

Esculpindo a Morte: as tumbas-cadáveres e a escultura funerária medieval inglesa

Amanda Basilio Santos
Mestranda em História,
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
amanda_hatsh@yahoo.com.br

Recebido em: 29/01/2017
Aprovado em: 04/08/2017

Resumo:

Este artigo explora a escultura tumular medieval inglesa, focando no fenômeno funerário conhecido como tumbas-cadáveres ou tumbas transi. Tais tumbas normalmente configuram-se em dois níveis escultóricos: no nível superior temos uma efígie funerária tradicional, com uma escultura que representa o falecido como que em estado de adormecimento, - em alguns casos com as mãos indicando uma reza - com todos os elementos que carregam os valores de sua posição social em torno de seu corpo. 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. Para análise desta ocorrência, em um primeiro momento nos dedicaremos a uma súmula do desenvolvimento da arte tumular em território inglês no período medieval. Logo iremos tecer relações entre a mudança no campo artístico após a Grande Mortandade de 1348, para no fim nos debruçarmos sobre a estatuária funerária cujo efígie exhibe o corpo putrefato do patrono.

Palavras-chave: Medieval; Iconografia; Morte; Tumbas-cadáveres.

Abstract:

This article explores the English medieval tomb sculpture, focusing on the funerary phenomenon known as cadaver tombs or transi tombs. These tombs usually have two sculptural levels: at the upper level there is a traditional funerary effigy, with a sculpture representing the deceased as if in a state of slumber, - in some cases with the hands indicating a prayer - with all the elements that carry the values of their social position around their body. On a second level, downstairs, there is the sculpture of a decomposing body or the agony of death, having around itself macabre elements like worms and putrid elements that accompany the natural process of putrefaction. For the analysis of this occurrence, we will at first dedicate ourselves to a summary of the development of the tomb art in English territory in the medieval period. Soon we will weave relations among the changes in this artistic field after the Great Death of 1348, in order to finally look at the funerary statue whose effigy exhibits the rotten body of its patron.

Keywords: Middle Ages; Iconography; Death; Cadaver Tomb.

Desenvolvimento da estatuária fúnebre medieval inglesa

O desenvolvimento dos monumentos funerários ingleses se deu em uma direção de estreitamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, trazendo os últimos cada vez mais para perto do espaço de convivência dos primeiros.

No período pré-conquista normanda da Inglaterra, as esculturas fúnebres se encontravam nos adros¹ das igrejas, indicando a intenção de alocação dos mortos na região externa do edifício religioso, mas ainda assim alocada 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.

Em um período ainda mais recuado, no princípio do período medieval inglês, no período anglo-saxão, algumas covas com cruzes discretas ainda são encontradas 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 e a necessidade de preces em auxílio do falecido na passagem pelo mesmo (BADHAM, 2014).

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, de modo que sua padronização zela pelo universal, pelo que há de comum aos 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 modo que as efígies tomam um corpo totalmente relacionado ao indivíduo para o qual a tumba é dedicada. No século IX, portanto, temos uma caminhada em direção ao individualismo tumular, que varia desde a comemoração do sujeito em cruzes até lajes tumorais transversais².

Quando nos referimos às lajes tumorais transversais³, na verdade estamos utilizando uma definição que engloba uma gama muito ampla e variada de elementos tumorais, 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 cross⁴ (MCCLAIN, 2010: p. 38).

Entre os séculos X e XI, as lápides tornam-se o estilo funerário dominante, porém, 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 original⁵. Este deslocamento fez com que as igrejas atuais estejam repletas de monumentos funerários, colocando os vivos em contato próximo com seus mortos, mas não era assim no início do medievo, onde o espaço do interior das igrejas era extremamente limitado aos mortos. A limitação original para localização de tumbas no interior das igrejas, principalmente em igrejas monásticas, foi sendo abrandado, 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 in⁶ (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”⁷ (SAUL, 2009: p. 60), que começou a modificar-se no século XIV, quando temos um período de passagem da lápide para a escultura funerária de maior prestígio dominada pela efígie, mesmo que as lápides nunca tenham sido deixadas de serem utilizadas. Este estilo semi-efígie, 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 pode ser encontrado no adro, embora sejam de construção e materiais mais simples. Porém, é difícil de definir o local original de muitos monumentos, pois muitos 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, 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 programmes, [...], equally symbolic of wider schemes of memorialisation.”⁸. (COCKERHAM, 2010: p. 7-12)

Tais tipos de tumbas possuem efígie recumbente que se encontra em leve ou avançado estado de decomposição. Embora nos preocupamos aqui com as tumbas inglesas, elas podem ser encontradas em bom número na França e na Itália, e em menor quantidade na Alemanha e nos países Baixos. ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*⁹, simultaneamente ela serve 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, desta forma 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, porém ativam constantemente a memória dos indivíduos que as lobrigam de sua própria condição fugaz.

Ao nos apresentar o falecido em estado de decomposição, as tumbas transi fornecem uma imagem muito diferente dos monumentos funerários tradições, 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 provoke, as with the Three Living and the Three Dead, a certain type of response, the pondering of self."¹⁰ (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 a proximidade que existe entre a condição do ausente e seu futuro inevitável. É, assim, 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”¹¹ (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 efigie política do falecido, a sua escultura mórbida, de um intenso realismo artístico. São fruto de uma arte extremamente especializada, ocupando um espaço importantíssimo dentro do tecido urbano, no cerne de um mundo obrigatório para os vivos: em locais de destaque no interior das igrejas medievais.

A Peste e a Arte

As tumbas cadáveres são um fenômeno temporalmente muito específico: sua floração deu-se após a Grande Mortandade, mais comumente conhecida como Peste Negra. A peste chegou à Inglaterra no outono de 1348, provavelmente através do Porto de Melcombe em Weymouth, Dorset¹², havendo 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, no entanto a estatística que não pode ser determinada com

precisão. Mas é estimado hoje pela historiografia que seria de em torno de 25 milhões de mortes, o que equivale a 33% da população europeia do período. Alguns autores chegam a indicar que o índice se aproximaria de 60% da população (KELLY, 2011: p. 30). A grande pestilência já vinha afetando a Europa desde 1347, de modo que o governo inglês teve um período de adaptação antes de ser atingido, já definindo políticas de ações para lidar com a calamidade.

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

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

Com a chegada da Peste, esta maré de prosperidade foi abalada, assim como a moral do povo inglês, pois em dois anos é provável que 50% da população inglesa tenha morrido em decorrência da Peste Negra¹³. Diante deste cenário, dominado por uma doença cuja a medicina da época não possuía controle, e de uma imensa devastação da vida como se conhecia, criou-se uma atmosfera subjugada pela ideia de fim de mundo e da Morte que está presente em todas as esferas da vida, algo que influenciará profundamente a arte da época.

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

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

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

Os efeitos também se estenderam para os recursos direcionados ao patrocínio da arte na Inglaterra, de modo que as igrejas inglesas após a Grande Mortandade não teriam mais o esplendor anterior, pois com a morte de uma quantidade expressiva da

mão de obra camponesa, e com o grande déficit de artesãos, não seria mais possível o mesmo investimento progressivo a 1348. Por um lado, tornou-se mais difícil para a nobreza manter a sua receita, obrigada a pagar um valor jamais requisitado pelo campesinato. De outro, os artistas experientes se tornaram muito mais custosos, e surgiu uma nova leva de artistas não tão capazes, cujos trabalhos eram também caros. A requisição artística decaiu na Inglaterra após a primeira pandemia (PLATT, 1997: p. 137).

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

Embora hoje tenhamos todas estas informações técnicas¹⁴ 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. Foi após este flagelo que as tumbas cadáveres começaram a surgir na Europa, dentro deste contexto repleto de morbidade, erguidas dentro da presença da morte e nos interesses particulares de seus patronos.

Neste sentido, nossa visão aponta na mesma direção apontada na tese de doutorado de Shilliam. Segundo ele, “the form of the tomb was moulded by contemporary cultural, temporal and spiritual innovations, as well as by the force of artistic personalities and the directives of patrons”¹⁵ (SHILLIAM, 1986: p. 3).

Memória e monumento tumular

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 de 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”¹⁶ (DOLEŽALOVÁ; VISI, 2010: p.1).

Jacques Le Goff destaca em seu livro *História e Memória* a situação específica da sociedade medieval, cuja memória encontra-se dividida entre a oralidade e a escrita, em um modelo proposto por Leroi-Gourhan¹⁷ (LE GOFF, 1990). Todavia, destacamos o importante papel dos meios iconográficos e materiais para construção e manutenção memorial neste período.

Le Goff nos traz apontamentos gerais sobre os aspectos que a memória adquire durante o medievo que são importantes para sua compreensão:

“Cristianização da memória e da mnemotecnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória

dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento enfim de tratados de memória (artes memoriae), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória na Idade Média” (LE GOFF, 1990: p. 443).

Neste contexto, a lembrança se apresenta enquanto uma tarefa religiosa que é imprescindível. É necessário recordar dos atos divinos, desde os benevolentes aos coléricos, é fundamental a lembrança da vida e dos exemplos dos santos, e com o Novo Testamento, a memória construída em torno de Jesus Cristo, e a redenção humana diante de um sofrimento que deve ser sempre lembrado, e desta forma, mantido vivo.

Embora a memória institucional se consagre através da lembrança de Cristo, da teologia, dos marcos religiosos, e seja praticada nas datas determinadas a relembrar tais acontecimentos e personagens, no mundo popular, a memória “cristalizou-se sobretudo nos santos e nos mortos” (LE GOFF, 1990: p. 446). Os mortos são centrais na memória social medieval, e aqueles cuja memória é nutrida estão nos centros das igrejas através de seus monumentos tumulares e registrados nos *libri memoriales*¹⁸. Esta lembrança feita através do registro nos *libri*, anda de mãos dadas ao esquecimento imposto aqueles considerados indignos, pois a excomunhão é aliada desta *damnatio memoriae*.

Os diversos aparatos memórias, sejam os *libri memoriales* ou os elementos tumulares, criam uma comunidade, onde ritos são mantidos para o bem-estar tanto dos que estão no plano terreno, como dos falecidos:

“Die Kommemoration lebender und verstorbener Personen, verbunden mit Gebet, mit Fürbitte und Interzession für diese, war ein Element der Liturgie seit ältesten Zeiten, für das Christentum begründet in Anweisungen der Schriften des Neuen Testaments und entfaltet unter Anknüpfung an die älteren jüdischen Formen vder Fürbitte. In der christlichen Liturgie begegnet Fürbitte im Wortgottesdienst, in der sogenannten oratio fidelium, und vor allem in der eigentlichen Mahlfeier, hier insbesondere in Gestalt der Memento-Gebete für Lebende und Tote”¹⁹ (OEXLE, 1976: p. 71)

Neste sentido, as tumbas possuem um forte papel memorial, e mais além, as tumbas cadáveres possuem uma dupla instância memorial: ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*, ao mesmo tempo ela serve aos vivos como um apelo à memória da mortalidade. É assim, a lembrança dos que se foram e a lembrança da morte para aqueles que ficam. Elas são memorização do passado (através do falecido) e memorização do tempo presente e do futuro inevitável (através do apelo aos vivos, lembrando-os de sua transitoriedade).

Deste modo, salientamos o fato destas tumbas serem sempre atuais, pois por mais que elas sejam parte da manutenção da memória dos mortos representados, elas estão sempre atuando sobre os vivos que as contemplam, pois pretendem comunicar e lembrar a condição humana, e a mortalidade é um atributo atemporal.

Esta dupla instância memorial deve ser problematizada, e argumentamos que as tumbas cadáveres são veículos de comunicação e manutenção dos que se foram com aqueles que os contemplam. O apelo, feito através da dramaticidade visual e da humildade e fragilidade expostas através da efígie cadavérica, permite a empatia do expectador, cumprindo parte dos objetivos destes elementos tumulares que necessitam angariar rezas para a alma do falecido. 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 reação de oração e contemplação. Assim sendo, as tumbas cadáveres são patrimônios ativos dentro dos espaços que ocupam.

Para tanto, nos apoiamos no conceito de imagem memorial (*Memorialbild*) de Horch que define que para que se constitua em tal deve 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).

Tais deveres e trocas estabelecidas entre os vivos e os mortos era alimentados pela materialidade das construções fúnebres, sendo esta a razão principal para o erguimento de tais monumentos:

“In the Middle Ages the setting up of monuments was prompted not so much by the affairs of this world as by of the world to come. Monuments had their setting in the context of medieval Catholic theology, specifically the doctrine of Purgatory, which held that the soul had to be refined or purified before it could enter heaven. Medieval man believed that the refining process could be speeded by the offer of prayers by the living faithful” (BADHAM, 2014: p. 15).

A escultura funerária entre neste cenário como uma ferramenta fundamental na luta travada pelo destino das almas dos falecidos, para o qual os vivos tinham um papel central a cumprir, mantendo seus laços comunitários com aqueles que se encontram mortos.

Este conceito de Horch aproximamos do conceito talhado por Candau, de sóciotransmissores, que é definido 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). Candau também salienta sobre os sóciotransmissores:

“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 soporte de una fuerte memoria afectiva”²⁰ (CANDAU, 2002: p. 92-93).

Esta afetividade é ampliada através do macabro e da conexão estabelecida entre a condição do memorado e dos vivos que o contemplam.

Neste momento nos afastamos de alguns argumentos supracitados levantados por Binski sobre este fenômeno tumular. Pois, embora o aspecto de reflexão que as tumbas intencionam para o observador, sobre a sua própria existência, elas são sim, monumentos que trazem uma narrativa memorial, construído em muitos casos com clara linearidade biográfica, que pode ser analisada através da heráldica, onde são selecionados aspectos de prestígio de sua vida, e no próprio epitáfio ele se apresenta para àqueles capazes de ler, marcando sua morte, mas também uma memória pessoal. Este monumento

Pensando esta fonte dentro de seu contexto de elaboração, e observando este potencial de *Memorialbild* e de sócio-transmissão, questionamos concepções generalizantes sobre a arte medieval.

Tradicionalmente se analisa a imagem medieval como veículo de ensino²¹ em uma concepção embasada por Mâle (1910), baseado em Gregório Magno. Em 600 d.C. O Papa Gregório Magno escreveu uma carta²² ao Bispo Sereno de Marselha que influenciou profundamente a ideia da função da arte medieval que temos até os dias atuais. Nesta carta ele destaca a função didática do uso das imagens, permitindo à massa de iletrados compreender a doutrina, ensinando-os através de imagens o que eles não podem ler²³.

Embora na própria carta ele destaque outras funções para a imagem - elas servem de lembrança dos dogmas, e possuem um poder sobre os fiéis, pois cumprem um papel de sensibilização destes e fazem com que eles se arrependam de seus pecados - o papel didático acabou se sobrepondo aos outros, na literatura, colocando a iconografia medieval como a bíblia dos iletrados (SCHMITT, 2006).



Figura 1: Pintura na tumba transi de Alice de la Pole. Fonte: <https://www.flickr.com/>, autor



Figura 2: Tumba transi de John Baret. Fonte: <https://www.flickr.com/>, autor Tudor Barlow. Acessado em 4 de setembro de 2016.

No entanto, se a função fosse puramente ensinar a doutrina aos fiéis não haveria necessidade da abundância de imagens circunscritas nos coros e na abside das igrejas, locais de acesso restrito do clero, que na sua massiva maioria era letrado, ou mesmo imagens que não estão à disposição do expectador, como por exemplo uma pintura que se encontra na tumba de Alice de la Pole²⁴, exclusiva aos olhos da escultura de seu cadáver (*Figura 1*).

Outra questão para pensarmos e questionarmos esta noção taxativa de didatismo imagético, é olharmos para a totalidade da composição das tumbas transi. Utilizando aqui, como exemplo, a tumba de John Baret²⁵, onde podemos ver em grande destaque o seu corpo em estado avançado de decomposição (*Figura 2*). Ao contrário de muitas tumbas transi, a de John 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”²⁶ Há, portanto, uma construção da memória de si mesmo através desta escultura, 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 John (*Figura 3*) nas suas melhores roupas, lembrando seu ofício, assim como o mais importante bem de status adquirido durante sua vida, o *Collar of Esses*²⁷ que está usando em seu pescoço. Esta pequena esculturasegura uma faixa e se apresenta aquele que a vislumbra: “*Me*”, segura em sua frente. De forma tão simples, esta escultura distancia John de seu cadáver decadente e mostra quem seria verdadeiramente o esculpido. Esta tumba exemplifica com clareza a dupla instância memorial que destacávamos, ao passo que é uma construção de uma memória específica sobre Baret, mas também é uma ativação da memória da condição que é comum a todos nós: a mortalidade. Através de um poderoso artifício de empatia, estas tumbas serviam à memória dos falecidos e os angariavam rezas, fundamentais para seu auxílio no Purgatório.

Considerações parciais



Figura 3: Detalhe da Tumba transi de John Baret. Fonte: <https://www.flickr.com>, autor Granpic. Acessado em 4 de setembro de 2016.

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 elementos alegóricos. Deste modo, as imagens que analisaremos sairão deste 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.

Encerramos com algumas questões que esperamos responder ao longo da pesquisa: afinal, qual a razão de ser representado através de um cadáver em um contexto extremamente atribulado como os séculos XIV e XV na Inglaterra? Quais os sentidos alcançados por uma nobreza que se encontra enfraquecida pela Guerra dos Cem Anos em um contexto social abalado pela Grande Mortandade?

Referências Bibliográficas

ABERTH, J. *The Black Death: The Great Mortality of 1348-1350*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2005.

- ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*. São Paulo: ProEditores, v. 1 - A a I, 1998.
- ARIÈS, P. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BADHAM, S. *Medieval Church and Churchyards Monuments*. Oxford: Shire Publications, 2014.
- BINSKI, P. *Medieval Death: Ritual and Representation*. New York: Cornell University Press, 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.
- COCKERHAM, P. Lineage, Liturgy and Locus: the changing role of English funeral monuments. In: BADHAM, S. *One thousand years of English Church Monuments*. Londres: Ecclesiology Today, 2010. p. 7-28.
- COHEN, K. *Metamorphosis f a Death Symbol: the Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973.
- 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.
- GARDNER, A. *Alabaster Tombs of the Pre-reformation Period in England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.
- GOFF, J. L. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- GOFF, J. L. *O nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993.
- HOLLADAY, J. A. Tombs and Memory: Some Recent Books. *Speculum*, v. 78, n. 2, p. 440-450, 2003.
- HORCH, C. *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters*. Königstein: Langewiesche, 2001.
- 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.
- KING, P. M. *Contexts of the Cadaver Tomb in Fifteenth Century England*. York: University of York, v. Tese de doutorado, 1987.
- 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.
- MATEO, L. La Historografía de la Muerte: trayectoria y nuevos horizontes. *Manuscripts*, v. 12, p. 321-356, 1994.
- 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.

- OEXLE, O. G. Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter. *Frühmittelalterliche Studien*, v. 10, p. 70-95, 1976.
- 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.
- PANOFSKY, E. *Tomb Sculpture*. Nova York: H. W. Janson, 1964.
- PLATT, C. *King Death: the Black Death and its aftermath in late-medieval England*. 2ª ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- ROSS, L. *Medieval Art: a topical dictionary*. Westport, Connecticut e Londres: Greenwood Press, 1996.
- SAUL, N. *English Church Monuments in the Middle Ages: History and Representation*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- 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.
- SHILLIAM, N. J. *Foreign Influences on and Innovation in English Tomb Sculpture in the First Half of the Sixteenth Century*. Tese de Doutorado. ed. Warwick: Warwick University, 1986.
- SMITH, L. *Canterbury cathedral, the medieval monuments*. [S.l.]: Unpublished note, 2015. Disponível em: <<http://www.canterbury-archaeology.org.uk/res-medieval-tombs/4591562008>>. Acesso em: 20 setembro 2016.
- VERÍSSIMO, A. *A Peste Negra e os seus Reflexos na Cultura Inglesa*. Lisboa: Universitária Editora, 1997.
- WELCH, C. Cadaver Monuments in England. *The Courtauld Institute of Art*, p. 1-16, Junho 2014.
- ZYMLA, H. G.; LLORENTE, B. El Transi Tomb: iconografía del yacente en proceso de descomposición. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, v. VII, n. 13, p. 67-104, 2015.

¹ 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).

² Os melhores exemplos deste período são o conjunto de lajes tumulares na igreja medieval de Llanfihangel Abercwyyn. Outros exemplares podem ser encontrados em Meldon (Northumberland), Rodmell (Sussex) e Haresfield (Gloucestershire). (BADHAM, 2014).

³ Na historiografia inglesa comumente chamado de “*cross slab grave cover*”.

⁴ 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".

⁵ 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.

⁶ 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".

⁷ 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".

⁸ Tradução da Autora: "Comum a todos os monumentos do medievo tardio, eram três coisas. Seu principal objetivo era ser notado. Como uma seqüela 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".

⁹ 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.

¹⁰ 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".

¹¹ 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".

¹² Ainda hoje há uma placa no Porto de Melcombe, demarcando a entrada da Peste na Inglaterra.

¹³ 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%.

¹⁴ Apenas no século XIX a medicina conseguiu compreender o agente causador e a estrutura de contágio da Peste Negra. Foi denominada cientificamente como *Yersinia Pestis*, levando o nome do bacteriologista que a diagnosticou. Alexandre Yersin (1863-1943) foi capaz de isolar a bactéria causadora da doença em 1894, em um surto que estava ocorrendo em Hong Kong, onde pesquisou juntamente com Shibasaburo Kitasato (1852-1931). Yersin havia nomeado a sua descoberta como *Pasteurella Pestis*, homenageando seu mentor, Louis Pasteur. Porém, em 1944 a nomenclatura foi alterada para homenagear Yersin, já após a sua morte. A descoberta deu-se através da observação de que onde havia pessoas morrendo de peste, também havia um grande número de ratos mortos (KELLY, 2011).

¹⁵ Tradução da Autora: "A forma do túmulo foi moldada por inovações culturais, temporais e espirituais contemporâneos, bem como pela força das personalidades artísticas e as diretrizes dos patronos".

¹⁶ 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".

¹⁷ Leroi-Gourhan divide a história da memória em cinco etapas básicas: a memória que é transmitida por via oral, a que é passada através de tábuas ou índices, as fichas simples, passando ao meio da mecanografia e enfim a seriação eletrônica (LE GOFF, 1990, p. 427).

¹⁸ Livros das paróquias nos quais constam os nomes daqueles sujeitos considerados importantes e dignos, que tinham uma dupla função: manter a memória destes falecidos e dedicar-lhes orações, auxiliando a passagem pelo Purgatório e a chegada aos Céus.

¹⁹ Tradução da Autora: “A comemoração de pessoas vivas e falecidas, ligadas à oração, com intercessão e por elas, foi para o cristianismo um elemento da liturgia desde os tempos mais antigos, baseado em instruções das Escrituras do Novo Testamento e desenvolvido com referência às antigas formas de intercessão judaicas. Na liturgia cristã, a intercessão ocorre no serviço de adoração de palavras, no chamado *oratio fidelium*, e sobretudo nas próprias comemorações, aqui na forma das orações pelos vivos e pelos mortos”.

²⁰ 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.”

²¹ Sobre esta questão ver: MÂLE, Émile. *L'art religieux au XIIIe siècle en France*. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration. Paris: Armand Colin, 1910.

²² GREGORIO MAGNO, *Epistulae ad Serenus*, XI, 13, (Patrologia Latina 77, col. 1128-1130).

²³ "A pintura é usada nas igrejas, para que as pessoas analfabetas possam ler, pelo menos nas paredes, aquilo que não são capazes de ler nos livros." (Epistulae, IX, 209: CCL 140A, 1714).

²⁴ 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.

²⁵ Influente mercador na indústria têxtil, viveu em Chequer Square, faleceu em 1467. Fora casado com Elizabeth Drury, também pertencente a outra influente família de mercadores. Ao centro da tumba há uma pequena escultura que representa John ainda vivo, e usando o *Collar of Esses*, símbolo de que fora agraciado pelo monarca. Esta pequena escultura ainda segura uma faixa a sua frente onde lemos “*Me*”, de modo que esta apresenta o falecido através de uma pequena escultura de si mesmo.

²⁶ Tradução da Autora: “Aquele que infelizmente me ver com seus olhos, possa ver seu próprio espelho, e assim aprender como morrer”.

²⁷ 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.