

Nos bestiários medievais, os cavalos são seres cheios de vida e muito espirituosos. Eles são felizes na liberdade dos campos, podem sentir o cheiro das batalhas, prevendo-as, e são estimulados para a competição pela voz de seus mestres, assim como são chamados à batalha pelo som da trombeta. Quando sofrem derrota ficam aflitos, e exaltados quando atingem a vitória. Alguns cavalos podem reconhecer o inimigo na batalha e atacar por meio de mordidas, assim como tende à proteção de seu mestre, mostrando-se um animal de grande lealdade. Alguns reconhecem seus mestres e não lhes permitem nenhum outro montá-los (MALAXECHEVERRÍA, 2002). Somente os cavalos, nos bestiários, lamentam e sofrem pelo seu mestre morto ou moribundo, o que talvez também justifique a sua ampla utilização em monumentos funerários. Portanto, além de símbolo natural da nobreza, pela sua presença constante e

associação em batalhas, ele pode se tratar também de um símbolo de luto, que acompanha o seu mestre, como sinal de sua fidelidade.

Abaixo da cabeça de John, temos um par de anjos alados, um de cada lado de sua cabeça, que seguram um travesseiro. Ambos os anjos já não possuem mais a parte superior ao pescoço (*Figura 31*).

Figura 31: Parte superior da gisant de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de janeiro de 2018.

Outro nobre de nosso conjunto de fontes, que se encontra também representado com sua armadura (*Figura 32*), é John Golafre, cortesão e membro do Parlamento inglês.

Figura 32: Efígie superior de John Golafre. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 06 de janeiro de 2018.

Sua escultura, construída em pedra de grés, já não conta com os membros superiores de John, e seu rosto também perdeu boa parte da definição.

Diferente de FitzAlan, ele não possuía nenhum tipo de ornamento na cabeça, de modo que podemos ver apenas o seu cabelo esculpido, em acordo com o corte tradicional do período, que encontramos em praticamente todas as tumbas masculinas.

Aos seus pés, que já perderam as pontas, encontramos dois cachorros, encostados pelas nádegas, com os rostos direcionados cada um para um lado do corpo da efígie política de Golafre (*Figura 33*). Como já vimos, nos bestiários os cães são animais de dúbios aspectos alegóricos, todavia, no contexto tumular, eles representam as atividades da nobreza, e portanto, status social, assim como são representativos da lealdade ao seu mestre.

Figura 33: Detalhe da tumba de John Golafre. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 06 de janeiro de 2018.

Os cães aos seus pés lembram os da raça *Dachshund*[151] ou da família dos *Basset Hound*, ambos utilizados na caça, tarefa associada diretamente à nobreza, considerando que os tipos de caças e locais eram controlados, e, as caças consideradas nobres, permitidas apenas aos membros da nobreza.

[151] A raça dos Basset foi desenvolvida no medievo por monges, e eram utilizados para a caça a pé, já os Dachshund eram utilizados na caça de texugos e outros roedores.

Seguindo em nosso conjunto de fontes, temos agora as tumbas pertencentes aos membros do clero. Começando pela mais antiga, e mais bem preservada da Inglaterra, a tumba de alabastro de Henry Chichele, localizada na Catedral de Canterbury. De nosso conjunto de fontes, e por conta de todos os processos e intervenções restaurativas executados na tumba, ela provavelmente é a que mais pode nos indicar o efeito naturalista que era intencionado pelos artistas e pelos patronos que encomendavam estes monumentos. Este monumento, por meio de sua pintura, tanto da efígie, como das vestimentas e ornamentos, aliadas à escala de um corpo humano natural, junto ao uso de expressões e texturas, nos passam uma sensação muito grande de realismo.

Figura 34: Detalhe da efígie superior de Henry Chichele. **Fonte**: acessado em 06 de janeiro de 2018.

Henry é mostrado em suas vestes cerimoniais de arcebispo. Em sua cabeça encontramos a mitra[152] correspondente ao seu cargo, e em seu braço

[152] Insígnia pontifical utilizada por eclesiásticos que ocupam altos cargos dentro da hierarquia católica, como bispos, arcebispos, cardeais, chefes de ordens religiosas, Papa. A mitra é o objeto de utilizado sobre a cabeça, durante os atos cerimoniais.

esquerdo temos apoiado um cetro simbolizando sua posição eclesiástica e como representante da igreja de Cristo na terra. Assim como nas demais esculturas até então vistas, temos a presença de dois anjos alados, um de cada lado de seu rosto, apoiando o travesseiro sobre o qual descansa a sua cabeça (*Figura 34*).

Sua efígie, encomendada quando ele tinha 60 anos de idade, ja uma idade avançada para o período, mostra sinais de idade, como rugas e veias salientes em suas mãos, embora seu rosto não apresente tantas marcas . Seus olhos são representados em aberto, mas o que ele vislumbra é o mundo do Além e não o mesmo que é compartilhado pelos vivos (*Figura 35*).

Figura 35: Detalhe do rosto da efígie superior de Henry Chichele. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 07 de janeiro de 2018.

Podemos ver em seu dedo anelar esquerdo a presença de um anel, que é dado aos arcebispos até os dias atuais, e podemos verificar que este é simbólico de seu status eclesiástico pelo formato e pela coloração da pedra, de cor verde, pois tradicionalmente os anéis dados aos arcebispos são ornados com pedras de esmeralda.

Como vemos, na parte superior de sua efígie temos uma série de ornamentos que mapeiam o seu local na hierarquia eclesiástica. Já se compararmos os seus pés às efígies da nobreza, vemos apenas a presença de anjos e uma ausência de animais associados ao seu elemento social (*Figura 36*).

Figura 36: Detalhe dos pés da efígie superior de Henry Chichele. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 07 de janeiro de 2018.

Ao invés de termos a presença de animais, temos novamente a comparência de anjos não alados, que seguram livros em suas mãos, provavelmente a Bíblia, e olham diretamente para a efígie de Henry, como que a recitar para ele o que está escrito. Os anjos aos seus pés usam vestes extremamente simples, em contraste com os anjos em torno de sua cabeça, que se vestem com um manto vermelho e dourado, igualando o aspecto luxuoso das vestes de Henry.

Muito semelhante a composição da tumba de Henry Chichele, é a de Richard Fleming, localizada na Catedral de Lincoln. Fleming estudou no Colégio Universitário de Oxford, e tornou-se assistente em 1407. Em 1409, ele foi escolhido por convocação como um dos doze comissários designados para examinar os escritos de Wycliffe[153], embora nesta ocasião ele fosse considerado

[153] John Wycliffe (1328-1384) foi um professor na Universidade de Oxford, onde anteriormente havia estudado teologia, filosofia e legislação canônica, onde em 1372 tornou-se doutor em

suspeitado de ser simpático ao novo movimento e seu nome é mencionado em um mandato que o Arcebispo Arundel dirigiu ao chanceler em 1409 para suprimir essa tendência na universidade (BURTON, 1909).

Fleming tornou-se reitor de Boston em 27 de novembro de 1408 e tomou posse dessa paróquia em 8 de janeiro de 1409, depois de ser ordenado em 18 de dezembro de 1408. Em 3 de março de 1413, o bispo de Lincoln, Repyngdon, comissionou Fleming, juntamente com o futuro chanceler de Oxford, William Barrow, para atuar como seus representantes ao examinar candidatos que se apresentam e emitir licenças de pregação àqueles que fossem considerados adequados para atuar em Oxford. Contrariamente à afirmação de que ele se tornou bacharel em divindade antes de 1413, a primeira menção de Fleming como bacharelado em teologia é datada de março de 1414 (BURTON, 1909).

Por fim, foi eleito bispo de Lincoln, em 20 de novembro de 1419, sucedendo a Philip Repyngdon, e foi consagrado em Florença, por Martin V, em 28 de abril de 1420. Atuou politicamente também, sendo que em junho de 1423, exercendo o papel de presidente dos representantes ingleses no Conselho de Pavia, que foi transferido para Siena e finalmente se tornou o Conselho de Basileia. Mais de uma vez, ele pregou diante do conselho, em apoio aos direitos do papa contra os pares reunidos, mas suas opiniões foram desaprovadas. O papa, no entanto, mostrou-lhe favor, nomeando-o como seu camareiro, em 31 de janeiro de 1418, e nomeando-o arcebispo de York em 1424. Sua nomeação nunca foi efetivada, havendo desavenças entre Fleming e os ministros reais, que levaram a anulação de sua nomeação ao arcebispado, sendo alegado uma violação do Estatuto dos Provisores (BURTON, 1909).

Ao retornar a Lincoln, o bispo começou a fundação do Lincoln College, que ele pretendia ser um *collegiolum* de teólogos ligados às três igrejas paroquiais de St. Mildred, St. Michael e Allhallows, Oxford. O prefácio que ele escreveu para os estatutos podem ser encontrados no "*Statutes of Lincoln College*" (Oxford 1853). Ele provou ser um administrador vigoroso de sua diocese, e acrescentou a sua catedral uma capela na qual ele foi posteriormente

---

teologia. Fora também um teólogo, e entendido como um reformador religioso, considerado um percursor dos ideais Protestantes que veremos na Europa nos séculos XV e XVI. Foi responsável pela primeira tradução da Bíblia para a língua inglesa (MURRAY, 1829).

enterrado. Um trabalho agora perdido, "*Super Angliae Etymologia*", é atribuído a ele por Bale (BURTON, 1909).

Em sua capela encontramos sua tumba que nos traz uma efígie (*Figura 37*) em um modelo semelhante ao de Chichele, e são contemporâneas, sendo uma das mais antigas da Inglaterra.

Figura 37: Detalhe da efígie de Richard Fleming. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 14 de janeiro de 2018.

Os detalhes de relevo da escultura já não são tão claros como aqueles vistos na de Henry Chichele, de modo que não podemos afirmar como sua idade foi retratada na escultura. Seus cabelos são encaracolados, semelhantes aos dos anjos alados que seguram seu travesseiro. Suas vestes cerimoniais são de um bispo, sendo que ele não chegou a ser efetivado enquanto arcebispo. Em sua mão esquerda, assim como Henry, segura o báculo[154] cerimonial, utilizando também a mitra bispal.

[154] Um cetro alto, com a extremidade curva, símbolo da missão dos bispos. Utilizados também pelos pastores, para auxiliar na condução do gado.

Em sua tumba não encontramos símbolos heráldicos, apenas flores que fazem o contorno de seu corpo, conhecidas na Inglaterra como *Forget-me-not* (*Myosotis*), que fazem todo o entorno da parte superior da tumba.

Provavelmente, o atributo mais interessante no corpo político de Fleming, seja a presença aos seus pés de um dragão (*Figura 38*), alados com asas demoníacas, e destaque para a longa cauda de seu corpo serpentino, local onde reside o poder do dragão.

Figura 38: Detalhe dos pés da efígie superior de Richard Fleming. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 14 de janeiro de 2018.

Ao invés de encontramos as figuras angelicais, em uma cena de devoção, como na tumba de Chichele, aqui temos um animal que, nos bestiários, está associado à imagem do Mal. Sua cauda é capaz de causar grandes danos, e seu poder mortífero é sofrido por todos que dele se aproximam. O grande inimigo do dragão é o elefante, de modo que o dragão se esconde perto de caminhos de suas trilhas para que possam atacá-los enquanto desprevenidos, e então utilizar sua cauda para matá-los por sufocação. Alegoricamente, o Diabo é comparado a um dragão pois ele é a pior de todas as serpentes.

Como o dragão faz brilhar o ar, o Diabo se faz aparecer como o anjo da luz para enganar o insensato. A crista do dragão representa o Diabo coroado de orgulho. Como a força do dragão não está em seus dentes, mas em sua cauda, o Diabo, privado de sua força, engana com mentiras. A forma como o dragão ataca os elefantes representa a forma como o Diabo ataca as pessoas, esperando em seu caminho para o céu, envolvendo-as e sufocando-as com o pecado (MALAXECHEVERRÍA, 2002).

Sua posição, aos pés de Fleming, pode representar que, embora o mal seja uma presença a se lidar, ele pode ser vencido pela fé, e encontra-se derrotado aos pés do bispo, que literalmente pisa sobre ele. Não temos a face do dragão para identificar sua expressão, mas a postura de seu corpo, sugere que não seja uma situação de triunfo. Uma forma de demonstrar que este líder religioso venceu o mal durante sua trajetória.

Já aos pés da efígie de Thomas Bekynton não encontramos mais a escultura original (*Figura 39*), e não foi possível encontrar registros do que se tratava, embora possamos ver que ali jazia uma escultura que se perdeu, assim como a ponta dos pés do bispo.

Figura 39: Tumba de Thomas Bekynton, Catedral de Wells, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 13 de janeiro de 2018.

Thomas Bekynton, ou “Beckington”, era nativo da aldeia de Somerset, da qual derivou seu sobrenome. Seu parentesco é desconhecido e não há registro da data de seu nascimento. No entanto, a partir das datas de sua admissão, primeiro em Winchester (1404) e depois para New College, Oxford (1406), é provável que tenha nascido em torno de 1390. Thomas foi admitido como aluno de New College em 1408 e manteve sua irmandade por doze anos. Em 1420, quando renunciou à sua comunhão, entrou no serviço do príncipe Humphrey, duque de Gloucester. Outras nomeações paroquiais bem conhecidas como a reitoria de St. Leonard's, perto de Hastings (Sussex) não lhe foram entregues até mais tarde, 1439 neste caso. Parece que Thomas se tornou o Arquidiácono de Buckinghamshire antes da morte do rei Henrique V em 1422; e, em abril, no próximo ano, ele uniu com a prebenda de Bilton em York Minster, que trocou por Warthill na mesma catedral quatro meses depois. Ele foi nomeado para uma canonaria em Wells em 1439 (STEPHEN, 1887).

Thomas provavelmente só visitou suas residências eclesiásticas algumas vezes por ano, e no início de 1423, ele já era decano da Corte de Arcos, o que o manteve muito ocupado em Londres nesta nova capacidade judicial. Ele atuou dos hereges William Tailor e William Russell. Durante a sessão de 1434, ele foi encarregado pelo arcebispo Henry Chichele - cuja tumba também analisamos nesta pesquisa - de elaborar, juntamente com outros, certos artigos cominatórios a serem proclamados pelo clero em suas paróquias quatro vezes por ano. Enquanto isso, Thomas estava envolvido em várias capacidades públicas. Em fevereiro de 1432, ele havia sido nomeado para entrar em uma embaixada na França com Langdon, Bispo de Rochester e Sir Henry Bromflete, para negociar uma paz onde permaneceram até dezembro. Ele também foi membro da grande embaixada enviada a Calais em 1439 para tratar com os embaixadores franceses. Nesta embaixada, ele deixou um diário, no qual se intitula “Secretário do Rei” - posição provavelmente conferida a ele pouco antes, embora ele tenha atuado como tal, pelo menos ocasionalmente, desde dois anos antes (STEPHEN, 1887).

Após seu retorno desta embaixada, ele continuou atuando próximo ao Rei e fala de si mesmo, ao mesmo tempo, como sendo seu leitor quase todos os dias. Foi durante esse período que ele compôs a “Carta Real” (1441) concedida

à Fraternidade da Santa Cruz em Abingdon, não muito longe de sua reitoria em Sutton Courtenay. Ele tomou um grande interesse nesta fraternidade, da qual ele era um membro essencial, e ajudou a organizar a construção da famosa "Cruz Abingdon" no centro da cidade (STEPHEN, 1887).

Na Primavera de 1442, uma embaixada foi enviada à Inglaterra por John IV, conde de Armagnac, que desejava oferecer uma de suas filhas em casamento ao rei Henry VI. Eles foram bem recebidos e três oficiais da casa real, um deles sendo Bekynton, foram imediatamente despachados ao Tribunal de Armagnac para contratar a aliança proposta. Sua comissão teve um encontro de 28 de maio de 1442 e um diário interessante, escrito por William Say, um dos membros da comitiva de Beckington, conta como eles partiram de Windsor no dia 5 de junho. Lá eles receberam notícias alarmantes sobre o progresso do exército francês, com quem a Inglaterra estava em guerra, mas continuaram com sua missão (STEPHEN, 1887).

Os principais efeitos desta embaixada foram consolidar sua importância junto a coroa inglesa e marcar a necessidade de tomar medidas mais ativas para evitar - como conseguiram fazer por alguns anos - a ameaça da perda de Guienne. A negociação do casamento foi um fracasso. Todavia, o resultado não diminuiu de forma alguma a influência de Beckington, que não só, como já vimos, continuou a receber novas marcas de favor do rei, mas agora fazia amizade no Tribunal de Roma. Comprovando sua influência, no mesmo ano de 1443, ele foi nomeado pelo Papa à Sede de Salisbury, então ocupada por Ascough que se recusou a deixá-la o que levou a elevação de John Stafford, Bispo de Bath e Wells, ao primado e Beckington foi feito Bispo no lugar de Stafford. Em 13 de outubro, Beckington foi consagrado bispo de Bath e Wells por William Alnwick, bispo de Lincoln. O rito foi realizado no antigo Colegiado de Eton (Buckinghamshire) e Beckington, no mesmo dia, comemorou a missa in *pontificalibus*[155] sob uma tenda dentro da nova igreja, ainda em construção, e realizou seu banquete inaugural dentro dos prédios da faculdade (STEPHEN, 1887).

[155] Significa que o Bispo realizou a Missa em suas vestes cerimoniais pontificais. Tais paramentos episcopais são usados pelos Bispos da Igreja Católica Romana para a celebração de Missas e outros sacramentos.

Além de reconstruir o palácio episcopal, ele beneficiou a cidade com um canal público e uma fonte, e concluiu os corais de vigários e quinze condomínios no mercado. Seus símbolos, um farol flamejante e um barril, são vistos esculpidos em vários lugares, não só em Wells, mas em Sutton Courtenay, Winchester e em Lincoln College, Oxford. Seus legados nos mostram seu forte apego, não apenas aos colégios e lugares de educação, mas a todas as diferentes igrejas com as quais ele esteva conectado, deixando diversas obras que marcaram seu papel social (STEPHEN, 1887).

Beckington morreu em Wells em 14 de janeiro de 1465 e foi enterrado na Catedral de Wells, em um túmulo encomendado e planeado por ele mesmo ainda em vida, no corredor sul do coro. Durante alguns reparos à catedral em 1850, este túmulo foi aberto e os restos de seu esqueleto foram inspecionados. Era um homem alto, com um crânio bem formado e com boa estrutura considerando a provável idade de seu falecimento. Assim como Henry Chichele, com quem teve contato pessoal, Thomas Beckington também comissionou sua tumba antes de seu falecimento, e a dispôs na catedral na qual atendia aos seus deveres eclesiásticos, convivendo com a sua escultura cadavérica, e vivenciando o encontro dos Três Vivos e os Três Mortos, conforme discutimos anteriormente ao analisar a heráldica da tumba de Henry Chichele.

Figura 40: Detalhe da efígie de Thomas Bekynton. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 13 de janeiro de 2018.

Em sua escultura superior (*Figura 40*), feita em tamanho natural, esculpida em pedra de alabastro, que foi finalizada ainda na vida de

Thomas, no ano de 1451, vemos um homem de idade avançada, o que pode ser avaliado pelos vincos profundos em sua pele, evidenciadas na região da testa e em torno de sua boca, o que é acompanhado por uma flacidez da pele, que pende em sua bochecha, e vestido com as roupas cerimoniais bispais, incluindo a sua mitra bispal, que contém espaços em baixo relevo, que provavelmente era ornado por pedras preciosas, como encontramos em sua roupa (*Figura 41*).

Figura 41: Visão superior da efígie de Thomas Bekynton. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 13 de janeiro de 2018.

Na imagem anterior, temos uma visão superior do corpo político de Thomas, e podemos observar a presença de variados baixos relevos pelas suas vestes, que eram preenchidos por pedrarias, sendo que uma ainda pode ser observada à sua direita. O uso de coloração e pedrarias, junto aos efeitos de iluminação das catedrais góticas, forneciam um cenário extremamente colorido dentro das igrejas, além de permitir um efeito mais realista à estatuária funerária medieval.

Na escultura de Thomas não encontramos a presença de elementos comuns às outras analisadas, como o uso de heráldica, a utilização de anjos ou atém mesmo um epitáfio. Trata-se de um túmulo centrado na presença apenas de suas duas formas de efígie: a de seu corpo político e a de seu corpo natural. Este minimalismo de uso de elementos se assemelha a constituição da tumba

de William Sponne, em Towcester. Em seu corpo político, esculpido em tamanho natural (*Figura 42*), feito em *clunch stone*, com mãos e cabeça em madeira, as mãos na posição clássica da ação da oração. Seus olhos se encontram abertos, vislumbrando o Além em que agora habita.

Figura 42: Detalhe da efígie superior de William Sponne, Towcester, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 16 de janeiro de 2018.

Assim como na tumba de Thomas, essa também não traz a presença de anjos próximos às duas almofadas que acomodam a cabeça de William, nem aos seus pés (*Figura 43*), e a forma como a roupa continua em torno do pé, indica que nunca houve escultura abaixo dos mesmos, ao contrário do que temos com a tumba de Thomas Beckington, que indica uma perda.

Figura 43: Detalhe inferior do pé da efígie de William Sponne**. Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 16 de janeiro de 2018.

Em sua escultura ainda encontramos pequenos pontos com pigmentação, provenientes de processos de restauração, mas a maior parte da escultura encontra-se no tom natural da pedra. Sem a coloração, as vestes de William parecem muito simples e com poucas texturas, o que provavelmente se mostraria muito diferente com o uso de pigmentação.

Em estado semelhante de despigmentação, que também deixa as vestes com um tom de maior simplicidade, está a tumba de John e Isabella Barton, construída em 1491 em pedra calcária, disposta na Igreja de St Giles em Holme-by-Newark, e que nos traz efígies do casal na parte superior, embora represente apenas John na efígie cadavérica.

Assim como nas tumbas anteriores, o casal de *commoners*, cujo papel social estava ligado à atividade mercantil portuária, desempenhada com sucesso

por John, pode ser visto com as mãos em posição de oração (*Figura 44*), embora as mãos – hoje perdidas –, e cada um possui dois travesseiros apoiando suas cabeças, sem a presença de anjos a seus lados. O travesseiro superior mantém o estilo encontrado nos travesseiros eclesiásticos, já o de baixo traz um padrão de costura encontrado apenas nesta tumba.

Figura 44: Detalhe das efígies de John e Isabella Barton, Igreja de St Giles em Holme-by-Newark, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 02 de fevereiro de 2018.

Isabella Barton encontra-se à esquerda de seu marido, vestida com os trajes à moda do século XV, assim como John. Considerando seu sucesso com as atividades comerciais, podemos dizer que John era um influente burguês ascendente, e seu desempenho pode ser refletido na riqueza das vestes do casal. O vestido de Isabelle traz mangas, com dobras e gola, além de um forro que recobre seus seios. Em sua cabeça ela veste um elegante ornamento, que possui um longo tecido que pode ser visto se estende por debaixo de suas costas.

Aos pés de John, ao invés de termos a representação de animais ou anjos, temos um barril (*Figura 45*), o que pode estar associado às suas

atividades comerciais portuárias, desta forma demarcando seu ramo de atuação durante sua existência terrena.

Figura 45: Detalhe dos pés da efígie de John Barton, Igreja de St Giles em Holme-by-Newark, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 02 de fevereiro de 2018.

Outra forma de interpretação deste barril, é por meio de um subterfúgio que é feito com o uso deste objeto: estes barris eram utilizados no armazenamento de bebidas alcoólicas, como vinhos e cervejas, muito utilizados nos transportes mercantis, e pode tratar-se de um trocadilho visual com seu nome familiar, somando a presença do barril (*barrel* ou *tun*) mais a presença da haste que atravessa o mesmo (*bar*), de modo que gera a sonoridade *Bar* + *tun* = *Barton.*[156]

Finalmente, foi possível verificar uma série de regularidades na composição destas tumbas funerárias, em ambos os níveis escultóricos. Sobre o corpo político, é importante destacar que estes monumentos foram acompanhados por um processo que inclui não apenas a ampliação da fabricação de tumbas individualizadas, mas de outras formas de visibilidade

[156] Informação disponível em: < http://cmsgazetteer.co.uk/Nottinghamshire.html>, acessado pela última vez em 10 de fevereiro de 2018.

social, que podem ser vistos pela biografia dos patronos dos monumentos: as obras caritativas, sinais espalhados pela comunidade da presença constante e 'benevolente' do patrono:

> Entre 1350 et 1500, le souci de la mort a conduit la bourgeoisie aisée et la noblesse citadinede Leyde, ville drapière située dans le comté de Hollande, à fonder plus de 2100 messes commémoratives dans les églises, les couvents et les institutions caritatives de la ville et de ses environs immédiats. Par le biais d'un tel courant de fondations, les élites leydoises s'inscrivaient dans un réveil de la religiosité populaire, soutenue, au moins dans les Pays-Bas du nord, par la diffusion des idées de la Dévotion Moderne. Partout, on peut constater une augmentation spectaculaire des fondations privées de couvents, de chapelles, de prébendes et de vicariats, souvent accompagnées de dons de vitraux, d'autels, de statues, de livres religieux et autres objets liturgiques pour la célébration de la messe. Ce transfert de richesse de la bourgeoisie et de la noblesse en faveur de l'Église provoqua un changement du rôle du clergé qui se sentit, plus qu'avant, obligé de répondre aux attentes religieuses des donateurs et fondateurs laïques[157] (BRAND, 2003, p. 87)

Desta forma temos socialmente uma movimentação de recursos em bens de uso comunal, como pontes, igrejas, instituições educacionais, hospitais, etc, que carregam desde a sua fundação a memória individual, e também familiar, de um patrono em determinada região, justificando também sua posição ocupada na ordem social medieval, mostrando a utilidade da nobreza diante dos mais pobres e doentes de sua comunidade, em um período de mudanças constantes e reajustes sociais ainda legados pela Grande Mortandade.

Esta movimentação de bens se dava por duas vias: uma durante a vida dos sujeitos, principalmente os eclesiásticos, que estavam na origem de variadas obras de utilização comum, como escolas e hospitais; e uma outra via que se concretizava após o falecimento, por meio da execução das determinações dispostas nos testamentos, que versavam não apenas sobre a distribuição das riquezas entre os familiares, mas também sobre a aplicação de recursos, muitas

[157] Tradução da Autora: "Entre 1350 e 1500, a preocupação com a morte levou a burguesia rica e a nobreza da cidade de Leiden, uma cidade de confecção de roupas localizada no município da Holanda, a promover mais de 2100 missas comemorativas nas igrejas, conventos e instituições de caridade na cidade e em seu entorno imediato. Através de um fluxo de fundações, as elites de Leyden faziam parte de um despertar da religiosidade popular, apoiada, pelo menos no norte da Holanda, pela difusão das ideias da Devoção Moderna. Em todo lugar, podemos ver um aumento espetacular nas bases privadas de conventos, capelas, prebendas e vicariatos, muitas vezes acompanhadas de presentes de vitrais, altares, estátuas, livros religiosos e outros objetos litúrgicos para a celebração da missa. Essa transferência de riqueza da burguesia e da nobreza a favor da Igreja causou uma mudança no papel do clero que se sentiu, mais do que antes, obrigado a atender às expectativas religiosas dos doadores e fundadores seculares".

vezes determinando o período de tempo da aplicação, para utilização direta na comunidade.

Em algumas tumbas essa função social ocupada pelo patrono está visível através dos símbolos que ornam o corpo político e da heráldica que o cerca, como é o caso encontrado nas tumbas de Henry Chichele e Alice de la Pole, tornando claro e duradouro na memória dos vivos o papel social executado pelo patrono das tumbas no período de sua vida, e também no período que segue o seu falecimento, deste modo concretizando o *memoriabild* dos monumentos funerários.

Mesmo aqueles que não possuem o privilégio de certos símbolos de prestígio - como heráldicas familiares ou distinções de ordens de cavalarias e eclesiásticas, ou até mesmo os símbolos de apreço real - utilizavam-se de outros marcadores para definirem o seu local social e destacar suas ações e atributos familiares ou de ofício. O fundamental era incorporar elementos que os distinguissem dentro da narrativa visual estabelecida no âmbito funerário, adaptando-os às necessidades dos patronos, mas permitindo o reconhecimento e a manutenção deste estilo funerário específico. O estilo, junto com os atributos simbólicos, era essencial para demarcar a presença e a importância destes agentes, em uma ampla escala social, assim como para justificar os seus privilégios herdados ou adquiridos, e desta forma zelar para que este esquema social fosse mantido.

4.2 Corpo Natural

As tumbas analisadas em nossa pesquisa possuem um elemento unificador: a presença de uma efígie do cadáver de seus patronos. Nem todas, como já vimos, possuem o corpo político, todavia, todas apresentam o cadáver, a realidade que segue o falecimento do corpo natural, seja ele exposto ou, como veremos, envolto na manta fúnebre.

A primeira tumba de nosso conjunto a ser analisada neste capítulo, é a única que não exibe claramente o corpo cadavérico de seus patronos: a tumba de Thomas e Agnes Beresford, falecidos respectivamente em 1473 e em 1467, embora seu monumento funerário tenha sido erguido no século XVI (KING, 1987). Este monumento (*Figura 46*), todo composto em alabastro, nos apresenta o casal, cujos corpos não são visíveis, pois estão cobertos pela túnica funerária, com amarras que a fecham na cabeça e aos pés. Podemos distinguir a esposa de seu marido pelo tamanho dos cadáveres, sendo o homem uma escultura bem mais avantajada fisicamente. Afora a diferença de tamanho não há nenhum demarcador que os identifique na escultura.

Figura 46: Tumba de Thomas e Agnes Beresford. Fenney Bentley, século XVI. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 10 de fevereiro de 2018.

Talvez mais interessante do que as efígies principais do conjunto, seja a pedra lateral da tumba (*Figura 47*), em que podemos ver os filhos do casal, todos representados enrolados pelo mesmo estilo de túnica funerária. Podemos contar um total de dezesseis corpos, que são todos os filhos homens de seu total de vinte e um filhos. Na outra lateral, ao lado da mãe, é possível que haja as mesmas figuras envoltas em mantas funerárias, representando as filhas do casal, segundo é defendido na tese de Pamela King (1987). Esta visão, todavia, já não é possível ter por conta da construção de um banco da paróquia que impede o acesso visual a este lado da tumba. Este fato, provavelmente, nos indique que ao tempo em que o monumento foi erguido, todos os filhos já estivessem mortos também.

Figura 47: Lateral da tumba de Thomas e Agnes Beresford. Fenney Bentley, século XVI. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 10 de fevereiro de 2018.

Outras tumbas nos apresentam também apenas o cadáver, mas exposto, e não coberto pela manta funerária como no caso de Thomas e Agnes Beresford. É o caso da tumba do comerciante de tecidos John Baret (*Figura 48*). Seu corpo, fora sua região genital, está completamente exposto, exibindo inclusive seus pés. A manta funerária encontra-se aberta ao seu redor, um modo clássico de apresentação do cadáver, como se estivesse pronto para ser envolto e

enterrado. A sua mão direita segura, junto ao tecido, uma faixa que faz a volta em seu corpo, e traz o seu epitáfio.

Figura 48: Tumba de John Baret. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de dezembro de 2017.

Por conta do material de sua tumba, a maior parte de seus detalhes faciais já não podem ser identificados (*Figura 49*). Todavia, podemos ver que seu rosto não é tão cadavérico quanto o restante de seu corpo, de modo que talvez fosse possível identificar alguns traços do patrono nesta escultura.

Figura 49: Detalhe da face da escultura na tumba de John Baret. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de dezembro de 2017.

Ao contrário de muitas tumbas transi, a de Baret não nos apresenta uma escultura superior com seus atributos terrenos, apenas uma grande figura cadavérica. Em conjunto com esta cena lamentável de seu estado, há as palavras escritas “He that wil sadly beholde

me with his ie, May se hys owyn merowr (and) lerne for to die”[158].

Há, portanto, uma construção da memória de si mesmo por meio desta escultura e, ao mesmo tempo, há uma tentativa de comunicação e associação com aqueles que estão a olhar a sua tumba e presenciar a triste realidade de sua morte. Embora haja uma narrativa de humildade, através do corpo cadavérico, desprovido de qualquer atributo de sua bem-sucedida vida terrena, na base que guarda seu corpo físico, temos uma escultura de Baret (*Figura 50*) nas suas melhores roupas, lembrando seu ofício, assim como o mais importante bem de status adquirido durante sua vida, o *Collar of Esses*[159] que está usando em seu pescoço.

Figura 50: Detalhe lateral da tumba de John Baret. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de dezembro de 2017.

Esta pequena escultura segura uma faixa em sua frente que o apresenta àqueles que a vislumbram: “*Me*”. Esta palavra é usada em uma dupla ação, ao

[158] Tradução da Autora: “Aquele que infelizmente me ver com seus olhos, possa ver seu próprio espelho, e assim aprender como morrer”.
[159] Homenagem concedida pelo monarca da Inglaterra, principalmente pelos Lancaster, que trazia distinção aqueles que a recebiam, como sendo de importante valia ao rei. O *Collar of Esses* nunca saiu de uso, desde sua implementação no século XIV, embora sua forma tenha se modificado através do tempo.

mesmo tempo que nos apresenta o patrono deste monumento, ela integra o seu *moto*, que se estabelece nas laterais de seu corpo, que completa o centro da frase: "*Grace Me Govern*", o lema de John Baret.

Esta tumba exemplifica com clareza a dupla instância memorial que destacávamos, é uma construção de uma memória específica sobre Baret, mas também é uma ativação da memória da condição comum a todos nós: a mortalidade. Através de um poderoso artifício de empatia, estas tumbas serviam à memória dos falecidos e lhes angariavam rezas, fundamentais para auxiliá-los no Purgatório.

Outra tumba que faz este apelo pela empatia do observador é a de Henry Chichele, como já vimos anteriormente por meio de seu epitáfio. O apelo escrito em sua tumba, é ampliado pela sua escultura cadavérica (*Figura 51*), que o representa como um cadáver ressequido, e não como um ser verdadeiramente repugnante, que se encontre em um processo de decomposição viscosa. Ele é representado nu, desprovido de qualquer símbolo de seu poder em vida, com

Figura 51: Detalhe da efígie cadavérica de Henry Chichele**. Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 08 de dezembro de 2017.

uma túnica funerária que se abre em torno de seu corpo, revelando o seu cadáver.

A imagem do cadáver de Henry Chichele, logo abaixo de seu corpo político nos mostra a passagem de um extremo ao outro, no nível superior temos o arcebispo no auge de seu esplendor, no nível inferior a decadência da realidade de seu corpo. Esta mudança brutal auxilia no processo de memorização. Sobre imagem e memória, Thomas Bradwardine nos diz:

> Their quality truly should be wondrous and intense, because such things are impressed in the memory more deeply and are better retained. However such things are for the most part not average but extremes, as the most beautiful or ugly, joyous or sad, worthy of respect or something ridiculous for mocking, a thing of great dignity or vileness, or wounded with greatly opened wounds with a remarkably lively flowing of blood, or in another way made extremely ugly, strange of clothing and all bizarre of equipment, the color also very brilliant and intense, such as intense, fiery red, and the whole color strongly altering the appearance. The whole image also should have some other detail or movement, that thus more effectively than through what is routine or at rest, the may be commended to memory[160] (BRADWARDINE apud CARRUTHERS, 2008, p. 282).

Aqui o papel da materialidade de sua tumba, a capacidade do artesão de compor imagens realistas que tragam corporeidade à imagética criada, é central. A condição realista torna ainda mais chocante a visão do cadáver de Chichele, e seu contraste com a beleza representada no compartimento superior é elevado pelo uso de cores, pelo traço do artista e seu talento escultórico. O próprio local ocupado pela tumba dentro da igreja lhe concede ainda mais importância e exuberância que, junto com a riqueza dos materiais e dos motivos esculpidos ou pintados, acaba por ressaltar ainda mais a memória do arcebispo. Assim, podemos compreender o papel fundamental que o grotesco fornece para a manutenção da memória do indivíduo, é um método da manutenção de sua imagem memorial.

---

[160] Tradução da Autora: “Sua qualidade realmente deve ser maravilhosa e intensa, porque essas coisas estão mais impressionadas na memória e são melhor conservadas. No entanto, tais coisas não são, em sua maior parte, não médias, mas extremas, como as mais belas ou feias, alegres ou tristes, dignas de respeito ou algo ridículo por zombar, uma coisa de grande dignidade ou vilidade, ou feridas com feridas muito abertas com uma nota notável fluxo de sangue vivo ou, de outra forma, tornado extremamente feio, estranho de roupas e todo o estranho equipamento, a cor também muito brilhante e intensa, como vermelho intenso, vermelho ardente e toda a cor alterando fortemente a aparência. Toda a imagem também deve ter algum outro detalhe ou movimento, que, portanto, de forma mais efetiva que através do que é rotina ou em repouso, pode ser recomendada à memória”.

A tumba de Henry Chichele, desde o seu falecimento um monumento a sua memória, também cumpriu um outro papel no período em que era contemplado pelo seu próprio patrono: ao deparar-se com seu fim, ao contemplar seu cadáver, Chichele vivia o poema *De Tribus Regibus Mortuis*[161] (*Figura 52*).

Figura 52: Os Três Mortos em Raunds. **Fonte**: https://flic.kr/p/mXFEbg, acessado pela última vez em 21 de novembro de 2016.

Temática recorrente na arte medieval, principalmente após o período da Grande Mortandade, a sua origem chegou a ser traçada até o *Dit des trois morts et des trois vifs* de Baudoin de Condé, em 1280 (ROSS, 1996).

O poema tem início com três reis numa caçada a um javali dentro de uma floresta. Eles se perdem de seu séquito por conta de uma névoa misteriosa. E se deparam, com espanto e pavor, com três figuras cadavéricas em avançado estado de putrefação. Diante do pavor dos vivos, os mortos declaram que não são demônios, mas sim três antigos reis, seus antepassados, cujas memórias não estão sendo respeitadas e nem as missas por suas almas sendo executadas. Eles sofrem pelos prazeres da vida, e alertam: assim como eles se

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

encontram, logo se encontrarão os reis vivos. O foco do poema salienta a transitoriedade da vida terrena e a importância do respeito pela memória dos falecidos.

No século XVI temos um poema que narra este encontro, e segue assim:

Euvre tes yeulx, creature chetive,
Vien veoir les fais de la mort excessive
De qui j´ay eu en ce lieu vision.[...]
De troys corps mors m´est l´apparition
Venue yci avecques leurs suaires;[…]
Deffigurés et leurs corps descouvers,
Les trous de yeuls et [ceulx] du nez ouvers,
Les os tous secz, jambes, bras, piedz et mains
Tous demengés et partuissés de vers;
C´est le tribut que mort doit aux humains[162]

Podemos então, fazer esta associação entre o poema e a tumba de Henry Chichele. Finalizada em 1426, muitos anos antes de seu falecimento e posicionada de modo estratégico dentro da igreja na qual ele era ativo como Arcebispo, sua tumba era vista por ele cotidianamente durante as missas. Durante diversos anos ele vivenciou o encontro na floresta, e de certa forma, aqueles que o presenciam também o fazem, pois, sua tumba é um convite à reflexão sobre este destino inevitável, ele se pretende um espelho de uma condição inelutável a todos os seres humanos.

Assim como há a perturbação evidente daqueles que se deparam com os mortos, é possível imaginar - em um contexto no qual a arte era corporificação - a sensação e a experiência que as tumbas geravam. Para além de símbolo de memória de seus patronos, elas permitiam este encontro entre os que partiram (os mortos) e os que ainda compartilham do plano terrestre (os vivos). Assim como no poema, o choque advém da visão da ruína, do fracasso da carne diante da morte. Nas tumbas isso é evidenciado por meio do contraste criado entre o corpo político, exibido em toda a glória do auge das conquistas do falecido e do refinamento de sua biografia pessoal, e um corpo a perder-se diante de um fato

[162] Tradução de Letícia Almeida (2013, p. 17): “Abre os olhos, criatura mesquinha, / Vem ver as ações da morte excessiva, / De que neste lugar tive a visão. [...]/ De três cadáveres ocorreu-me a aparição./ Com suas mortalhas [...]/ Desfigurados e com os corpos descobertos/ Os buracos dos olhos e dos narizes abertos,/ Os ossos secos, pernas, braços, pés e mãos, / Todos comichados de vermes./ É o tributo que a morte presta aos homens.” “***Cy commence le dit des trois morts et des trois vifs***.” In: GLIXELLI, op. cit., p. 92, versos 1-14.

biológico obrigatório e comum a todos, sendo o processo supremo de igualdade. As tumbas, em suas exuberâncias, são um demarcador da diferença, mesmo exibindo um processo comum a todos.

Outra tumba que nos apresenta os dois níveis escultóricos é a de Alice de La Pole. A sua escultura cadavérica se encontra no nível inferior (*Figura 53*), e ao contrário da escultura de Henry Chichele, é de difícil visibilidade, por haver uma teia que torna mais compartimentadas as seções que enxergamos desta escultura mais resguardada. Entre o corpo político e a escultura cadavérica, fica o local de descanso de seu corpo.

Figura 53: Visão lateral da tumba de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 02 de janeiro de 2018.

Já discutimos aspectos da biografia de Alice de la Pole, unindo à análise de seu corpo político, o que desejamos agora é discorrer sobre os elementos da sua escultura cadáver.

Seu corpo cadavérico (*Figura 54*) é disposto de um modo tradicional ao estilo, com a túnica funerária aberta, podendo ser vista na parte inferior de seu corpo e esta é mantida pela sua mão direita acima de sua genitália. Seu corpo é esquelético e os ossos são bem aparentes sob a fina camada de carne de seu corpo. Podemos ver seus seios expostos, como já foi exposto anteriormente. Esta pode vir a ser uma das razões pela qual a visualização desta escultura seja dificultada. Infelizmente, não há outra tumba feminina conservada que seja pertencente a este estilo, de modo que não é possível comparar para averiguar um padrão para a representação cadavérica de mulheres na Inglaterra medieval.

Figura 54: Detalhe da escultura inferior da tumba de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 02 de janeiro de 2018.

Como havíamos mencionado anteriormente neste estudo, na parte inferior temos uma pintura feita para os olhos da escultura cadavérica de Alice (*Figura 52)*, e não para os olhos daqueles que contemplam sua tumba, o que podemos avaliar pela dificuldade enfrentada por aqueles que desejam fotografar esta pintura e admirá-la (*Figura 55*).

Figura 55: Fotógrafo tentando captar a pintura na tumba de Alice de la Pole. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 02 de janeiro de 2018.

Esta pintura, provavelmente, foi feita como uma forma de consolo para Alice de la Pole em sua condição de falecida, possivelmente servindo como um apoio à sua alma que poderia estar a enfrentar as provações do Purgatório. Pela localização da imagem, podemos deduzir que não possuía função decorativa ou pedagógica, este dispêndio de recursos, nos aponta para uma crença mais profunda nesta efígie cadavérica como um vínculo direto para a Alice de la Pole de fato, e deste modo, poder lhe mostrar um caminho de reconforto. Esta pequena pintura, se coloca como uma importante representante da versatilidade da funcionalidade da imagem no medievo.

Foi destacado que a tumba-cadáver de Alice é a única preservada na Inglaterra exclusivamente feminina. Temos a tumba anteriormente analisada que nos traz um casal, Thomas e Agnes Beresford, e podia-se imaginar que as tumbas de casais trariam em ambos níveis, efígies dos patronos ali enterrados. Todavia, como nos mostra a tumba de John e Isabella Barton, ele um mercador portuário, ambos são representados no nível do corpo político, mas temos apenas John no nível do corpo natural (*Figura 56*).

Temos claramente o cadáver de um corpo masculino na parte inferior desta composição tumular. Assim como nas tumbas anteriores, o corpo também possui a túnica funerária em sua base, e cobre sua região genital com o auxílio, neste caso, de sua mão esquerda. Sua face exibe a boca exageradamente aberta, e seu corpo se apresenta no padrão inglês, ressequido e sem a presença de animais ou de líquidos corpóreos. Em torno de seu corpo, na base em que a efígie cadavérica é disposta, encontramos as seguintes palavras:

"Miseremini mei miseremini mei saltem vos amicimei quia manus domini tetigit me"[163]

Figura 56: Detalhe da parte inferior da tumba de John e Isabella Barton. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 08 de janeiro de 2018.

O fato de não termos a efígie inferior para a esposa, Isabella Barton, pode dever-se a variados fatores, como questões financeiras que não permitiram a execução de uma outra escultura, um desejo da própria Isabella de não ter esta representação para si, ou uma questão de pudor que impediu a exibição de seu corpo feminino em um estado de maior exposição, algo que foi contornado na

[163] Tradução da Autora: "Tenha pena de mim, tenha pena de mim, pelo menos meus amigos, pela mão do Senhor, me tocaram".

tumba de Alice pela adição das teias esculpidas em torno do corpo, dificultando sua melhor visualização, sendo uma escultura muito mais discreta do que as que encontramos nas demais tumbas.

Outra tumba feita em pedra de calcário, bastante simples, é a de John Careway (*Figura 57*). Esta tumba não apareceu na seção dedicada ao Corpo Político, pois nos traz apenas a escultura cadavérica do pároco, cercada por uma armação feita de madeira de carvalho[164]. Dizem se tratar da primeira tumba apenas a exibir o corpo natural, e a única da Inglaterra com a armação em madeira, além de ser a mais antiga que temos preservada dentro de uma igreja paroquial[165].

Figura 57: Foto da tumba de John Careway, Fulbourne, séc. XV**. Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 08 de janeiro de 2018.

O pároco Careway esteve no comando da paróquia de Fulbourne entre os anos de 1395 a 1441, falecendo no ano de 1443. Sua herança foi deixada em testamento para a sua paróquia, e dizem ter falecido por inanição, por doar seu alimento aos pobres (TYMMS, 1833).

164 Maiores informações: https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1331062, acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2018.
165 Maiores informações: http://www.fulbournandthewilbrahams.org/our-churches/st-vigors-fulbourn/#Ctomb, acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2018.

Sua tumba ainda se encontra no local original de sua constrição, na região norte, ao lado do santuário. Em seu monumento funerário não encontramos a presença de heráldica, ou de epitáfio, deste modo havendo simplesmente a exibição da escultura de calcário de seu cadáver. A construção de uma imagem de humildade fica muito evidente neste monumento.

Figura 58: Detalhe da tumba de John Careway, Fulbourne, séc. XV. **Fonte:** https://www.flickr.com/**,** acessado em 08 de janeiro de 2018.

A forma como ele cobre sua virilha já não é mais evidente, pois dado a fragilidade do material em que a escultura foi produzida, seus braços já não estão conservados. Podemos ver variados sinais de deterioração da escultura, como em suas costelas (*Figura 58*), que já perderam parte considerável de seu detalhe e do relevo e, principalmente, na região dos pés, que apresentam uma significativa perda de material, estando quebrada a região onde seria a túnica funerária, e exibindo assim, a armação de ferro (*Figura 59*).

Figura 59: Detalhe da tumba de John Careway, Fulbourne, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 08 de janeiro de 2018.

Continuando nas tumbas com pedras mais simples, temos a de John Golafre, feita em grés. Ao contrário das esculturas cadavéricas anteriormente vistas, a sua possui a

boca mais serrada que as demais, não aparentando o último suspiro. Seus olhos também não parecem fechados como de outras esculturas, mas sim como se os olhos estivessem ausentes, dada a profundidade usada, como se fosse apenas uma cavidade ocular (*Figura 60*).

Figura 60: Detalhe da tumba de John Golafre, Fyfield, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 08 de janeiro de 2018.

De resto, a abertura da túnica e o modo como ela cobre a região genital, é exatamente o mesmo padrão até então encontrado.

Por ser feita em pedra de grés, assim como ocorreu com a tumba de Careway, esta também perdeu os braços, sendo que os detalhes que mostram a posição de suas mãos podem ser observados pelos dedos que restaram na posição original, inclusive os dedos da mão esquerda são os que seguram uma porção da túnica sobre o corpo (*Figura 61*).

Figura 61: Detalhe da tumba de John Golafre, Fyfield, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 08 de janeiro de 2018.

Em um estado de conservação ainda mais prejudicado, encontra-se a efígie inferior do bispo Richard Fleming (*Figura 62*), uma das mais antigas preservadas em solo inglês. Todavia, sua pedra, de tão porosa, perdeu os detalhes de sua face e os relevos de sua anatomia.

Figura 62: Efígie cadavérica de Richard Fleming, Catedral de Lincoln, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 09 de janeiro de 2018.

Pouco resta dos detalhes da túnica funerária sobre o seu corpo, de modo que sua perna esquerda é de certo modo integrada ao tecido, que já perdeu o volume e a forma original. Seu rosto (*Figura 63*) já se encontra totalmente desfigurado pelo processo de degradação do material. Ainda assim é possível observar que sua túnica se encontra na mesma disposição das demais encontradas, mas não podemos aferir nada com relação a sua expressão facial.

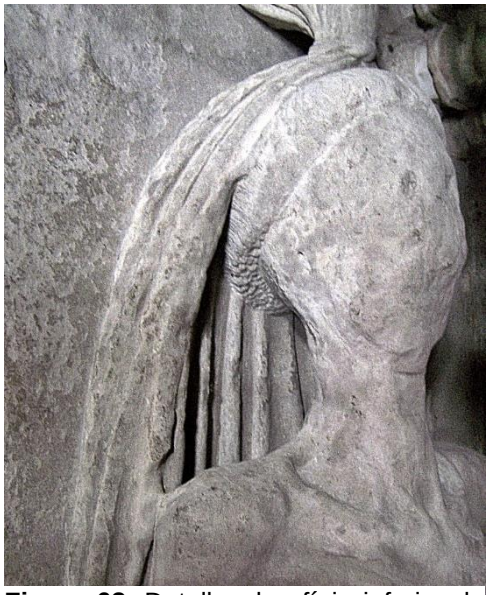


Figura 63: Detalhe da efígie inferior de Richard Fleming, Catedral de Lincoln, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 09 de janeiro de 2018.

Já a tumba do nobre John FitzAlan, encontra-se em um ótimo estado de conservação. Feita em mármore de Sussex, nos traz detalhes impressionantes da fisionomia em ambas as efígies. A inferior (*Figura 64*), que seria a efígie do corpo natural de FitzAlan, traz em sua face um incrível detalhamento de suas feições, sendo possível admirar as reentrâncias de sua face, ressequida pela morte, assim como os veios de seu pescoço e os detalhes da textura de seu cabelo. Suas orelhas, boca e olhos também se encontram bem definidos, e de todas as esculturas, esta foi a única que apresentou as orelhas em tão boas condições de contorno. Sua boca pode ser vista aberta, como que lançando um último suspiro, semelhante ao que encontramos na tumba de Alice de la Pole, e seus olhos se encontram entreabertos. O nariz é a parte mais danificada desta efígie, sendo que já perdeu parte de sua altura.

Figura 64: Detalhe do rosto da efígie do corpo natural de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 04 de dezembro de 2017.

Há pouca porosidade no material deste monumento, em ambas as efígies, assim como no aspecto geral da tumba. O corpo desta efígie (*Figura 65, 66*) segue o seu padrão de detalhamento e textura, sendo possível ainda ver o

detalhe do ponto do “tecido” de sua manta funerária, havendo poucas perdas materiais, e uma grande conservação dos detalhes e do volume da escultura.

Figura 65: Detalhe da efígie do corpo natural de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 04 de dezembro de 2017.

Figura 66: Detalhe da efígie do corpo natural de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 04 de dezembro de 2017.

Figura 67: Detalhe da mão da efígie do corpo natural de John FitzAlan. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 04 de dezembro de 2017.

Na foto acima (*Figura 67*), é possível verificar o detalhamento desta escultura, uma das mais bem preservadas de nosso conjunto de fontes, por meio dos detalhes das unhas, marcas nas mãos, e a presença de umbigo, único do conjunto além do de Thomas Bekynton. A textura da túnica funerária fica evidente nesta tumba, lembrando um linho.

Outra tumba, de ótima conservação, é a do bispo Thomas Bekynton, encontrada na Catedral de Wells, onde desempenhou o seu bispado. Sua tumba é construída em alabastro, como a de Alice de la Pole.

Embora em sua efígie superior ele tenha perdido os pés e o elemento que se encontrava no apoio dos mesmos, a sua *gisant* inferior (*Figura 68*) conta com um bom estado de preservação material, embora seus antebraços tenham se perdido. Assim como na tumba de FitzAlan, as texturas da pele, como rugas e saliências, dos cabelos e da túnica funerária ainda estão conservadas.

Figura 68: Detalhe da efígie cadavérica de Thomas Bekynton, Catedral de Wells, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 11 de dezembro de 2017.

A posição do corpo, os olhos, mãos, a boca, e a abertura e posição da túnica funerária (*Figura 68*), mantém o padrão dominante, mostrando que havia um modelo prevalecente na estética construtiva destas efígies funerárias, assim como nas que encontramos que são representativas do corpo político.

Como na tumba de FitzAlan, o relevo de suas costelas, e sua estrutura óssea ainda são bem identificáveis (*Figura 69, 70*), embora sem tanta definição como na tumba de mármore de John. Todavia, como em todas as tumbas de nosso conjunto o nariz já não se encontra preservado, mesmo com o uso de pedras menos porosas, como o alabastro.

Figura 69: Detalhe da túnica da efígie inferior de Thomas Bekynton, Catedral de Wells, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 11 de dezembro de 2017.

As duas tumbas acima analisadas, por conta do material e do estado de conservação, mostram com clareza a qualidade técnica na produção de monumentos tumulares do outono medieval. Elas conseguem evidenciar o realismo almejado nestas esculturas, por meio da reprodução da anatomia humana, e da capacidade de replicação de texturas dos tecidos e da pele.

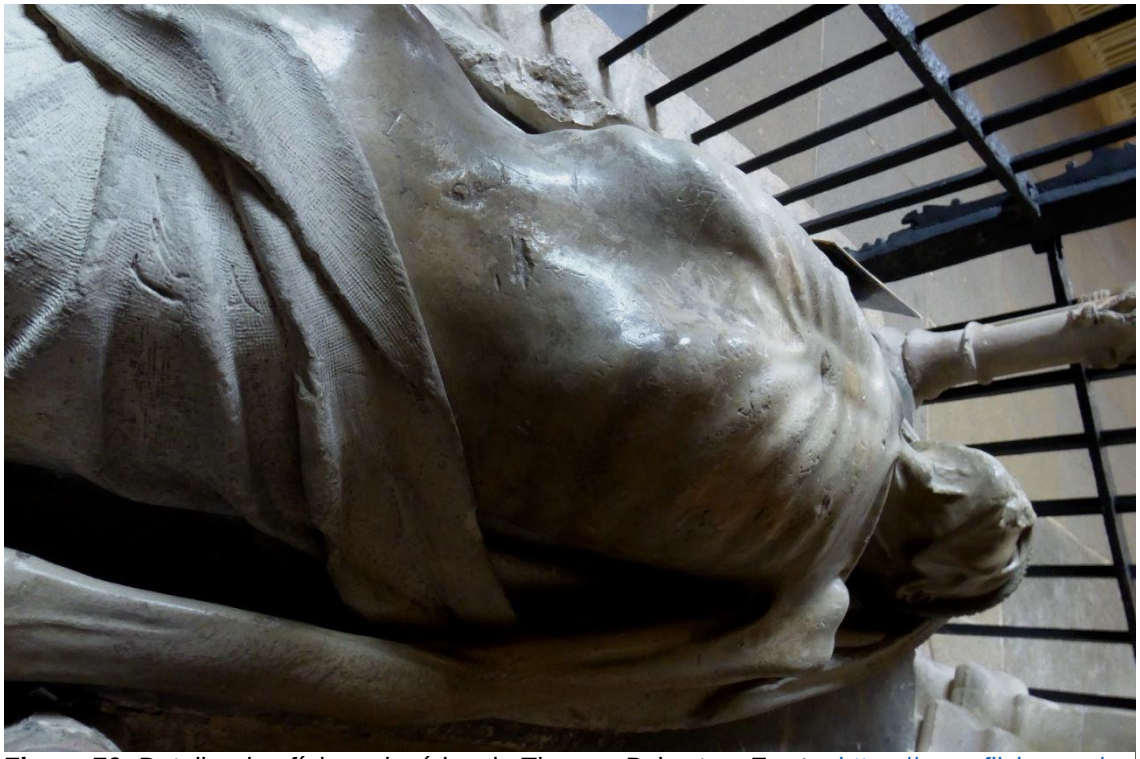


Figura 70: Detalhe da efígie cadavérica de Thomas Bekynton**. Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 11 de dezembro de 2017.

Por fim, temos a tumba do pároco William Sponne (*Figura 71*). Feita de *clunch stone*, um tipo de pedra mais utilizada na construção de prédios domésticos, da família do calcário, todavia, muito mais poroso, muito utilizada no leste da Inglaterra, e também na Normandia. Embora mais fácil de trabalhar do que a pedra calcária, por ser mais macia o estado de conservação desta tumba é de bastante deterioração e perda de detalhes e relevos.

Figura 71: Efígie cadavérica de William Sponne, Towcester, séc. XV. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 12 de dezembro de 2017.

A pedra utilizada faz com que os detalhes anatômicos sejam muito mais grosseiros, porém o padrão visual na constituição desta efígie se mantém o mesmo das anteriores, havendo apenas uma diferença na abertura da túnica na região superior: há um afastamento muito maior entre o nó da túnica e a cabeça da efígie de Sponne, que exibe totalmente o seu cabelo, que ainda contém traços de pigmentação preta, proveniente de tinta utilizada nas restaurações feitas na tumba.

Sua boca está aberta e sua língua é visivelmente inchada, encostada na ponta de seus lábios, seus olhos fundos, e sua garganta exibe a musculatura de

modo muito claro, embora os detalhes escultóricos não sejam tão refinados como os encontrados nas duas tumbas anteriores.

Através da análise das imagens que vimos com detalhes no Capítulo 4, é possível aferir algumas aproximações a respeito dos usos e das funções das tumbas transi neste período, funções que servem não apenas à memória e aos desígnios do patrono, mas também, àqueles que as observam, ao passo que são espelhos de reflexão sobre a existência e as condições efêmeras comum a todos. Considerando o contexto histórico, principalmente a instabilidade do clero e da nobreza após a Peste Negra e os variados conflitos bélicos anteriormente explorados, e a concepção de uma geografia do Além que incluía um local onde os vivos poderiam intervir pelos mortos, as tumbas transi se colocam como um importante sóciotransmissor e *Memoriabild*, além de servir como uma ferramenta doutrinatória conscientizadora da importância da humildade na existência terrena:

> Given the evidence of belief in post-mortem sentence, it is, I argue, probable that the ECCMs[166] functioned to portray that a body in the wet stage of death suffered physically in purgatory with Medieval vernacular theology, tales of revenants, and legal precedent of the time, supporting this notion. Given that the religious and social elite would have been well versed in their spiritual duty to educate the less-literate in theology (orthodox Catholic, and English vernacular), to display their corpse as naked and emaciate45rd (and thus humbled in death), would have been a useful social pedagogical tool benefiting both the deceased being prayed for, and the prayer in terms of lessening purgatorial punishments[167] (WELCH, 2013, p. 153)

Destacamos, que além deste auxílio à alma do falecido, estes monumentos, com o apelo visual que utilizam, são formas de manutenção dos ritos e dos laços que se consolidam entre os vivos e os mortos no medievo. Elas permitem a preservação de uma estrutura social, onde há uma troca de serviços entre diferentes classes sociais, permitindo o crescimento comunitário e o uso de riquezas entre um maior número de agentes por meio da doação econômica

[166] Sigla para “English carved cadáver monuments”.

[167] Tradução da Autora: “Dada a evidência da crença na sensibilidade pós mortem, é, eu argumento, provável que as ECCMs tenham funcionado para retratar que um corpo no estágio húmido da morte sofria fisicamente no purgatório com a teologia vernácular medieval, contos de r*evenants* e precedentes legais do período, apoiando esta noção. Dado que a elite religiosa e social teria sido bem versada em seu dever espiritual de educar os menos alfabetizados em teologia (ortodoxa católica e inglesa vernácula), exibir seu cadáver como nu e emaciado (e, portanto, humilhado na morte) teria sido uma ferramenta pedagógica social útil que beneficia tanto o falecido sendo orado, quanto a oração em termos de redução de penas purgatoriais”.

do morto, e as performances rituais e as rezas dos vivos, conforme vimos com o conceito de imagem memorial.

Ao finalizar a análise das tumbas selecionadas, nossas conclusões sobre a função das tumbas transi caminham na mesma direção destaca por Cohen (1973):

> Transi tombs were, in fact, the result of a number of complex interrelated factors. These included traditional moralistic writings, the influence of the Black Death, contemporary memento mori imagery, contemporary funerary customs, the climate of anxiety generated by the conflict between the traditional ascetic demands of the church and the emergence of nationalism and the accumulation of great wealth, the attempt to humiliate the body in order to gain salvation, the desperate desire for prayers for the soul, the interest in alchemical symbolism, the contemporary representation of dead bodies, such as that of Adam, in connection with resurrection symbolism, and the influence of Neo-Platonic symbolic thought.[168] (COHEN, 1973, p. 4)

Elas são parte de um intrincado contexto social, como destacada pela autora supracitada, servindo como manutenção memorial e do local social ocupado pelos sujeitos e os familiares dos patronos dos monumentos tumulares. Destacamos em nossa análise, que elas também se colocam como componentes de comunicação, e, portanto, como sóciotransmissores e Memoriabild, salvaguardando a memória do falecido e de sua história familiar, lembrando aos vivos de sua condição e proximidade daqueles que partiram, cumprindo um importante papel social de preservação dos laços sociais entre os vivos e os mortos, e configurando-se em importante ferramenta social política e para a consagração dos ritos que influenciavam profundamente os mais variados agentes das comunidades em que estavam inseridos.

São, assim, importante meio de propaganda da memória e dos feitos da elite perante sua comunidade. Suas doações e maiores feitos biográficos, principalmente aqueles atrelados ao bem social, são anunciados em seus monumentos tumulares. No caso das tumbas cadáveres, ainda temos o apelo emocional e a construção de uma imagem de humildade, para consolidar os

[168] Tradução da Autora: “As tumbas Transi foram, de fato, o resultado de uma série de fatores inter-relacionados complexos. Estes incluem os escritos morais tradicionais, a influência da Morte Negra, o mundo contemporâneo, o clima de ansiedade, o clima de ansiedade gerado pelo conflito entre as exigências ascéticas tradicionais da igreja e o surgimento do nacionalismo e a acumulação de grandes riquezas, a tentativa de humilhar o corpo para obter a salvação, o desejo desesperado de orar pela alma, o interesse pelo simbolismo alquímico, a representação contemporânea de cadáveres, como a de Adão, em conexão com o simbolismo da ressurreição e a influência do pensamento simbólico neoplatônico”.

laços entre os variados grupos sociais, algo fundamental no contexto turbulento vivido pela elite do século XIV e XV na Inglaterra, que, como vimos, passava por crises políticas, bélicas e tinha de preservar por todos os meios possíveis o local que ocupava na sociedade. Concluímos, que os elementos funerários agem como mais um destes importantes meios de manutenção, não só da memória dos que se foram, mas do local social dos vivos que eles deixam.

Considerações Finais

Acreditamos que a arte medieval serve a diversas finalidades e deve ser analisada dentro de sua especificidade, levando em consideração sua materialidade, seu local de exibição, sua localização geográfica, seu momento temporal e seus componentes alegóricos. Deste modo, as imagens que analisaremos ultrapassando este papel didático, sendo imbuídas de funções sociais memoriais e de sentidos práticos para aqueles que as encomendam. Além de fornecer os elementos para a manutenção de sua memória no mundo social, também é um agente que conecta o falecido àqueles que contemplam o seu sepulcro, servindo como um espelho de reflexão sobre a própria efemeridade existencial de cada indivíduo. Ela cumpre um papel social importantíssimo, de manutenção dos laços entre os vivos e os mortos, garantindo a manutenção de ritos e de trocas entre o Além e o mundo terreno, e mantendo a presença dos mortos no mundo habitado pelos vivos.

Para analisar esta fonte, de intrincadas relações e possibilidades, iniciamos esta dissertação discorrendo sobre as questões teórico-metodológicas que estruturam nossa análise do conjunto de fontes. Foi fundamental a compreensão da arte e da estética medieval, principalmente interligando o campo da materialidade com a iconografia, pois foi por meio desta aproximação que olhamos as tumbas transi e as variadas funções que a arte desempenhava na Idade Média.

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.

Para a análise das imagens, definimos nossos conceitos de análise e o método analítico utilizado para a compreensão do fenômeno iconográfico, o

proposto por Erwin Panofsky, explicitando a adequação 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 os mundos do visível, invisível e tangível, estabelecendo pontos de contato entre a cultura material e visual, que se torna essencial para a análise da escultura gótica, a partir da compreensão das questões que envolvem o *site-specific* e a composição visual e material dos elementos.

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 arte e arquitetura gótica, e também nas relações políticas estabelecidas e sociais dos séculos XIV e XV. Para tanto, dedicamos o primeiro segmento do Capítulo 2 às questões históricas que precedem e que são contemporâneas aos monumentos tumulares analisados.

Ainda no Capítulo 2, nos dedicamos aos aspectos memoriais, primeiramente passando pela compreensão de diferentes conceitos e usos de memória no medievo, para podermos estabelecer o conceito que guiou a noção memorial trabalhada nesta dissertação*: memoriabild*. Este conceito só pode ser utilizado tendo-se a compreensão das intrincadas relações sociais estabelecidas entre os vivos e os mortos durante o medievo. Nestas relações, os monumentos tumulares desempenham um papel central na manutenção dos laços e deveres recíprocos que são praticados e mantidos.

A heráldica, sendo essencial no período medieval na demonstração de poder e na manutenção memorial, poderia ser o foco único de uma pesquisa sobre iconografia heráldica, todavia, em nossa pesquisa não nos dedicamos apenas a ela, sendo a heráldica uma parte importante de nossa pesquisa, formando o Capítulo 3. Neste capítulo exploramos brevemente os aspectos e usos social dos brasões familiares, para que então fosse possível nos dedicar às heráldicas presentes nas tumbas analisadas. Presente essencialmente nas tumbas do alto clero e de membros da nobreza, elas constituem um papel de

biografia visual, que mostra a trajetória familiar e as conquistas individuais dos patronos dos monumentos. A análise da presença heráldica foi fundamental para compreender o contexto e as possibilidades de usos dos monumentos tumulares, que serviam como estandartes do papel desempenhado pelo indivíduo e por sua família dentro de sua comunidade, sempre exaltando as conquistas e as obras executadas em suas vidas. Considerando o contexto turbulento que as elites enfrentavam para a própria sobrevivência e manutenção de seus privilégios políticos, estes monumentos eram fundamentais dentro dos assuntos públicos destas famílias.

No Capítulo 4 exploramos o conjunto de fontes com foco nas efígies funerárias superiores e inferiores (nos casos em que ocorrem as duas esculturas). Deste modo abrimos o capítulo destacando a série de padrões encontradas nos monumentos tumulares, no tangente à materialidade, heráldica, níveis escultóricos e modelo representativos. Após a apresentação dos padrões, partimos para a análise das efígies que foram subdivididas em duas categorias: as representativas do Corpo Político e as do Corpo Natural.

Foi possível analisar as composições estéticas de ambas as efígies – nas tumbas que apresentavam o duplo nível escultórico – avaliando as escolhas para a apresentação de ambos os estados. Foi possível perceber uma composição clássica na forma de representação do Corpo Político, sendo exibido com os símbolos do local social ocupado pelo patrono, normalmente acompanhado por objetos, alegorias, ou símbolos heráldicos que são denotativos de sua trajetória pessoal, obviamente focando-se nas conquistas individuais e nos triunfos familiares, desta forma consolidando o seu papel dentro de sua comunidade, e enaltecendo uma memória estabelecida dentro de um discurso selecionado da biografia de cada um.

Já ao olharmos o Corpo Natural, uma efígie em decomposição, desprovida de qualquer símbolo de distinção, ressequida pela morte, temos um discurso edificante da humildade. Além de colocar estes indivíduos no mesmo patamar dos expectadores, cria junto a eles um diálogo. Os relembra dos mortos, mas salienta que esta circunstância também pertence aos vivos, que logo se juntarão a eles. É uma ferramenta didática, funcional para a implementação dos preceitos e para a passagem da teologia cristã. Os monumentos, colocam-se

assim como um artifício memorial de dupla destinação: são a salvaguarda da memória dos mortos, e meios de evocar a memória dos vivos para sua própria condição.

Analisamos as tumbas, por meio do método tripartido de Panofsky e dos conceitos elencados no início da pesquisa, considerando seu contexto histórico e as informações disponíveis sobre os patronos e os materiais de construção das tumbas. Elas apresentaram padrões demonstrando que, assim como no modelo funerário tradicional, as tumbas transi também possuíam diretrizes construtivas e ornamentativas, modos de exibir o corpo, seja o Político ou o Natural. Estes padrões denotam formas de constituição dos monumentos tumulares, para que suas mensagens fossem facilmente apreendidas por aqueles que os observavam.

Finalmente, esta pesquisa se pretende como uma contribuição ao estudo dos temas macabros medievais, assim como para a compreensão da memória no medievo que perpassa os aspectos materiais e visuais socialmente construídos. A análise das tumbas transi juntamente com seus aspectos históricos, estéticos, materiais e os padrões destacados permitem uma compreensão sobre a produção de monumentos tumulares no medievo e o seu local social na manutenção de laços entre os vivos e os mortos.

Referências:

Fontes Primárias

Fotografias das tumbas transi

Flickr – Variados bancos de imagens, de diversos autores e instituições. Disponível em: https://www.flickr.com/ - acessado pela última vez em 19 de fevereiro de 2018.

Pinterest - Variados bancos de imagens, de diversos autores. Disponível em: https://br.pinterest.com/ - acessado pela última vez em 20 de fevereiro de 2018.

MK Heritage – site de patrimônio histórico da Inglaterra. Disponível em: http://www.mkheritage.co.uk/slt/index.html - acessado pela última vez em 15 de janeiro de 2018.

ECCM37 – Banco de dados com um conjunto de imagens de tumbas transi. Disponível em: https://eccm37.wordpress.com/, acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2018.

Carved Cadavers – Banco de dados com imagens e dados sobre tumbas transi, em projeto financiado pela University of Winchester. Disponível em: http://carvedcadavers.wixsite.com/eccm, acessado pela última vez em 28 de fevereiro de 2018.

Manual de Heráldica:

A Display of Heraldry, de John Guillim – GUILLIM, J. **A Display of Heraldry**. 6ª ed. Londres: TW, 1724. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=4FwzAQAAMAAJ&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false, acessado pela última vez em 15 de fevereiro de 2018.

Manuscritos:

- *Add MS 37049*. Disponível e,: British Library, < http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_37049>, acessado pela última vez em 18 de janeiro de 2018.

Relatórios:

Records of Towcester Charities deposited in the Northamptonshire Record Office, 1961, - Relatório das caridades encontradas no condado de Towcester, disponível em discovery.nationalarchives.gov.uk/.../GB0154%20TC1-853, acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2018.

Bestiários:

- *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.

- *Kongelige Bibliotek, Gl. kgl. S. 1633 4º, Folio 18r* - Séc. XV. Disponível em http://bestiary.ca/, acessado pela última vez em 13 de fevereiro de 2016.

- *Bibliothèque Nationale de France, fr. 1951, Folio 20v* - Richard de Fournival, séc. XIII-XIV. Fonte: Medieval Bestiary. Disponível em http://bestiary.ca/, acessado pela última vez em 13 de fevereiro de 2016.

- *Conjunto de bestiários*: David Badke. Disponível em http://bestiary.ca/, acessado pela última vez em 12 de julho de 2017.

Pinturas Murais:

Painted Church – Banco de dados organizado por Anne Marshall. Disponível em: http://www.paintedchurch.org/ - acessado pela última vez em 10 de dezembro de 2017.

https://www.flickr.com/ - acessado pela última vez em 14 de dezembro de 2017.

Referências Bibliográficas:

ADAM, E. *Arquitectura Medieval II*. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.

ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*. São Paulo: ProEditores, v. Volume 2 - J a Z, 1998.

ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*. São Paulo: ProEditores, v. 1 - A a I, 1998.

ALEXANDRE-BIDON, D. *La mort au Moyen Age*. Paris: Hachette, 1998.

ALMEIDA, L. A. *O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)*. Franca: Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquista Filho, v. Dissertação de Mestrado em História, 2013. 154 p.

ANDERSON, M. Alice Chaucer and Her Husbands. *PMLA*, v. 60, n. 1, p. 24-47, 1945.

ARIÉS, P. *El hombre ant la Muerte*. Madrid: Taurus, 1984.

ARIÈS, P. *Morir en Occidente:* desde la Edad Media hasta nuestros días. 2ª. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

ARIÈS, P. *The Hour of our Death:* the Classic History of Western Attitudes Toward Death Over the Last One Thousand Years. 2ª. ed. New York: Vintage Books, 2008.

ASSMANN, J. *Das kulturelle Gedächtnis:* Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Munich: C.H.Beck, 2007.

AULES, A. Heraldry in Medieval England: Symbols of Politics and Propaganda. In: COSS, P.; KEEN, M. *Heraldry, Pageantry and Social Display in Medieval England*. Woodbridge: The Boydell Press, 2002. p. 83-104.

BADHAM, S. *Medieval Church and Churchyards Monuments*. Oxford: Shire Publications, 2014.

BALL, P. *Universe of Stone:* A biography of Chartres Cathedral. New York e Londres: Harper Perennial, 2009.

BASCHET, J. Images ou idoles? *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 46, n. 2, p. 347-352, 1991.

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.

BASCHET, J. Inventiva y serialidad de las imágenes medievales: por uns aproximación iconográfica ampliada. *Relaciones 77*, v. XX, p. 51-103, 1999.

BASCHET, J. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BASCHET, J.; DITTMAR, P.-O. *Les images dans l'Occident médiéval*. 1ª. ed. Turnhout: Brepols, 2015.

BAYARD, F. *L´art de bien mourir au XVe siècle. Étude sur les arts du bien mourir au bas Moyen Age à la lumière d´un ars moriendi allemand du XVe siècle*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEATY, N. L. *Craft of Dying:* The Literary Tradition of the 'Ars Moriendi' in England. Londres: Yale University Press, 1970.

BERESFORD, W. *A history of the manor of Beresford, in the county of Stafford*. Londres: Leek : W. Eaton, 1908.

BERGER, A. A. *The Objects of Affection:* Semiotics and Consumer Culture. Nova York: Palgrave McMillan , 2010.

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

BESANÇON, A. Arte e Cristianismo. In: FABRIS, A.; KERN, M. L. B. *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 31-53.

BESSMERTNY, Y. L.; OEXLE, O. G. *Das Individuum und die Seinen:* Individualität in der okzidentalen und der russischen Kultur in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

BINSKI, P. *Medieval Death:* Ritual and Representation. New York: Cornell University Press, 1996.

BOERNER, B. Sculptural Programs. In: RUDOLPH, C. *A Companion to Medieval Art:* Romanesque and Gothic in Northern Europe. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006. p. 557-598.

BRAET, H.; VERBEKE, W. (Eds.). *Death in the Middle Ages*. Leuven: Leuven University Press, 1983.

BRAND, H. Mémoire individualisée et conscience communautaire: souvenir, charité et représentation au sein des élites de Leyde à la fin du Moyen Âge. In: BRAND, H.; MONNET, ; STAUB, *Memoria, Communitas, Civitas. Mémoire et conscience urbaines en occident à la fin du Moyen Âge*. Ostfildern: Thorbecke, 2003. p. 87-116.

BRENNER, E.; FRANKLIN-BROWN, M.; COHEN,. *Memory and Commemoration in Medieval Culture*. Farnham: Ashgate, 2013.

BURGESS, C. 'Longing to be prayed for': death and commemoration in an English parish in the later Middle Ages. In: GORDON, B.; MARSHALL, P. *The Place of the Dead:* Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 44-65.

BURKE, P. *Testemunha Ocular:* História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

BURTON, E. Richard Fleming. In: AL, C. G. H. E. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, v. 6, 1909. p. http://www.newadvent.org/cathen/06101a.htm.

CAMILLE, M. *Image on the Edge:* the Margins of Medieval Art. Cambrige: Harvard University Press, 1992.

CAMILLE, M. *Gothic Art:* Glorious Visions. New York: Harry N. Abrams, 1996.

CANDAU, J. *Antropologia de la Memória*. Buenos Aires: Del Sol, 2002.

CANDAU, J. *La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire*. Paris: Centre Alberto Benveniste, 2009.

CARRUTHERS, M. *The Book of Memory:* a Study of Memory in Medieval Culture. 2ª. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

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.

CATTO, J. Chichele, Henry (c.1362-1443). *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004. Disponivel em: <http://www.oxforddnb.com.sci-hub.cc/view/article/5271>. Acesso em: 20 novembro 2016.

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.

CLASSEN, A. (Ed.). *Death in the Middle Ages and Early Modern Time:* the Material Culture and Spiritual Conditions of the Culture of Death. Berlim e Boston: De Gruyter, 2016.

COLE, E. (Ed.). *História Ilustrada da Arquitetura:* um estudo das edificações, desde o Egito Antigo até o século XIX, passando por estilos, características e traços artísticos de cada período. São Paulo: PubliFolha, 2013.

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.

CORRIGAN, G. *A Great and Glorious Adventure:* a Military History of the Hundred Years War. Londres: Atlantic Books, 2013.

COSS, P.; KEEN, M. (Eds.). *Heraldry, Pageantry and Social Display in Medieval England*. Woodbridge: The Boydell Press, 2002.

COX, J. C.; HARVEY, A. *English Church Furniture*. Londres: Methuen & CO, 1907.

CROUCH, D. The Historian, Lineage and Heraldry 1050-1250. In: COSS, P.; KEEN, M. *Heraldry, Pageantry and Social Display in Medieval England*. Woodbridge: The Boydell Press, 2002. p. 17-38.

CSIKSZENTMIHALYI, M.; ROCHBERG-HALTON, E. *The meaning of things:* Domestic symbols and the self. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DANIELL, C. *Death and Burial in Medieval England 1066-1550*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

D'AVRAY, D. *Medieval Religious Rationalities:* A Weberian Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

DEREGNAUCOURT, J.-P. *La mort au Moyen Age:* les hommes et la mort à la fin du Moyen Age. Paris: Editions Jean-paul Gisserot, 2007.

DOLEžALOVÁ, L.; VISI, T. Revisiting Memory in the Middle Ages. In: DOLEžALOVÁ, L. *The Making of Memory in the Middle Ages*. Leiden e Boston: Brill, 2010. p. 1-8.

DUCK, A. The life of Henry Chichele, Archbishop of Canterbury, who lived in the times of Henry the V. and VI. Kings of England written in Latin by Arth. Duck. *Early English Books*, 1699. Disponivel em: <http://name.umdl.umich.edu/A36743.0001.001>. Acesso em: 17 Novembro 2016.

ECO, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

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.

FAHLANDER, F.; OESTIGAARD, T. (Eds.). *The Materiality of Death:* bodies, burials, beliefs. Oxford: Archaeopress, 2008.

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.

FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRANKLIN, M. J. *Medieval Ecclesiastical Studies:* In Honour of Dorothy M. Owen. Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd, 1995.

FUNARI, P. P. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, C. B. *Fontes históricas*. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 81-110.

GARDNER, A. *Alabaster Tombs of the Pre-reformation Period in England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.

GINZBURG, C. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GINZBURG, C. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: GINZBURG, C. *Olhos de madeira:* nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich. In: GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais:* morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOFF, J. L. *O nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993.

GOFF, J. L. *A Civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, 2005.

GOMBRICH, E. H. *Los Usos de las Imágenes:* estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. México: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

GONÇALVES, D. Uma história da historiografia da arquitetura: texto e imagem na função de uma disciplina. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 95-115, jan.-jun. 2010.

GOODALL, J. *God's House at Ewelme:* life, devotion and architecture in 15th Century Almshouse. Farnham: Ashgate Publishing, 2001.

GORDON, B.; MARSHALLL, P. (Eds.). *The Place of the Dead:* Death and Remebrance in Late Medieval and Early Modern Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

GOZZOLI, M. C. *Como reconhecer a arte Gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

GREEN, D. *The Hundred Years War:* a people's history. New Haven e Londres: Yale University Press, 2014.

HALLAM, E.; HOCKEY, J. *Death, Memory and Material Culture*. Oxford e Nova York: Berg, 2001.

HANAWALT, B.; KOBIALKA, M. (Eds.). *Medieval Practices of Space*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 2000.

HASSIG, D. *The Mark of the Beast:* the Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature. New York e Londres: Garland Publishing, 1999.

HAUSER, A. The Middle Ages. In: HAUSER, A. *The Social History of Art:* from Prehistoric Times to the Middles Ages. Londres e Nova York: Routledge, v. I, 1999. p. 59-127.

HERNANDO, I. G. El Tetramorfo. *Revista Digital de Iconografia Medieval*, v. III, n. 5, p. 61-73, 2011.

HIGGINBOTHAM, S. The Indomitable Duchess: Alice Chaucer, Duchess of Suffolk, 2013. Disponivel em: <http://www.susanhigginbotham.com/blog/posts/the-indomitable-duchess-alice-chaucer-duchess-of-suffolk/>. Acesso em: 13 Fevereiro 2017.

HOLLADAY, J. A. Tombs and Memory: Some Recent Books. *Speculum*, v. 78, n. 2, p. 440-450, 2003.

HOLLENGREEN, L. H. From medieval sacred place to modern secular space. In: ARNOLD, D.; BALLANTYNE, A. *Architecture as Experience:* radical change in spatial practice. Londres e New York: Routledge, 2004. p. 81-108.

HOLLOWAY, J. B. *'The Sweet New Style':* Essays on Brunetto Latino, Dante Alighieri and Geoffrey Chaucer. Ebook: Online, 2006. Disponivel em: <https://www.academia.edu/15036299/The_Sweet_New_Style_Brunetto_Latino_Dante_Alighieri_Geoffrey_Chaucer>. Acesso em: 12 fevereiro 2017.

HORCH, C. *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters*. Königstein: Langewiesche, 2001.

HOURIHANE, C. (Ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Londres e Nova York: Routledge, 2017.

HOWES, G. *The Art of the Sacred:* An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief. Londres: I. B. Tauris, 2007.

JAMBECK, K. K. The Library of Alice Chaucer, Duchess of Suffolk: A 15th Century Owner of a Boke of le Citee de Dames. *The Profane Arts*, p. 106-135, 1998.

JOST, J. E. The Effects of the Black Death: The Plague in Fourteenth-Century Religion, Literature, and Art. In: CLASSEN, A. *Death in the Middle Ages and Early Modern Time:* The Material and Spiritual Conditions of the Culture of Death. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016. p. 193-238.

KASTENBAUM, R. (Ed.). *MacMillan Encyclopedia of Death and Dying*. New York: Macmillan Reference USA, v. Vol. 1 - A-Z, 2003.

KAYE, N. *Site-specific art:* performance, place and documentation. Londres e New York: Routledge, 2000.

KELLY, J. *A Grande Mortandade:* Uma história íntima da Peste Negra, a pandemia mais devastadora de todos os tempos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

KILDE, J. H. *Sacred Power, Sacred Space:* An introduction to Christian Architecture and Worship. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008.

KING, P. M. *Contexts of the Cadaver Tomb in Fifteenth Century England*. York: University of York, v. Tese de doutorado, 1987.

KLEIN, B. Estilo Gótico: a Era das Grandes Catedrais. In: TOMAN, R.; PAFFEN, T. *Ars Sacra:* arte e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Barcelona: H. F. Ullmann, 2010. p. 302-431.

KNAUSS, P. O Desafio de fazer História com Imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, 8, jan/jun 2006. 97-115.

KUSCHNIR, K. Bakhtin, Ginzburg e a Cultura Popular. *Cadernos de Campo*, v. 3, p. 76-88, 1993.

KWON, M. One Place after Another: Notes on site specificity. *October*, v. 80, p. 85-110, 1997.

LAMBORN, G. The Arms on the Chaucer Tomb at Ewelme. *Oxoniensia*, v. 5, p. 78-93, 1940.

LAUWERS, M. Morte e Mortos. In: GOFF, J. L.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, v. II, 2006. p. 243-261.

LEACH, N. *Rethinkin Architecture:* a reader in cultural theory. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

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.

MALAXECHEVERRÍA, I. *Bestiario Medieval*. 3ª. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

MCCLAIN, A. Cross slab monuments in the late Middle Ages. In: BADHAM, S.; OOSTERWIJK, S. *Monumental Industry:* the production of Tombs Monuments in England and Wales in the long Fourteenth Century. [S.l.]: Shaun Tyas, 2010. p. 37-65.

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. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. *Estudos Históricos*, 21, 1998. 89-103.

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.

MOREUX, J.-C. *História da Arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

MUNIZ, M. C. Sobre A arte de morrer no outono medieval. *Revista Virtual Outros Tempos*, v. 4, n. 4, p. 1-15, 2007.

MUNTANOLA, J. *Compreender la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Teide, 1985.

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.

O'CONNOR, M. C. *The art of dying well:* The development of the Ars Moriendi. New York: AMS Press, 1966.

OEXLE, O. G. Memoria und Memoriabild. In: _____ *Memoria:* der gestchichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. Munich: [s.n.], 1984. p. 384-440.

OEXLE, O. G. Memoria in der Gesellschaft und Kultur des Mittelalters. In: HEINZLE, J. *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt : Insel, 1994. p. 297-323.

OFFICE, N. R. *Records of Towcester Charities deposited in the Northamptonshire Record Office*. Northamptonshire Record Office. Towcester, p. 35. 1961.

O'NEILL, J. P. *Stained Glass Windowns:* the Metropolitan Museum of Art Bulletin. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, v. 30 nº3, 1971.

OOSTERWIJK, S. Swaddled or Shrouded? The Interpretation of 'Chrysom' Effigies on Late Medieval Tomb Monuments. In: RUDY, K. M.; BAERT, B. *Weaving, Veiling, and Dressing:* Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages. Turnhout: Brepols Publishers, 2007. p. 307-348.

OOSTERWIJK, S. *"Fro Paris to Inglond"? The Danse Macabre in text and image in late-medieval England*. Tese de Doutorado. ed. Leiden: Leiden University, 2009.

PANOFSKY, E. *Tomb Sculpture*. Nova York: H. W. Janson, 1964.

PANOFSKY, E. *Gothic Architecture and Scholasticism:* an inquiry into the analogy of the arts, philosophy and religion in the Middle Ages. New York: Meridian Book, 1976.

PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEDRONI, F.; HIPÓLITO, R. *El lugar sagrado de la imagen medieval:* imagem-objeto e site-specific. Comunicação apresentada no XIV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXIV Curso de Actualización en Historia Medieval. ed. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED), 2014.

PEREIRA, M. C. Uma arqueologia da História das Imagens. In: GOLINO, W. *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória: [s.n.], 2006. p. 1-10. Disponivel em: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>.

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.

PEREIRA, M. C. Exposition des ymages des figures qui sunt: discursos sobre imagens no Ocidente medieval. *Antíteses*, Londrina, 9, 2016. 30-54.

PEREIRA, M. C. *Pensamento em imagem. Montagens topo-lógicas no claustro de Moissac*. 1ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2016.

PEREIRA, M. C. Pensar (com) a imagem: reflexões teóricas para uma práxis historiográfica. *Topoi (online): revista de História*, 17, 2016. 672-679.

PEREIRA, M. H. O lugar da História nas relações entre a Universidade e a sociedade. *Práticas da História*, v. 1, p. 215-230, 2015.

PIFANO, R. História da Arte como História das Imagens: A iconologia de Erwin Panofsky. *Revista de História e Estudos Culturais*, Online, 7, n. 3, 2010.

PLATT, C. *King Death:* the Black Death and its aftermath in late-medieval England. 2ª. ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

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.

PRETTY, A. Archdeacon William Sponne. In: PRETTY, A. *Towcester - The Story of an English country town*. Towcester: Towcester and District Local History Society, 1995.

RALLS, K. *Gothic Cathedrals:* a guide to the history, places, art, and symbolism. Lake Worth: Ibis Press, 2015.

REDE, M. História e Cultura Material. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 133-150.

ROCHA, C. Arte: um desafio para Clio. *O Olho da História*, Salvador, v. 16, julho 2011.

SANTOS, C. A. Á. Alegoria, Iconografia, Iconologia. *Seminário de História da Arte*, Pelotas, V. 4, 2014. 1-38.

SANTOS, D.; SONAGLIO, A. A ARS MORIENDI E A CONSTRUÇÃO DA “BOA MORTE”: PRÁTICAS PELA SALVAÇÃO DA ALMA NO SÉCULO XV. *Brathair*, v. 17, n. 1, p. 19-38, 2017.

SARDELICH, M. E. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago 2006.

SAUERLÄNDER, W. *Escultura Medieval*. Lisboa: Verbo, 1970.

SAUL, N. *A Companion to Medieval England 1066–1485*. Stroud: Tempus, 2000.

SAUL, N. *English Church Monuments in the Middle Ages:* History and Representation. Oxford: Oxford University Press, 2009.

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. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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.

SCHRADER, J. L. *A Medieval Bestiary*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. XLIV, nº1, 1986.

SCHWARZ, M. V. Vorwort. In: MAIER, W.; SCHMID, ; SCHWARZ, M. *Grabmäler*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2000. p. 7-10.

SILVA, M. A construção do saber histórico: historiadores e a imagem. *Revista História*, São Paulo, v. 125-126, p. 117-134, ago-dez. 1991/ jan-jul.1992.

SMITH, L. *Canterbury cathedral, the medieval monuments*. [S.l.]: Unpublished note, 2015. Disponivel em: <http://www.canterbury-archaeology.org.uk/res-medieval-tombs/4591562008>. Acesso em: 20 setembro 2016.

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.

SPENCER, O. L. *The life of Henry Chichelé, archbishop of Canterbury, founder of All Souls college, in the University of Oxford*. Londres: J. Walter, 1783.

STEPHEN, L. *Dictionary Of National Biography*. Londres: Smith, Elder, and Co., 1887. Disponivel em: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/metabook?id=dnb>.

STRENGA, G. *REMEMBERING THE DEAD:* COLLECTIVE MEMORIA IN LATE MEDIEVAL LIVONIA. Londres: University of London, v. Tese de Doutorado em História, 2013. 274 p.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas:* Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética. 6ª. ed. Madrid: Tecnos, 2001.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la Estética:* La Estética Medieval. Madrid: Akal, v. II, 2007.

TAYLOR, R. *How to read a church:* A guide to symbols and images in churches and cathedrals. 2ª. ed. New Jersey: HiddenSpring, 2005.

THURLBY, M. *The Herefordshire School of Romanesque Sculpture*. Herefordshire: Logaston Press, 2002.

TYMMS, S. *The Family Topographer:* The Norfolk circuit: Bedfordshire, Buckinghamshire, Cambridgeshire, Huntingdonshire, Norfolk, Suffolk. 1833. Londres: J.B. Nichols and Son, 1833.

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.

VOVELLE, M. *L ´heure du grand passage:* chronique de la mort. Paris: Gallimard, 1993.

VOVELLE, M. *As almas do purgatório ou o trabalho de luto*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

WATTS, J. *Henry VI and the Politics of Kingship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WELCH, C. For Prayers and Pedagogy: Contextualizing english Carved Cadaver MonuMents oF the late-Medieval soCial and religious elite. *Fieldwork in Religion*, v. 8, n. 2, p. 133-155, 2013.

WELCH, C. Cadaver Monuments in England. *The Courtauld Institute of Art*, p. 1-16, Junho 2014.

WILLIAMSON, P. *Escultura Gótica 1140-1300*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

WILSON, M. E. *Gothic Cathedral as theology and literature*. Florida: University of South Florida, 2009. 194 p. Tese de doutorado submetida ao Departament of English College of Arts and Sciences.

WISE, T.; HOOK, R.; WALKER, W. *Medieval Heraldry*. Londres: Osprey, 1980.

WITTKOWER, R. *Escultura*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

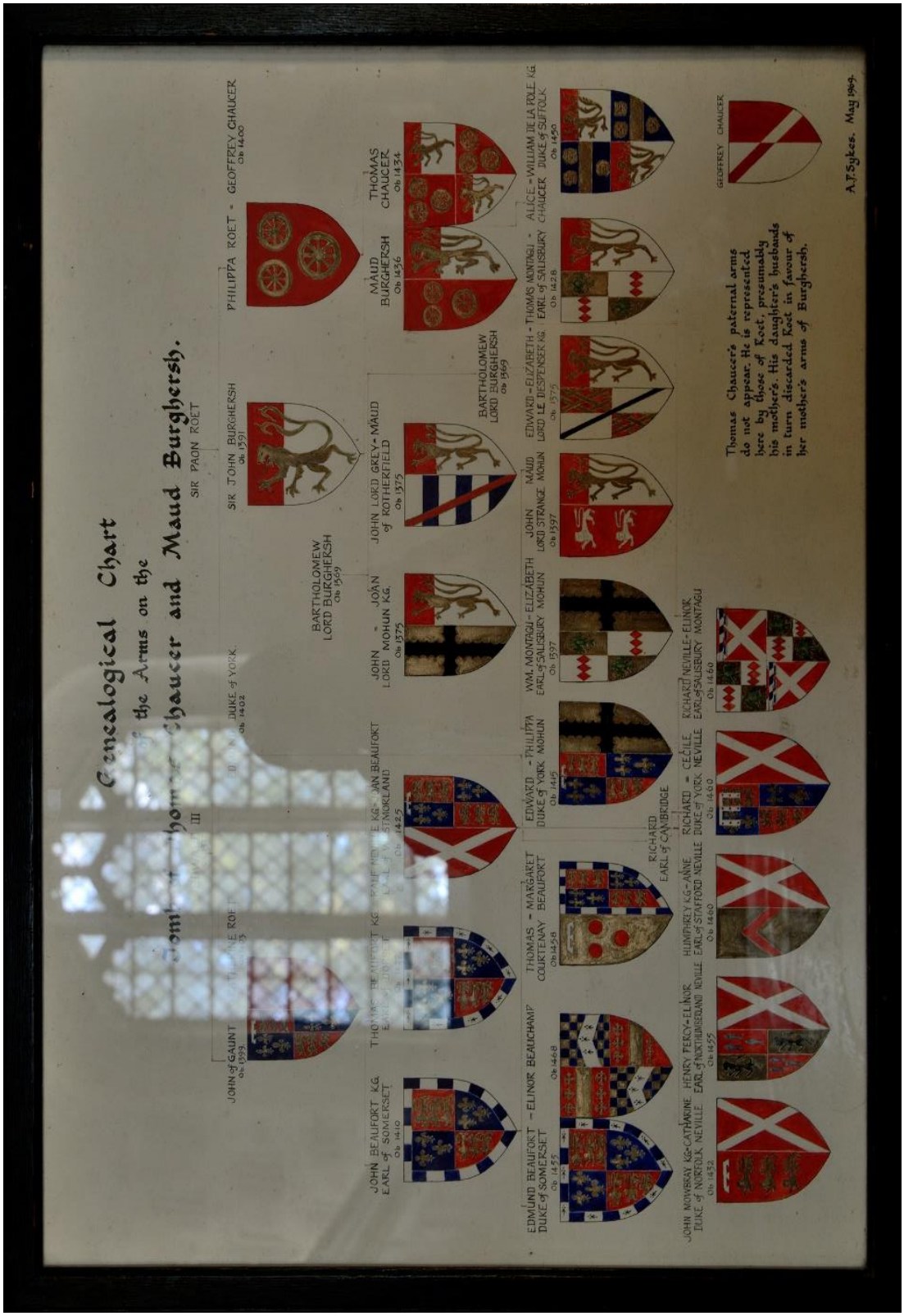
WOODCOCK, T.; ROBINSON, J. M. *The Oxford Guide to Heraldry*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

WOODWARD, I. *Understanding material culture*. Los Angeles e Londres: Sage Publications, 2007.

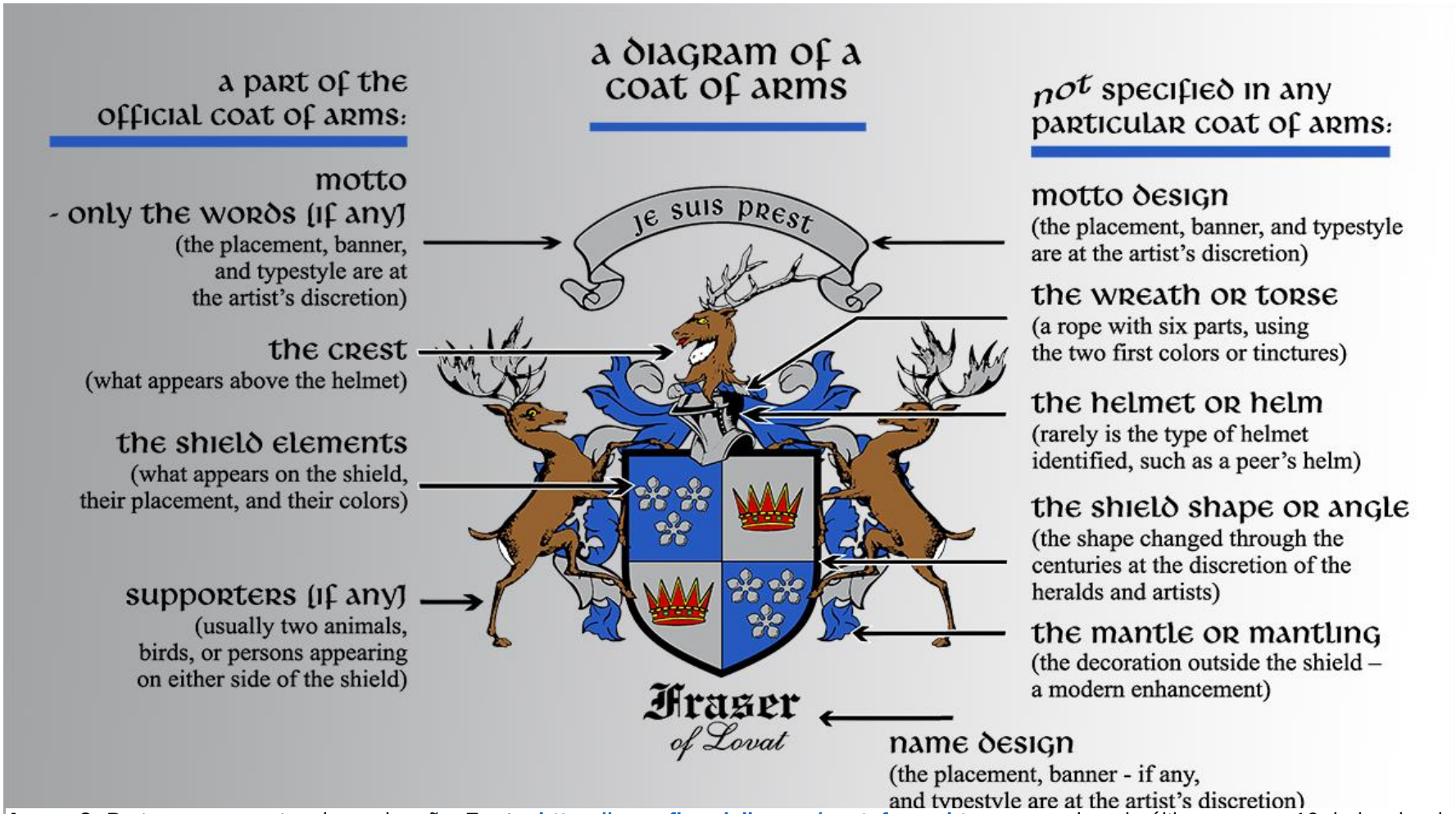
YATES, F. A. *El arte de la Memoria*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

ZYMLA, H. G.; LLORENTE, B. El Transi Tomb: iconografía del yacente en proceso de descomposición. *Revista Digital de Iconografia Medieval*, v. VII, n. 13, p. 67-104, 2015.

Anexos



Anexo 1: Brasões disponíveis em Ewelme. **Fonte**: https://www.flickr.com/, acessado em 05 de novembro de 2017



Anexo 2: Partes componentes de um brasão. **Fonte**: https://www.fleurdelis.com/coatofarms.htm, acessado pela última vez em 10 de janeiro de 2018.