

Muta predicatio: padrões e variações em pinturas parietais moralizantes da Inglaterra medieval

Amanda Basilio Santos¹

Resumo: Este artigo é um recorte da pesquisa desenvolvida durante o curso de Especialização em Artes pelo PPGA da Universidade Federal de Pelotas. Nele foi analisado um conjunto de 15 pinturas parietais inglesas cujas temáticas são os Sete Pecados Capitais e os Sete Trabalhos (Corporais) de Misericórdia. Neste artigo abordaremos apenas algumas destas pinturas parietais que se encontram em igrejas católicas medievais dos séculos XIV e XV da Inglaterra, algumas em um estado de deterioração um tanto quanto avançado, prejudicando a capacidade de análise. Partindo de uma breve revisão bibliográfica, finalizamos o artigo utilizando a análise proposta por Erwin Panofsky, de modo a buscar nas pinturas por padrões representativos que auxiliaram a análise iconográfica e a interpretação das questões moralizantes apresentadas dentro de uma realidade visual que pertence a um contexto histórico específico, focando na presença masculina e feminina nas alegorias.

Palavras-chave: Pinturas Parietais; Iconografia; Medievo.

Muta Predicatio: Patterns and Variations in Moral Wall Paintings Parietal of Medieval England

Abstract: This article is a section of the research developed during the course of Specialization in Arts by the PPGA of the Universidade Federal de Pelotas. In it was analyzed a set of 15 English parietal paintings whose thematic ones are the Seven Capital Sins and the Seven Works (Corporal) of Mercy. In this paper we will cover only a few of these parietal paintings found in medieval Catholic churches of the 14th and 15th centuries in England, some in a state of deterioration somewhat advanced, impairing the capacity for analysis. Based on a brief bibliographical review, we conclude the article using the analysis proposed by Erwin Panofsky, in order to search in the paintings by representative patterns that helped the iconographic analysis and the interpretation of the moralizing questions presented within a visual reality that belongs to a specific historical context, focusing on male and female presence in the allegories.

Keywords: Wall Paintings; iconography; Middle Ages.

Introdução

¹ Bacharela em História (UFPEL); Especialista em Artes (PPGA-UFPEL); Mestranda em História (PPGH – UFPEL) e em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL). Bolsista CAPES e membro do LAPI (Laboratório de Política e Imagem da UFPEL).

Este artigo é um recorte da pesquisa monográfica que se desenvolveu entre os anos de 2015 e 2016 no Programa de Pós-Graduação em Artes, pela Universidade Federal de Pelotas, intitulado “*Muta Predicatio*²: a pintura parietal moralizante da Inglaterra como normatização social e transmissão da doutrina cristã. Séculos XIV e XV”. As fontes da pesquisa tratavam-se de 15 pinturas parietais, sendo 7 sobre os Sete pecados Capitais e 8 sobre os Trabalhos Corpóreos de Misericórdia. Aqui, apresentamos os resultados da análise comparativa que se executou entre estes dois tipos temáticos e as variações encontradas mesmo em composições dedicadas ao mesmo tema, utilizando três fontes que serviram como corpus documental na pesquisa original. Iniciaremos tecendo uma breve revisão bibliográfica sobre a temática.

Embora não haja muitos estudos com pinturas murais medievais em desenvolvimento no Brasil, temos durante a Idade Média um período de grande diversidade temática para as pinturas parietais. Sobre as pinturas parietais na Inglaterra Anne Marshall afirma:

Provavelmente, assim que as paredes internas das igrejas começaram a ser cobertas com gesso liso começou o hábito de pintar sobre elas; mesmo no período saxão as poucas igrejas de pedras deveriam possuir pinturas. Para todos os efeitos, pinturas parietais nas igrejas inglesas que sobrevivem datam a partir da Conquista Normanda, embora restem algumas do século XI. Nos séculos seguintes houve muita evolução estilística que continuou até a Reforma Protestante Inglesa, onde efetivamente termina a história com sucessivas ondas de destruição iconoclasta. No início os materiais eram os mais simples - o uso universal de pigmentos terrosos e do amarelo ocre reflete o fato de eles serem amplamente disponíveis. Juntos com o preto e o branco, misturados de modo variado proviam uma surpreendentemente ampla gama de tons, formando a paleta de base. Os azuis são raros - o pigmento de azul ultramarino feito a partir do lápis-lazúli custavam mais do que a folhagem de ouro, e mesmo os azuis mais baratos ainda eram custosos. O verde, geralmente um sal de cobre, às vezes é encontrado, e ocasionalmente é encontrado o brilhante. Mais instável é o vermelho escarlate.^{3 4}(MARSHALL, 2000)

² Termo latino medieval para se referir às pinturas murais, sua tradução mais próxima seria “pregação silenciosa”.

³ Texto original: "Probably as soon as internal church walls began to be covered with smooth plaster the habit of painting on them began; even in Saxon times there were a few stone churches and some of these must have had paintings. For all practical purposes though, wall painting in the English church dates from after the Norman Conquest, and a few 11th century paintings still survive. In later centuries there was much stylistic development, and this continued down to the English Reformation, where the story effectively ends in successive waves of iconoclastic destruction. From the start the materials were of the simplest - the universal use of the earth pigments red and yellow ochre reflects the fact that they were widely available. Together with black and white these, variously mixed to provide a surprisingly wide range of shades, form the basic palette. Blues are rare - the stable pigment ultramarine made from lapis lazuli cost more than gold leaf, and even cheaper blues were costly. Green, usually a copper salt, is sometimes found, and occasionally the brighter but thoroughly unstable red, vermilion."

⁴ Disponível em <<http://www.paintedchurch.org/introduc.htm>>, acessado em 15 de outubro de 2015.

As igrejas medievais eram coloridas por belas pinturas em suas paredes. Como Geoffrey Chaucer⁵ ressaltava, elas possuíam um papel nuclear na passagem dos conhecimentos e dos costumes católicos, auxiliando aqueles que não podiam ler os textos sagrados a compreenderem a doutrina a partir das imagens. Esta visão rendeu uma das mais famosas afirmações sobre a Catedral de Notre Dame de Paris, proferida por Vitor Hugo: esta seria uma “*Bíblia de Pedra*”. Muitas destas pinturas perderam-se com o passar dos séculos, mas o que nos resta é uma fonte iconográfica valiosa para a compreensão do período.

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

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

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

⁵ Conhecido como o Pai da Literatura Inglesa, viveu entre os anos de 1343 e 1400. É considerado um dos maiores poetas ingleses da Idade Média, mas além de poeta dedicava-se a astronomia, filosofia, e compôs tratados científicos, também desempenhando tarefas como cortesão, burocrata e diplomata.

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

Autores mais atuais são Anne Marshall (2015) e Roger Rosewell (2008). Marshall possui um amplo banco de dados *online* direcionado apenas às pinturas parietais em igrejas inglesas, sendo este a principal base para as imagens utilizadas nesta pesquisa em conjunto com os volumes de *plates* publicados por Tristram e as fotografias de diversos autores levantadas a partir do *Flickr*⁶.

Roger escreveu uma obra importantíssima, concentrando-se no estudo das pinturas murais das igrejas inglesas e gaulesas. Outro autor importante é Luís Urbano, que organizou um livro sobre pinturas parietais em conjunto com Vítor Serrão (2007) que reúne textos de diversos especialistas sobre as pinturas em paredes, entre os períodos medievais e na Europa.

Esta breve revisão bibliográfica nos serve para demonstrar como este assunto ainda é pouco explorado, e, portanto, a urgência que há no estudo destas fontes, considerando principalmente o estado de conservação das pinturas parietais inglesas. Todos os autores supracitados são fundamentais na exploração desta temática, desde Tristram, que foi um pioneiro na exploração sistemática destas fontes, até autores mais modernos e de diferentes nacionalidades, que iluminam aspectos diversos sobre a temática, sob o prisma de uma historiografia recente, salientando a diversidade de temáticas e funções, e ampliando a pesquisa para além das pesquisas formais e artísticas.

Em nossa pesquisa buscamos o preenchimento de algumas lacunas permitidas por esta fonte iconográfica. Ponto fundamental alcançado com a pesquisa foi a representatividade do masculino e do feminino nas composições alegóricas, algo que não foi explorado pela bibliografia supracitada, e que surpreende com relação à tradição escrita sobre o papel feminino no tocante aos Sete Pecados Capitais. Veremos, mais ao fim do artigo a conclusão esquemática sobre esta representatividade e a construção destas alegorias moralizantes.

⁶ O *Flickr* é um site de hospedagem de imagens, tendo como objetivo o compartilhamento destas imagens, onde indivíduos, empresas ou instituições podem hospedar suas fotografias que são organizadas em um sistema de metadata, controlado por tags, o que facilita a busca e o agrupamento de imagens de diferentes usuários. Acaba se tornando um grande banco de dados de fotografias, que é gerenciado através do MySQL 4.0. Através de todo este sistema e das vantagens oferecidas pelo site que conta com 1T de espaço de armazenamento, o *Flickr* se tornou um dos maiores hospedadores de imagens atuais.

Pinturas Parietais Medievais: questões pontuais

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

As pinturas parietais versam sobre diferentes temáticas e possuem distintos propósitos dentro do espaço religioso. Na Inglaterra, há poucas pinturas preservadas de um período anterior à conquista normanda, que ocorreu em 1066, mas temos um número considerável de pinturas oriundas do século XII até a Reforma Protestante do século XVI, sendo que, muito material se perdeu exatamente pelo ideal iconoclasta que acabou fazendo parte das propostas reformistas (TRISTRAM, 1954).

Lembrando que a análise histórica das pinturas parietais deve versar sobre questões específicas sobre a iconografia medieval, destacamos que além de compreender a historicidade e os efeitos do tempo e das escolhas humanas sobre este objeto de pesquisa, para estudar o período medieval temos de ter em mente suas particularidades, a sua produção de objetos visuais, e os seus usos. No vocabulário medieval já temos presentes tanto imagem (*imago*) quanto arte (*ars*) e suas atribuições eram bem definidas. A *imago* pertencia ao produto final, ligado à sua recepção e aos seus usos, enquanto *ars* está circunscrita no processo de produção (SCHMITT, 2006).

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

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

Ele salienta que vivemos em uma época de imagens móveis (cinema, televisão, etc), em contraposição às imagens imóveis produzidas pelos medievais. Há no medievo uma relação distinta entre figura e o fundo, diferente dos usos da perspectiva ao qual estamos acostumados e, sobretudo, a imagem medieval não “*representa*”, ela “*presentifica*” (SCHMITT, 2006). Graham Howes também destaca este papel da iconografia religiosa, aproximando-se de Schmitt, quando diz que a imagem “é um agente Real da Presença. Neste sentido, o ícone não é uma imagem a ser olhada, mas uma janela através da qual o mundo invisível olha para o nosso”⁷ (HOWES, 2007, p. 6).

Deste modo, temos que compreender os processos de recepção da imagem medieval de modo diferenciado, pois ela causa reações distintas pelo seu poder de tornar presente uma ausência, personificando a santidade a partir da sua corporificação imagética, uma característica destacada por David Freedberg em sua obra *The Power of Images* (1992), livro no qual faz críticas severas à História da Arte, por não considerar nas análises o poder que as imagens possuem e a relação de sua recepção pelas pessoas que entram em contato com elas.

Há também aspectos da imagem medieval ligados ao seu uso, vinculados à sua materialidade e ao modo como ela se insere fisicamente na sociedade, o que Jérôme Baschet define como “*imagem-objeto*”. Para o autor, as imagens estão intrinsecamente ligadas ao seu papel nos cultos, à sua utilização ritual, que lhes confere valor simbólico. Sob esse aspecto, as imagens se tornam instrumentos da difusão dos cultos, são assim funcionais em sua essência: “Não há na Idade Média imagem que seja pura representação. Normalmente lidamos com um *objeto*, resultante dos usos, manipulações e ritos”⁸ (BASCHET, 1996, p. 8). Podemos ver, portanto, outra função do objeto visual, aquela que não gera apenas reações, mas que é manipulado, utilizado, incorporado às práticas sociais e assim imbuído de significados e de importância.

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

O ornamental se caracteriza por ser, sobretudo, muito mais que um tipo de forma, mas um modo de funcionamento das formas, de maneira que podemos falar em 'ato

⁷ Texto Original: “is an agent of the Real Presence. In this sense the icon is not a picture to be looked at, but a window through which the unseen world looks into ours”.

⁸ Texto Original: “Il n’y a pas d’image au Moyen Age qui soit une pure représentation. On a le plus souvent affaire à un objet, donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites”.

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

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

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

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

Em questões técnicas, os materiais utilizados, são, em geral, bastante simples, sendo dominantes pigmentos terrosos, como o amarelo ocre e o vermelho, o que nos sugere grande disponibilidade. Estes tons ganhavam diversas variações em misturas com o preto e o branco, formando uma paleta bastante rica. Os pigmentos azulados são raros, e eram muito caros, considerando que o azul oriundo do lápis-lazúli custava mais que folhagem de ouro, e, mesmo os azuis mais escuros e comuns, eram caros. O verde também

é raro, mas, por vezes, é encontrado, feito a partir do sal de cobre, e também é possível encontrar o vermelho escarlate⁹ (MARSHALL, 2000).

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

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

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

⁹ MARSHALL, 2000. Disponível em: <<http://www.paintedchurch.org/introduc.htm>>, acessado em 4 de julho de 2015.

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

É paradoxal que o *revival* gótico tenha sido, ele próprio, o destruidor de grande parte dos edifícios que tanto louvava. "Perdeu-se mais arquitetura medieval pelo restauro que pela demolição" (Fawcett, 1976:75). [...] No século XIX os partidários do *revival* gótico dedicaram-se a extensos (e bem pagos) restauros que procuravam devolver características do período inicial dos edifícios. Os encontros e os textos produzidos pela Cambridge Camden Society e pelo Movimento Tractarian, em sua busca pelo ritual e pelo assim considerado embelezamento das igrejas e catedrais, forneceram a justificativa formal para as extensas alterações nos edifícios. Esse estilo de restauro encontrou ao longo de décadas a obstinada oposição de, na sequência, Pugin, Ruskin junto da Society of Antiquaries e William Morris, que fundou a Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB). (MENEGUELLO, 2008, p. 238-239).

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

Paradoxalmente, foi a restauração das igrejas no século 19 que levou tanto a descoberta da maioria das pinturas que vemos hoje e, inversamente, a destruição de um número muito maior de outras. [...] Várias gerações de arquitetos rotineiramente despojou as paredes de seu estuque antigo para revelar a pedra original...¹⁰ (ROSEWELL, 2008, p. 220).

O “desnudamento” das paredes deve-se à intenção de fazer retornar o aspecto da igreja a um momento específico, numa tentativa de recuperar a visão de seu arquiteto original, removendo as modificações históricas posteriores. Por conta desta busca por uma originalidade utópica, muitas igrejas perderam suas imagens. Primeiramente pela

¹⁰ Texto Original: “Paradoxically, it was the restoration of the churches in the 19th century that led to both the discovery of most of the paintings we see today and conversely, the destruction of a far larger number of others. [...] Several generations of architects routinely stripped walls of their ancient plaster to reveal the original stone...”

iconoclastia, posteriormente, pelo ideal restaurador. As próprias políticas antintervencionistas de Ruskin surgiram como uma resposta às perdas causadas pela má restauração, mais uma vez, sendo a preservação associada à depredação.

Padrões e variações representativas

Apresentaremos uma seleção dentre as pinturas parietais analisadas em nossa pesquisa de Especialização. Tal seleção se dá pela qualidade visual das imagens, de modo que selecionamos as pinturas com melhor estado de conservação e que possuam a integridade do maior conjunto de imagens ainda intactas. Outra razão é a possibilidade permitida de exploração dentro do espaço de um artigo, que limita consideravelmente o espaço a ser trabalhado.

Em termos de padrões, chama à atenção a unanimidade do local eleito para o desenvolvimento das pinturas murais. Tanto as temáticas que exploram os pecados como aquelas dedicadas aos trabalhos de misericórdia foram realizadas nas superfícies murais das naves das igrejas, variando apenas a escolha da parede Sul ou Norte desses recintos. Nos Trabalhos de Misericórdia predominam as decorações nos muros do lado sul, dos oito exemplares analisados, seis estão ali situados ¹¹.

Esta ocorrência denota a razão dessas ornamentações, que eram dirigidas aos devotos e ocupavam o lugar de convívio durante as cerimônias religiosas. Os conjuntos de narrativas alegóricas objetivavam educar a paróquia para as atitudes boas e ruins definidas pela Igreja Católica, alardeadas de forma oral durante os sermões. Não são imagens para educação ou entretenimento do clero, tampouco são imagens projetadas para enriquecer os interiores dos templos ou para o deleite do clero e do público, na verdade, são um auxílio com relação à população para a qual estes pregam, um importante ponto de diálogo com a homilia.

Há variações na escolha da composição, na distribuição das cenas, no arranjo das alegorias, tanto nos temas dos Pecados quanto dos Trabalhos de Misericórdia. Destacamos quatro padrões que encontramos: árvore, cenas lineares ou em faixas,

¹¹ Temos apenas uma imagem pintada na parede Oeste da nave, sendo a pintura dos Trabalhos de Misericórdia encontrado na igreja de Trotton, Sussex, proveniente do século XIV e outra executada na parede Norte em Wickhampton, Norfolk, do século XV.

organização em quadrantes e, por fim, na disposição das imagens dentro de elementos circulares.

O primeiro padrão seria uma composição arbórea (*Figura 1*), subdividida em dois esquemas principais: o primeiro, que traz uma árvore com o pecado da Soberba no topo, e um segundo esquema, no qual a Soberba é explorada como um tronco com galhos adjacentes, e compõe a estrutura central que sustenta os demais pecados. Portanto, as alegorias dos Sete Pecados Capitais seguiram um plano arbórescente, com apenas uma variação, a colocação de uma pessoa como tronco central, que ocorreu em três das sete pinturas analisadas. Destas três, duas são imagens femininas que simbolizam o pecado da Soberba. Nas demais, temos uma árvore tradicional - e a Soberba está sempre no alto. De qualquer modo, a Soberba se destaca na hierarquização dos pecados.

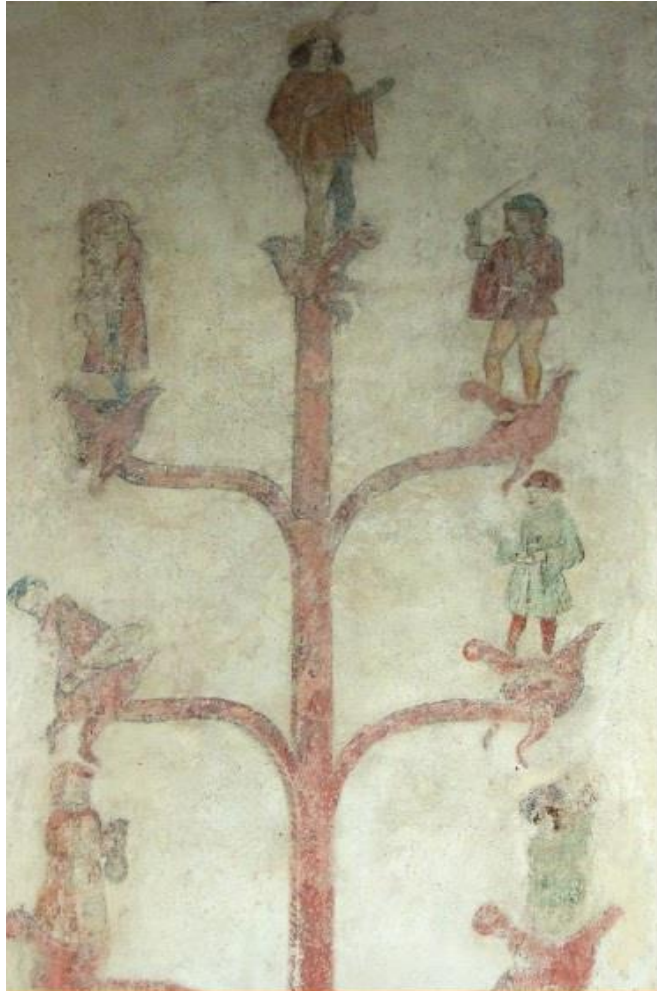


Figura 1: Árvore do Pecado em Hessett. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 4 de julho de 2016.

O destaque dado ao esquema arbóreo pode estar vinculado a dois fatores: primeiramente, a própria narrativa bíblica na qual a decadência do Homem está coadunada ao ato de comer o fruto da árvore proibida; e também ao fato de que a árvore

simbolicamente possui laços estreitos com a Vida, e é durante a existência terrena que as pessoas são tentadas pelos pecados e encorajadas a seguir um caminho virtuoso.

As variações esquemáticas são muito mais evidentes quando analisamos as pinturas dos Trabalhos de Misericórdia. Temos o esquema em árvore tanto em Edingthorpe

(século XIV) quanto em Linkinhorne (século XV), sendo que, na segunda, o tronco central é substituído por uma figura, neste caso, a própria figura de Jesus Cristo. Os Trabalhos de Misericórdia surgem em torno dele, como verdadeiros galhos.

Já em Moulton (século XIV), Potter Heigham (século XIV) e Wickhampton (século XIV) temos o padrão mais recorrente dentre todos, a disposição das narrativas alegóricas de maneira individualizada e inseridas em quadrantes (*Figura 2*). Há muitas semelhanças nestas pinturas, principalmente entre Moulton e Wickhampton, na técnica – que sugere a perspectiva – e no modo como foram representadas – nos arcos ou dosséis e nos apoios destes com elementos arquitetônicos.

Há também as composições lineares ou em faixas dos Trabalhos de Misericórdia. O padrão foi usado nas pinturas de Hoxne (século XIV) e Pickering (século XV). Nestes arranjos, os atos misericordiosos são distribuídos em uma ou

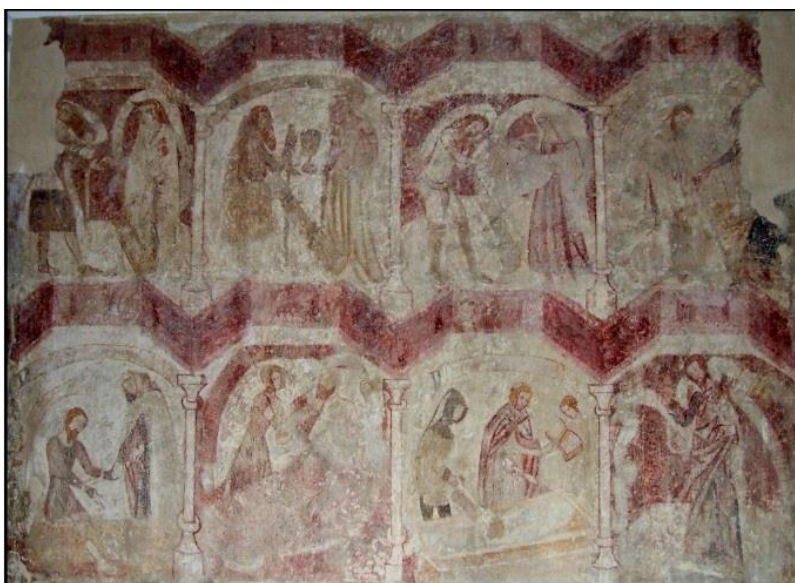


Figura 2: Trabalhos de Misericórdia em Wickhampton. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 4 de julho de 2016.

mais linhas (*Figura 3*). Não há separações entre eles, que parecem muito mais fluídos do que quando inseridos em quadrantes, separados a partir de estruturas arquitetônicas.



Figura 3: Trabalhos de Misericórdia em Pickering. **Fonte:** <https://www.flickr.com>, acessado pela última vez em 4 de julho de 2016. Edição da Autora.

Por fim, temos uma criação bastante peculiar. É a única pintura que encontramos com tal ordenação, na igreja de Trotton (século XIV). Na composição dedicada aos

Trabalhos de Misericórdia, temos cada ato desenvolvido no interior de medalhões, o que a diferencia daquela dos Pecados Capitais, organizada na mesma parede, mas com escolhas bem distintas, de modo que podemos averiguar que não houve a intenção de padronização ou harmonização entre as duas pinturas. Os atos acabam bem mais destacados visualmente do que os pecados, por conta do arranjo escolhido.

Outro ponto fundamental seria a representatividade do feminino e do masculino, aparentes nas alegorias, que são construídas embasadas em prerrogativas direcionadas aos papéis ocupados por estes indivíduos na sociedade.

Vê-se que, embora na tradição escrita prevaleça a recorrência de imputação do pecado sobre a figura feminina (VAUCHEZ, 1995), nas pinturas parietais, a maior parte das alegorias cuja identificação foi possível é constituída por indivíduos do sexo masculino. Há uma superação feminina apenas no pecado da Gula, em que foram identificadas três alegorias femininas, contra duas masculinas, e outras duas não identificadas (ver *Gráfico 1*).

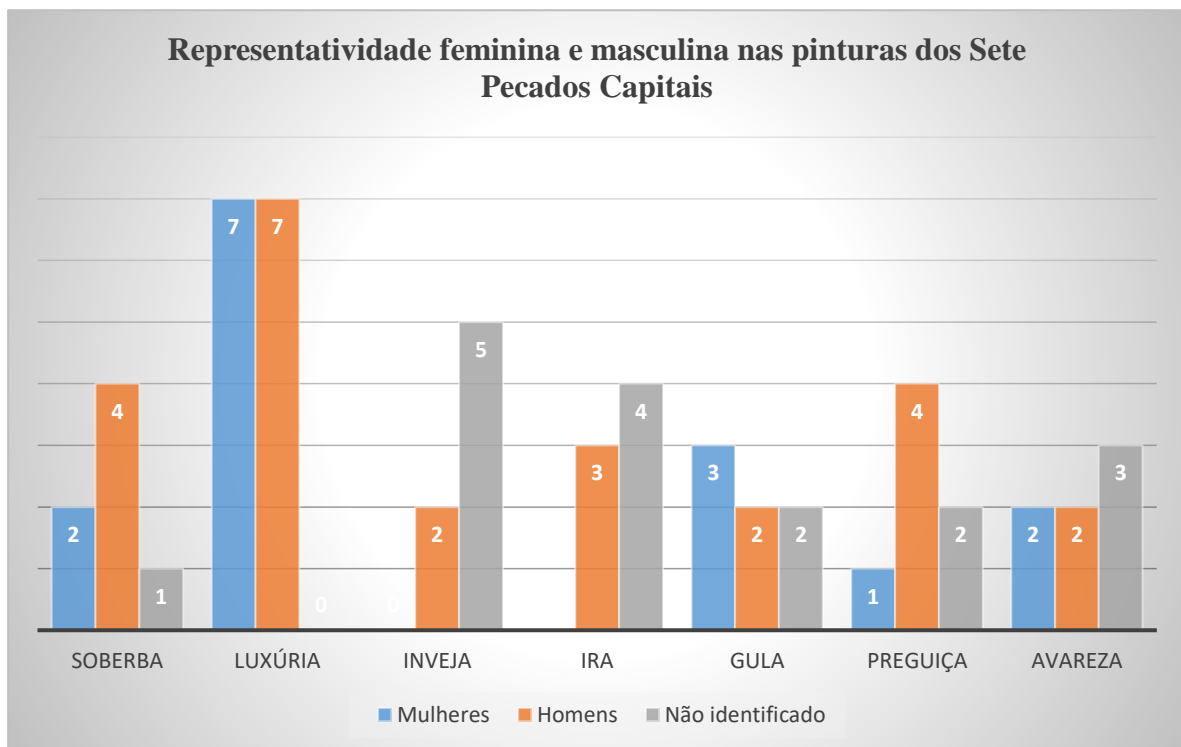


Gráfico 1: Relação entre a representatividade feminina e masculina nas pinturas dos Sete Pecados Capitais.

Entre as pinturas dos pecados e das misericórdias temos uma diferença pungente: os Trabalhos de Misericórdias, por se tratarem de ações e não de conceitos abstratos

possuem uma regularidade representativa muito maior, embora a organização não seja homogeneia. Já os Sete Pecados Capitais possuem uma maior variação nas escolhas dos elementos que compõe as alegorias, o que denota uma possível dificuldade para transformar estes conceitos em imagens.

As composições dos Trabalhos de Misericórdia que vimos nos trazem também uma uniformidade em termos de representatividade feminina ou masculina de acordo com a orientação de cada pintura. Ou seja, em geral, elas são compostas por um gênero que executará as ações, havendo uma predominância de homens ou mulheres, dependendo da pintura (ver *Gráfico 2*).

No caso das misericórdias há uma soberania feminina para execução de atos caritativos, que destacou o gênero na assistência aos enfermos, pois, mesmo na estrutura masculina de Pickering, uma mulher está presente na composição da cena. Como destaca Brodman, embora a caridade tenha um papel central na religiosidade católica medieval, autores modernos acabam se focando tanto em problemas relacionados às relações de poder, gênero e classe, em alguns casos ao custo de análises anacrônicas, que o ato caritativo e as ações positivas iniciadas pela instituição religiosa acabam obscurecidas (BRODMAN, 2009).

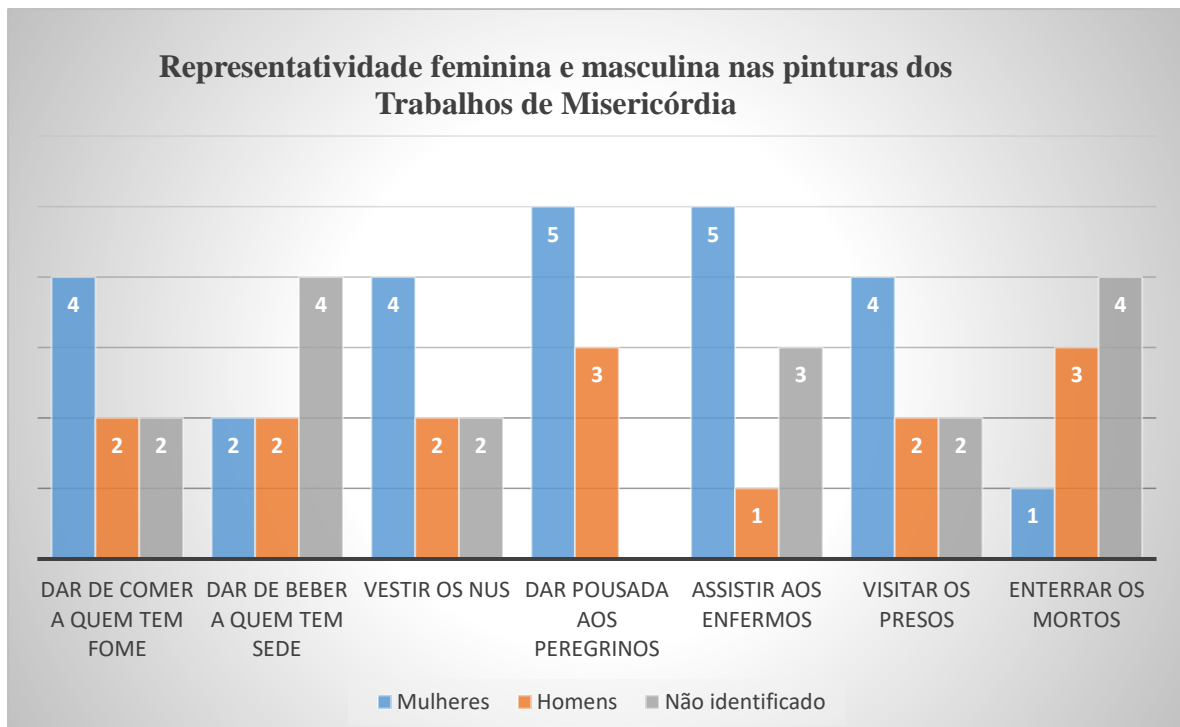


Gráfico 2: Relação entre a representatividade feminina e masculina nas pinturas dos Trabalhos de Misericórdia.

Porém, a caridade era central nas comunidades medievais, em um processo de construção social que se estendeu por séculos, altamente incentivado pela Igreja, principalmente se considerarmos o período em que as pinturas que analisamos foram feitas: um período repleto de crises, que atingiam todos os níveis de convivência social, de modo que a caridade sedimentava as relações sociais, principalmente em pequenas regiões paroquiais:

Inspirado pelas reformas iniciadas pelo IV Concílio de Latrão, em 1215, os clérigos medievais embarcaram em uma campanha educativa de grande alcance para melhorar a religiosidade dos leigos [...] Como uma religião local centrada na paróquia, na vizinhança, e nas guildas, foi nestes contextos que leigos puderam colocar a instrução religiosa em prática. Os laços criados pela prática da caridade sustentava estas comunidades e servia como um sistema de apoio para o indivíduo cristão desde o nascimento até a morte¹² (BROWN, 2014, p. 154).

Já em relação a idade das alegorias, há um foco na uma vida adulta, não incluindo crianças ou idosos. Embora tenhamos homens barbudos, que poderiam ser confundidos com homens mais velhos, estes representam peregrinos ou pessoas em estado de necessidade e não é denotativo de anosidade.

Quanto aos papéis ocupados pelos indivíduos que formam as alegorias, as vestimentas que são possíveis de identificar nos pecadores denotam uma classe social elevada, havendo referências em alguns casos à profissionais específicos, ou roupagens que identifiquem a ascendente classe burguesa. Temos em alguns casos, principalmente se tratando da Soberba, a presença de uma coroa, indicando a realeza. Em termos de vestimentas chama à atenção a parca presença de clérigos nas pinturas parietais analisadas, com exceção das cenas de enterramento onde há sempre a presença de religiosos para realização da cerimônia.

Recai um grande peso sobre as pessoas adultas, que circulam entre as camadas ascendentes ou da nobreza inglesa, tanto por serem relacionados aos pecados, quanto pelo dever dado pela igreja na execução dos Trabalhos de Misericórdia. São estes sujeitos que reaparecem seguidamente nas pinturas, mas as congregações possuem outros agentes que não são vistos nas pinturas murais, tanto como pecadores, quanto como caridosos. Os

¹² Texto Original: “Inspired by the reforms initiated by the Fourth Lateran Council in 1215, late medieval clerics embarked upon a wide-ranging educational campaign to improve laypeople’s religiosity [...] As local religion centered on the parish, neighborhood, and guild, it was in these contexts that laypeople put religious instruction into practice. The bonds created by the practice of charity sustained these communities and served as a support system for the individual Christian from birth to death.”

pobres e mendicantes, as crianças, os jovens e os idosos não aparecem ou não são representativos nos exemplares analisados, não sendo pintados como sujeitos ativos, pois quando muito, aparecem sendo auxiliados.

Entre as vestimentas que temos nas pinturas uma das que mais chamam a atenção é a presença dos trajés bicolores utilizados pelos homens. Em um trecho do sermão de Geoffrey Chaucer temos uma forte posição a respeito:

E se eles dividem suas calças em cores diferentes, como branco e preto, ou branco e azul, ou preto e vermelho, e assim por diante, / então parece que metade de seus genitais estão explodindo com ergotismo, ou com câncer, ou sofrem com algum outro infortúnio. / O seu traseiro é horrível de ver¹³ (CHAUCER apud HARVEY, 2003, p. 76).

Embora Chaucer ataque de modo negativo o uso destas roupas, elas não se apresentam nas pinturas apenas dos pecados, elas também são vistas nos Trabalhos de Misericórdia, denotando não uma crítica à moda vigente, mas uma inspiração artística que vem direto do mundo social. Estas roupas ainda são identificáveis nas pinturas de Hessett, Trotton e Pickering. Podemos identificar a nobreza – e aqui nos referimos à alta nobreza – representada a partir das coroas que em algumas pinturas constam nas alegorias da Soberba, porém, outros nobres não são encontrados nas alegorias pela ausência de representação de armaduras, o que é clássico para identificação da aristocracia.

Harvey (2003) aponta que o discurso severo de Chaucer está atrelado a uma modificação na moda na virada do século XIV para o XV, que se tornou mais sóbria e sombria, e a coloração negra subjuguou as roupas coloridas. Este fenômeno da indumentária acompanha o que estaria acontecendo no mundo das artes, em que o lúgubre passa a ocupar o espaço social.

Finalizando, as pinturas investigadas denotam uma clara intenção de normatização social, a partir da implementação de comportamentos desejáveis e repreensíveis, que deveriam ser adotadas pela congregação, em especial em um período de crises. O advento da Peste Negra causou um forte impacto social e considerando a trágica conjuntura e a incapacidade de contenção da pestilência, tanto por vias práticas quanto espirituais, fez

¹³ Texto Original, tradução de Harvey: “And if so be that they departen hire hoses in othere colours, as is with and blak, or whit and blew, or blak and reed, and so forth, / thanne semeth it, as by variaunce of colour, that half the partie of hire privee membres were corrupt by the fir or seint Antony, or by cancre, or by oother swich meschaunce. / Of the hyndre part of hir buttokes, it is ful horrible for the see.” (HARVEY, op. cit., p. 76).

com que o cenário explicativo recaísse sobre forte religiosidade e pessimismo com relação à própria humanidade.

A Inglaterra, diferente de outras potências medievais, como a Itália, manteve, dentro das possibilidades, uma razoável organização social diante da Grande Mortandade. Parte deste mecanismo envolveu políticas públicas para manutenção da convivência e ações da Igreja para impedir o caos social.

Neste cenário, um motivo que tem presença fundamental nas pinturas é a Morte. A vemos claramente em Alveley, Cranborne e Raunds a ferir diretamente o mais terrível dos Pecados, de diversas maneiras, com flechas e lanças. Junto à Morte temos o Arauto, que anuncia o fim da vida terrena, que denuncia os pecados humanos e a efemeridade da existência. É, assim, declarado o reinado dos mortos. Em alguns casos, quando não temos a morte presente na pintura que analisamos, a temos compondo o ambiente em que estas pinturas estão. Em Raunds, a Morte faz parte do esquema dos Sete Pecados e ainda na nave temos uma pintura dos *Three Living and the Three Dead* ou, em outros locais, apenas eles, como em Wickhampton. Ainda temos pinturas parietais que nos trazem cenas do Juízo Final, como em Trotton e Pickering.

As pessoas, em última instância as culpadas pela sorte que colhiam, precisavam de uma série de guias e lembretes que pudessem afastá-las do castigo divino. A presença de pinturas parietais tanto dos Pecados, quanto dos Trabalhos de Misericórdia, está perfeitamente alinhada ao imaginário do Purgatório, definido no modelo como conhecemos no século XII (LE GOFF, 1993).

A possibilidade trazida por este terceiro lugar de salvação da alma pecadora é fundamental para a compreensão do papel vital que o pecado e a misericórdia exercem sobre a vida cristã no medievo. A redenção propiciada pela penúria sofrida para expurgação dos pecados da alma do fiel alimenta o espírito caritativo, pois estes atos contarão no momento do julgamento.

As pinturas harmonizam-se com os ensinamentos trazidos à paróquia pelos sermões, que no século XIV, já incluíam instruções em língua vernácula¹⁴. Dessa maneira, os padres, os mecenas e os pintores idealizaram e repetiram alegorias para a

¹⁴ Segundo a Constituição da Diocese de York, era obrigatório que as paróquias executassem um sermão em língua vernácula semanal, que deveria ocorrer aos domingos. (SPENCER, H. **English Preaching in the Later Middle Ages**. Oxford University Press: Oxford, 1993).

manutenção do cuidado moral e a organização social. Reforçando continuamente por meio dos mais variados artifícios doutrinários, o que deveria ser praticado e o que deveria ser evitado. Geraram verdadeira normatização da maneira cristã de viver, num período cravejado por estranhamentos entre a aristocracia, a burguesia e a população camponesa.

A destruição de igrejas e ícones durante a Reforma, somadas às políticas de “embelezamento” das igrejas durante os séculos posteriores, extinguíram a possibilidade de uma leitura próxima da integridade dos conjuntos pictóricos murais realizados nas igrejas medievais. As depredações e lacunas dificultam a compreensão do imaginário no qual se debruçavam os padres para formular os sermões. Os discursos proferidos dos púlpitos e as narrativas pintadas nas paredes interiores das igrejas se complementavam e se reafirmavam aos letrados e iletrados, e acabamos privados da compreensão contextual valiosa de que os padres medievais se serviam para formar seus sermões, referenciando com muito mais fecundidade os discursos, criando diferentes narrativas a partir de um número diverso de apoios visuais. Desta forma, muito perdemos, pois:

A pregação também poderia encorajar congregações a interpretar uma imagem em relação umas as outras. Mirk apresenta implicitamente a justaposição entre a Crucificação, mostrado na trave acima do altar e o Juízo Final, normalmente pintados acima, como uma expressão do contraste entre a presente oferta de misericórdia divina e à ameaça iminente de julgamento divino na sua justificação da orientação nas igrejas¹⁵ (GILL, 2002, p. 176).

Um maior entendimento da relação entre as pinturas e as pregações não pode ser atingido pela falta de documentação escrita que explicita a relação entre o que era falado no púlpito e o que estava pintado nas paredes das igrejas, de modo que muito do que temos na documentação escrita se refere à importância de uma construção constante das alegorias, como temos neste trecho de Mirk’s Festial¹⁶, “Portanto Margaret é pintada ou esculpida ... com um dragão debaixo dos seus pés e uma cruz na mão, mostrando como

¹⁵ Texto Original: “Preaching could also encourage congregations to interpret one image in relationship to one another. Mirk implicitly presents the juxtaposition between the Crucifixion, shown on the rood beam and the Doom usually painted above as an expression of the contrast between the present offer of divine mercy and the impending threat of divine judgement in his justification of the orientation of churches.”

¹⁶ Foi a coleção de sermões em língua vernácula mais utilizada no final do medievo na Inglaterra. Escrito para ser de fácil entendimento e fornecer entretenimento nos sermões de dias festivos, é uma das mais importantes fontes escritas sobre sermões do período. Uma versão em inglês contemporâneo pode ser acessada através do link: < <https://archive.org/details/mirksfestialcoll01mirkuoft>>, acessado pela última vez em 8 de julho de 2016.

em virtude da Cruz, ela ganhou vitória sobre o demônio”¹⁷ (MIRK apud GILL, 2002, p. 161). Esta constância no uso de elementos identificadores e no modo de exposição das imagens permitem, com o passar do tempo, um fácil reconhecimento da congregação, independente da presença de um clérigo.

Estas pinturas, as *muta predicatio*¹⁸, muitas vezes isoladas de seu conjunto original, e enfrentando uma severa degradação, nos fornecem entendimento importante sobre o período, sobre os medos íntimos, as tentativas de organização social frente ao caos, e os conceitos pelos quais os homens tentavam se guiar, a partir de ferramentas de organização social. Como é apresentado por Barton, a misericórdia era uma força unificadora na sociedade medieval inglesa (BARTON, 2009), mas, além de unificadora, podemos dizer, a partir das pinturas dos Trabalhos de Misericórdia e dos Sete Pecados Capitais, que há também um importante papel normatizador e de difusão doutrinária, desta forma, difundindo a cultura eclesiástica cristã.

Considerações Finais

É fundamental, então, destacar a importância da comparação entre os elementos pictóricos dos grandes grupos temáticos de nossa pesquisa, pois pelo método comparativo foi possível verificar a recorrência de tipos visuais na construção das narrativas alegóricas. Havia uma busca da normatização do comportamento social, inclusive para efetuar a manutenção das comunidades paroquiais em um período tomado por diversas calamidades sociais.

Os padrões nos apontam um papel feminino ativo nas obras caritativas, mas ao contrário do que nos é trazido pela cultura escrita, não há um destaque dado às mulheres, pelo contrário, há um predomínio de alegorias masculinas.

Embora não haja recorrências em termos de distribuição das alegorias (com exceção ao pecado da Soberba, sempre ao topo ou ao centro das composições), todas as pinturas encontram-se nas naves das igrejas medievais, denotando a intenção e o público para o qual estas pinturas eram direcionadas.

¹⁷ Texto Original: “Herfor Margret ys payntyd oþur coruen ...wyth a dragon vndyr her fete and a cros yn her hond, schowyng how by uertu of þe cros scho gate þe victory of þe fynde”.

¹⁸ Termo latino medieval para se referir às pinturas murais, sua tradução mais próxima seria “pregação silenciosa”.

Estas recorrências destacadas no decorrer do artigo mostram importantes questões relacionadas à natureza destas pinturas e ao seu papel em seu universo contextual. Nossa pesquisa traz apontamentos iniciais, que tocam a superfície de um frutífero campo de investigação, que pode ser alçado a partir de pinturas parietais inglesas. Dada esta dificuldade de leitura e a grande perda material de muitas destas fontes as conclusões que trazemos ficam limitadas diante deste cenário. Exatamente por este processo de degradação, que ainda hoje ocorre, novas pesquisas se fazem urgentes, frente à possibilidade do desaparecimento destas obras tão importantes e peculiares de um período já tão distante de nós.

Fontes utilizadas no artigo:

- 1 - Pintura Parietal sobre os Sete Pecados Capitais em Hessett, século XV. Disponível em: <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 17 de janeiro de 2017.
- 2 - Pintura Parietal sobre os Trabalhos de Misericórdia em Wickhampton, século XIV. Disponível em: https://www.flickr.com, acessado pela última vez em 4 de julho de 2016.
- 3 – Pintura Parietal sobre os Trabalhos de Misericórdia em Pickering, século XV. Disponível em: https://www.flickr.com, acessado pela última vez em 4 de julho de 2016. Edição da Autora.

Referências Bibliográficas

- AFONSO, L. U.; SERRÃO, V. (Eds.). **Out of Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- ALFONSO, L. U. Imagining Dogma, Picturing Belief: Late-medieval Mural Painting in Parish Churches across Europe. **Courtauld Institute Research Forum**, Londres, p. 1-16, Novembro 2009.
- BARTON, P. E. **Mercy and the Misericord in Late Medieval England**. Nova York: Edwin Mellen Press, 2009.
- BASCHE, J. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, J.-C.; BASCHET, J. **L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Tradução Maria Cristina Pereira. ed. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.
- BELTING, H. **Likeness and Presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BESANÇON, A. Arte e Cristianismo. In: FABRIS, A.; KERN, M. L. B. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 31-53.
- BRODMAN, J. W. **Charity & Religion in Medieval Europe**. Washington: The Catholic University of America Press, 2009.

BROWN, A. S. **'That peace shall always dwell among them and true love be upheld':** Charity, the Seven Works of Mercy, and Lay Fellowship in Late Medieval and Early Reformation England. Michigan: University of Michigan, 2014. 391 p. Tese (Doutorado).

BRUCE-LOCKHART, L. (Ed.). **Conservation Principles, Policies and Guidance:** For the sustainable management of the historical environment. Londres: English Heritage, 2008.

BURKE, P. **A Revolução Francesa da historiografia:** a Escola dos Annales 1929-1989. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

BURKE, P. **Testemunha Ocular:** História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

FALCON, F. História e Poder. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. **Domínios da História:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 97-138.

FREEDBERG, D. **The Power of Images:** Studies in the History and Theory of Response. Chicago: Chicago University Press, 1992.

GILL, M. The role of images in monastic education: the evidence from wall painting in late medieval England. In: FERZOCO, G.; MUESSIG, C. **Medieval Monastic Education.** Londres e Nova York: Leicester University Press, 2000. p. 117-135.

GILL, M. Preaching and Image: Sermons and Wall Paintings in Later Medieval England. In: MUESSIG, C. **Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages.** Leiden, Boston e Köln: BRILL, 2002. p. 155-180.

GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich. In: GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas e Sinais:** morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOFF, J. L. **O nascimento do Purgatório.** Lisboa: Estampa, 1993.

GÜL, S. Method and Practice in Comparative History. **Karadeniz Araştırmaları**, v. 26, p. 143-158, 2010.

HARVEY, J. **Homens de Preto.** São Paulo: UNESP, 2003.

HOWES, G. **The Art of the Sacred:** An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief. Londres: I. B. Tauris, 2007.

KENDON, F. **Mural Paintings in English Church during the Middle Ages.** Londres: John Lane, 1923.

KEYSER, C. E. On Recently Discovered Mural Paintings in ur English Churches. **The Archaeological Journal**, Londres, Março 1901. 47-61.

KNAUSS, P. O Desafio de fazer História com Imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, 8, jan/jun 2006. 97-115.

LANGER, J. A Nova História Cultural: Origens, Conceitos e Críticas. **HistóriaeHistória**. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=186>>. Acesso em: 13 maio 2015.

MARSHALL, A. Painted Church. **Medieval Wall Painted**: A short introduction, 2000. Disponível em: <<http://www.paintedchurch.org/introduc.htm>>. Acesso em: 4 Julho 2015.

MENEGUELLO, C. **Da Ruína ao Edifício**: Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSEWELL, R. **Medieval Wall Paintings**. Woodbridge: The Boydell Press, 2008.

SANTOS, C. A. Á. Alegoria, Iconografia, Iconologia. **Seminário de História da Arte**, Pelotas, V. 4, 2014. 1-38.

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.

SILVA, M. A construção do saber histórico: historiadores e a imagem. **Revista História**, São Paulo, n. 125, ago/dez 1991. p. 117-134.

TRISTRAM, E. W. **English Medieval Wall Painting**: The 14th Century. Londres: Routledge & Paul, 1954.

VAUCHEZ, A. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.