

A FORMA COMO CONTEÚDO NA ANÁLISE DE MÍSULAS E O DESAFIO DO HISTORIADOR PERANTE O OBJETO ICONOGRÁFICO.

Amanda Basilio Santos, Bacharela em História pela UFPEL

amanda_hatsh@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo pretende discutir as dificuldades teóricas e práticas dos historiadores medievalistas quando trabalham com fontes iconográficas, levando em consideração a especificidade de sua fonte, inserida na temporalidade de sua produção. Ao mesmo tempo, pretende-se expor parte da pesquisa feita com as mísulas da Igreja de St. Mary e St. David, em Kilpeck, Herefordshire. Desta forma será feita uma amarração entre a discussão teórica e a prática de pesquisa e o motivo pelo qual a forma do objeto, muitas vezes menosprezado pelos historiadores, deve ser parte essencial da pesquisa, assim como seu conteúdo.

Palavras-chave: Mísulas. Imagem. Idade Média.

INTRODUÇÃO

Os estudos com fontes iconográficas são objetos relativamente novos para os historiadores. Com o advento dos questionamentos dos paradigmas historiográficos levantados pelos historiadores que fundaram a Escola dos Annales em 1929, o modo de fazer e pensar a disciplina modificou-se, ampliando-se as temáticas de pesquisa, assim como as fontes para tal empreendimento (BURKE, 1991). Desta forma a preferência da metodologia positivista pelos documentos escritos, de cunho oficial e centralizado em eventos, numa narrativa histórica, foi questionado, e proposto um novo modelo, que permitisse estudar novos campos da vida social, em comunhão com conceitos e metodologias adotados pela aproximação pluridisciplinar. Aproximando a História das outras disciplinas sociais rompeu-se barreiras, abrindo um leque de possibilidades de questionamentos e abordagens, com um enfoque na troca de experiências entre as disciplinas propostas pelos fundadores do periódico dos Annales, conhecido como a Primeira Geração, tendo como principais expoentes Marc Bloch e Lucien Febvre. Trocou-se o enfoque do evento pontual para o estudo da Longa Duração (*la longue durée*), mudando-se portanto o tratamento do tempo dentro da historiografia. Nesta percepção a compreensão das sociedades só se dá no estudo contínuo, no acompanhamento das continuidades, não das mudanças, ou revoluções.

Novas abordagens historiográficas focaram-se nos modelos marxista e pelo modelo de uma História Total, proposta por Fernand Braudell, já na Segunda Geração da Escola. Porém estes modelos entraram em crise, no que se denominou como a "*crise dos paradigmas*", fortemente marcada pela experiência da globalização, vivenciada também pelos historiadores. Deste modo modelos baseados em continuidades e em busca de modelos já não satisfaziam mais em frente a grande diversidade que é latente nos dias atuais. Novas correntes historiográficas surgiram, novos conceitos foram discutidos e uma História preocupadas com a diversidade e a cultura foi se formando. A Nova História Cultural (NHC) veio saciar a necessidade de discutir estes modelos explicativos de uma realidade que se pretende homogênea, reconhecendo-se as

especificidades das sociedades e dos homens diante dos processos históricos. Iniciando-se na década de 80 esta vertente historiográfica gera divisões quanto a sua origem, sendo que alguns historiadores lhe dizem herdeira de uma visão do século XVIII, através do conceito do "Espírito de uma época" (*Zeitgeist*), enquanto outros a colocam como vinculada as tradições dos Annales, principalmente a vertente da História das Mentalidades (*Histoire des mentalités*).

Embora a NHC esteja vinculada a década de 80, já em 1969 Georges Duby escreveu um artigo que acabou pouco conhecido a época de sua publicação: "*Por une Histoire Culturelli*", emblemático, o texto de Duby conclama para um inventário do fenômeno cultural, seus símbolos e signos, vocabulários, gestos rituais, enfim, da relação entre os mecanismos mentais e sua articulação em um imaginário de base histórica." (LANGER, Online, 2012)

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

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

Os historiadores passaram com mais veemência a preocupar-se com os significados simbólicos da cultura, e a arte, ou os objetos visuais, que passaram a ser parte importante da produção historiográfica. O estudos dos objetos visuais passam a ganhar espaço dentro da historiografia para os objetivos desta nova linha teórica/metodológica. É nestas circunstâncias que a imagem passa a ser objeto de interesse entre os historiadores, e é este o enfoque de nossa discussão, principalmente do objeto iconográfico medieval e suas especificidades.

O ESTUDO DAS IMAGENS E OS HISTORIADORES

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

Essa charmosa segregação da visibilidade no exclusivo espaço da História da Arte se relaciona com vastas tradições que se acostumaram a associar Pesquisa Histórica a Imagens apenas através desse gênero específico ou num universo de "carência documental", quando se aborda sociedades cujas fontes escritas são de

difícil ou impossível acesso. Não se trata de menosprezar a vital importância da História da Arte para o Conhecimento Histórico como um todo nem de negligenciar os limites documentais efetivos que cada pesquisador enfrenta. Preocupa-nos a transformação do trabalho com o visual em tarefa exclusiva de alguns especialistas, sem um efetivo esforço dos Historiadores em geral para integrar tais objetos às suas discussões sobre o social. (SILVA, ago-dez/91 a jan-jul/92, pág. 117-118)

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

A contribuição de Hans Belting está no destaque dado ao conteúdo que compõe as imagens. Para ele uma imagem é repleta de significados culturais, composta de crenças, medos e sentimentos da época de sua produção. Esta visão também é partilhada por um dos principais historiadores da iconografia medieval, Jean-Claude Schmitt. A imagem a partir da visão destes autores transcende seu valor estético, o que influenciou fortemente o afastamento dos historiadores da importância da forma das representações artísticas para a análise.

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

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

"Essa postura, que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza - verbal escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais.

Conforme adverte Georges Ballandier, 'o poder só se realiza e se conserva pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos', pois, simplesmente pela força, sua existência seria sempre ameaçada.² Dito isso, pode-se compreender a importância do estudo da produção artística como fonte de discursos que se relacionam com a vida em sociedade." (KNAUSS, 2006, pág. 99)

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

Imago versus Ars e a especificidade da imagem medieval

O estudo da iconografia medieval começa nos conceitos que utilizamos para fazê-lo. Já falamos um pouco da importância do trabalho de Hans Belting, agora falaremos um pouco da importância no campo conceitual. Para estudar o período medieval temos de ter em mente suas especificidades, a sua produção de objetos visuais, e seus usos. No vocabulário medieval já temos presentes tanto imagem (*imago*) quanto arte (*ars*) e suas atribuições era bem definidas. O *imago* pertencia ao produto final, ligado a sua recepção e aos seus usos, enquanto *ars* está circunscrito no processo de produção.

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

Ao analisar a iconografia medieval temos de estar consciente de sua especificidade enquanto fonte histórica, não apenas por se tratar de um objeto visual, mas dos conceitos e usos deste objeto em um tempo que não o nosso. Faremos aqui, de modo muito breve, uma discussão sobre os três principais conceitos da atualidade na historiografia para lidar com as imagens medievais. O trabalho do historiador Jean-Claude Schmitt, destaca que há diferenças basilares entre a nossa produção de imagens e portanto de seu impacto. Ele destaca que vivemos em um época de imagens móveis (cinema, televisão, etc) em contraposição as imagens imóveis produzidas pelos medievais, há no medievo uma relação distinta entre figura e o fundo, diferente dos usos da perspectiva ao qual estamos acostumados, e principalmente a imagem medieval não "*representa*", ela "*presentifica*". (SCHMITT, 2006).

Deste modo temos que compreender os processos de recepção da imagem medieval de modo diferente, pois causa reações distintas pelo seu poder de tornar presente uma ausência, personificando a santidade através da sua representação imagética, uma característica destacada por David Freedberg em sua obra *The Power of Images* (1992), livro no qual faz críticas severas a História da Arte por não levar em consideração em suas análises o poder que as imagens possuem e a relação de sua recepção pelas pessoas que entram em contato com elas. Nesta linha devemos destacar

o conceito de *imagem-corpo*, elaborado por Jean-Claude Schmitt, e que destaca o fato das imagens possuírem poder de gerar reações, tanto de amor quanto de ódio:

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

Podemos ver como certas imagens suscitam reações fortes nos seus expectadores, que estão ligados a elas por sistemas de crenças e por sistemas simbólicos. Mas há aspectos da imagem medieval ligados ao seu uso, a sua materialidade e o modo como ela se insere na sociedade, o que Jérôme Baschet define como "*imagem-objeto*". Para o autor as imagens estão intrinsecamente ligadas ao seu papel nos cultos, a sua utilização ritual, que lhes confere valor simbólico, as imagens neste aspecto tornam-se instrumentos da difusão dos cultos, são assim funcionais em sua essência: "Il n'y a pas d'image au Moyen Age qui soit une pure représentation. On a le plus souvent affaire à un *objet*, donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites"¹ (BASCHET, 1996, pág. 8). Podemos ver portanto uma outra visão da imagem, aquela que não gera apenas reações mas que é manipulado, utilizado, incorporado nas práticas sociais e assim imbuído de significados e de importância.

Por fim temos o conceito proposto por Jean-Claude Bonne, *imagem-coisa*. Para este autor há imagens que representam nada, destacando-se neste aspecto o valor ornamental da imagem:

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

Por este viés a questão estética entra em evidência e ela pode revelar diversos aspectos da imagem que antecedem a recepção ou o uso, aqui a imagem é valorizada no momento da produção.

¹ Tradução da Autora: "Não há na Idade Média imagem que seja pura representação. Normalmente lidamos com um *objeto*, resultando em usos, manipulações e ritos."

Função... funções?

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

Em 600 d.C. o Papa Gregório Magno escreveu uma carta ao Bispo Sereno de Marselha que passou a influenciar 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 a massa de iletrados compreender a doutrina, ensinando-os através de imagens o que eles não podem ler². 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 na literatura aos outros, colocando a iconografia medieval como a bíblia dos iletrados (SCHMITT, 2006). No entanto, se a função fosse puramente ensinar a doutrina aos fiéis não haveria função para a abundância de imagens circunscritas nos coros e na abside das igrejas, locais de acesso restrito do clero, que ao menos na sua massiva maioria era letrado.

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

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

Temos portanto de levar em consideração a intenção quando fazemos a análise iconográfica, lembrando a função que esta imagem tinha, pois elas não eram apenas figurativas.

² "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)

O mesmo papa citado também destacou e sancionou, o uso de imagens para auxílio de conversão de pagãos ao cristianismo. Este fato fica explícito em uma carta, *Epistola ad Mellitum*³, do papa ao bispo de Londres, hoje conhecido como São Melito de Cantuária, onde ele afirma que as conversões seriam mais fáceis se as pessoas pudessem manter certos elementos externos de suas tradições, fazendo desta forma uma conversão mais branda, onde as imagens tem papel importante tanto na implementação de uma nova crença, quanto na preservação de traços da antiga.

As obras e sua ornamentação serviam para interceder pelo pecador, para lhe redimir os pecados feitos através do financiamento de obras piedosas. Esta necessidade de construção de igrejas também pertence a um momento muito particular do século X, pois estava vinculado à crença de que na virada do século se daria a volta de Jesus Cristo. A construção de igrejas não seria apenas uma forma de louvor, mas uma maneira de assegurar um fim favorável no momento do Juízo Final. Esta crença trouxe grandes vantagens econômicas ao mundo feudal, pois este frenesi construtivo gerou um grande escoamento de riquezas que antes encontravam-se concentradas e guardadas em mãos de muitos poucos. Graças as construções estas riquezas se transformaram em compras e transporte de materiais, artefatos para ornamentação e em contratação de mão de obra. A estes campos de construção Jacques Le Goff denominou como possivelmente a primeira e única empresa medieval (LE GOFF, 2005)

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

FORMA E CONTEÚDO E AS MÍSULAS DE KILPECK

Nesta parte será visto a metodologia escolhida para fazer a análise do conjunto de mísulas⁴ da Igreja de St. Mary e St. David em Kilpeck, Herefordshire. Trata-se de um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Mísulas de Kilpeck: o discurso da dualidade e o hibridismo iconográfico entre o paganismo e o cristianismo no século XII.", que foi defendido e aprovado em 2014, pela Universidade Federal de Pelotas. Este trabalho não se trata de uma pesquisa de campo, portanto o acesso às

³ Esta carta pode ser lida na obra de Bede, "*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*", disponível em < <https://archive.org/details/bedehistoriaecc00bedegoog>>, acessado pela última vez em 20 de dezembro de 2013.

⁴ "Mísula: Peça saliente em forma de S invertido, estreita na parte inferior e mais larga na superior, encostada a uma parede vertical e servindo de apoio a uma cornija, busto, arco, etc." (PEVSNER, et al., 1977, pág. 182)

imagens se deu através do Corpus of Romanesque Sculpture of Britain and Ireland (CRSBI). Este site traz um extenso acervo sobre arte românica nas Ilhas Britânicas e na Irlanda, com muitas fotografias referentes a Kilpeck, inclusive um conjunto fotográfico de todas as mísulas da igreja, retiradas na década de setenta pelo Courtauld Institute of Art⁵. Embora haja outros sites que tenham imagens de Kilpeck, nenhum apresenta a totalidade das mísulas ou tantos detalhes, inclusive bibliografia, como o CRSBI. Este site teve início em 1988, sendo um projeto pensado primeiramente por George Zarnecki, que desejava criar um base de dados acadêmica de acesso livre sobre arte e arquitetura românica. Desde então este tem sido um projeto da British Academy e envolve diversos acadêmicos da história da arte para sua organização e manutenção.

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

As características arquitetônicas e estilísticas gerais da Igreja de Kilpeck também possuem um teor simbólico dada a uma repetição de distribuição em 3, número simbólico fundamental no cristianismo pela sua ligação à representação da Santa Trindade. Tem-se três compartimentos principais, três janelas na nave e três janelas na abside, representando três luzes. Somando as janelas tem-se 6 luzes, os "*Six Days of Creation*"⁶ e com a porta principal - que era a única no período original da construção - temos o Sétimo Dia. A igreja possui três grande arcos - *Arches of Glories*, segundo Lewis e Durand - os dois primeiros, o da nave e o do coro, estilisticamente representam uma Cruz, e o último arco, o da abside, representando a luz divina. Enfim, podemos verificar que o conceito de Santa Trindade está mais do que representado na Igreja de Kilpeck, em cada um de seus compartimentos. George Lewis e Durand salientam somando a abside e o coro há dez contrafortes, o que para eles representa os Dez Mandamentos, que neste contexto são o próprio suporte físico e simbólico da igreja. Quanto à abside, há quatro contrafortes, o que para eles indicam os quatro Evangelistas (Marcos, João, Mateus e Lucas) que apoiam o serviço do padre e o auxiliam ao dar os sacramentos. Estes números (3, 6, 7) se interam de forma constante em toda a estrutura. Eles se repetem nas cornijas da nave e da abside.

São as mísulas que unem os três compartimentos do prédio, fazendo um contorno em toda a igreja. O conjunto é original do século XII e encontra-se muito bem conservado, restando 80, sendo que duas não constam em seus locais originais das 93 mísulas construídas. Quanto aos construtores não há nenhuma documentação específica,

⁵ O Courtauld Institute of Art foi inaugurado em 1932 e localiza-se em Londres. Trata-se de uma faculdade autônoma especializada no estudo de História da Arte.

⁶ Tradução da Autora: "Seis dias da Criação."

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

Local workmen were probably employed, for English workmen were always good to employ, but as they possessed no artistic education or knowledge, or power of design, they were provided with objects from the treasure-chests in the castle or the priory, or perhaps illuminated service books, from which drawings could be made to guide the stonemasons in their copies.⁷ (CUST, 1917, p. 88)

Esta forma de fornecer materiais inspiradores e guias era bem difundida durante o medievo, onde muitas vezes se buscava trabalhadores locais, porém a desvantagem é que estes trabalhadores não possuíam a experiência artística para ornamentar um prédio específico. Como estas construções estavam sobre o patronato de alguém ou de alguma instituição não havia muito espaço para inventividade individual, ou seja, os trabalhadores deveriam reproduzir o que lhes era pedido pelo escultor chefe, e este estava subordinado ao patrono que o contratara. Para solucionar o problema da inexperiência, muitos objetos em metal ou madeira eram oferecidos aos trabalhadores como modelo. Porém Cust tem críticas muito ácidas aos artesãos ingleses, dizendo inclusive que na Inglaterra "Her craftsmen were always serviceable, but lacking in imagination."⁸ (CUST, 1917, p. 88). Ele de certa forma culpa estes trabalhadores pouco criativos e inventivos por uma suposta lentidão e atraso da arte na Inglaterra. Nesta pesquisa iremos por outro viés, pois não considera-se atraso, cópia ou falta de inventividade os elementos na igreja de Kilpeck, ela nos mostra uma apropriação de elementos específicos que serviam aquela comunidade e suas imagens não são usuais nem mesmo fora da Inglaterra.

Mas e quanto ao nosso objeto de pesquisa? Qual seu papel no prédio religioso? Mísulas são elementos arquitetônicos que respondem a uma necessidade estrutural para lidar com as forças que o telhado, ou uma cornija, sacada, entre outras estruturas, exercem sobre as paredes. Em muitas igrejas as mísulas apresentam a face lisa, sem nenhum tipo de decoração, principalmente após o Renascimento, no medievo a regra era que estas mísulas fossem decoradas com imagens. Em igrejas barrocas as mísulas em geral possuem motivos decorativos abstratos que seguem as linhas estruturais da mísula tornando-a mais agradável esteticamente.

⁷ Tradução da Autora: "Provavelmente foram empregados trabalhadores locais, pois trabalhadores ingleses eram sempre bons de empregar, mas como eles não possuíam educação ou conhecimento artístico, ou poder de design, eram providos de tesouros do castelo ou do convento, ou talvez livros com iluminuras, através dos quais poderiam ser feitos desenhos para orientar os pedreiros em suas cópias."

⁸ Tradução da Autora: "Seus artesãos eram sempre úteis, mas com falta de imaginação."

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

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

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

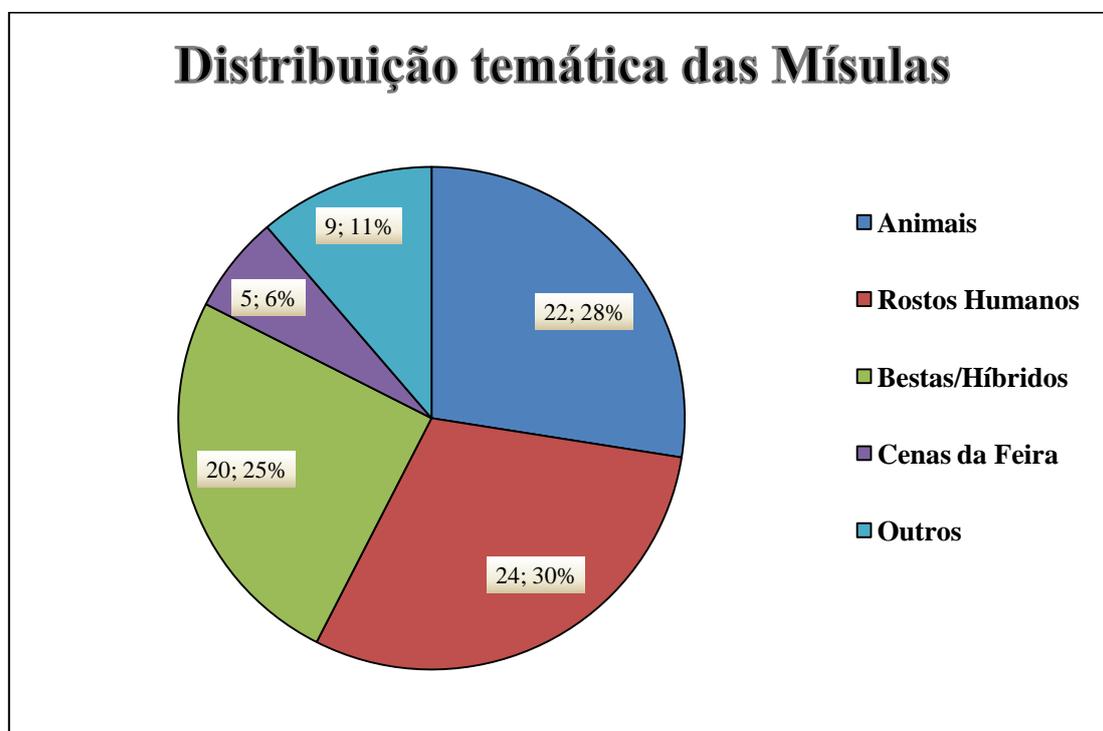
Quanto à Inglaterra em um período pré-conquista foi-se utilizado mísulas de face lisa, bastante simples e que serviam apenas a um propósito estrutural, não possuindo imagens que lhe conferissem uma carga simbólica. Porém com a chegada dos normandos e seu novo paradigma arquitetônico, as mísulas ganharam imagens, em geral de animais, de rostos humanos, bestas imaginárias e motivos outros, assim como vemos em Kilpeck. Estes temas são recorrentes na arte normanda no período românico e o que varia são os animais retratos, a localidade que eles ocupam no prédio, e há imagens específicas que encontramos em algumas localidades apenas, como a Sheela-na-Gig⁹ que estudaremos adiante. Ainda estão preservados muitas mísulas deste período na Inglaterra, podemos citar as igrejas normandas do século XII que ainda possuem boa integridade estrutural como as de St. John the Baptist, que fica em Hawkchurch, Devon; St. Nicholas, localizada em New Romney, Kent; St. Michael and All Angels, situada em Stewkley, Buckinghamshire, apenas para citar alguns exemplos.

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

⁹ Representação de uma figura feminina que exhibe exageradamente sua vagina, muito ligada aos cultos de fertilidade celtas.

Para que fosse feita a análise deste conjunto de mísulas Primeiramente foi feito um banco de dados no *Access 2007* contendo a totalidade das mísulas da igreja. As entradas deste banco contém uma imagem da mísula; a descrição básica da imagem esculpida na mísula; a localização em que esta mísula se encontra na igreja (abside, coro,...); a bibliografia onde a mísula em questão já foi citada, utilizada como ilustração ou descrita; uma classificação do que está mísula representa e elencados pequenos grupos temáticos a que estas mísulas podem ser encaixadas; uma entrada para inserir a natureza do animal retratado em bestiários (no caso de a mísula representar um animal); por fim, em caso de se tratar de um animal a imagem relativa a este que encontramos nos bestiários medievais e um link à instituição que guarda o Bestiário.

Este banco de dados foi fundamental para organizar e visualizar os elementos que as mísulas nos trazem. Após concluir o banco de dados alguns padrões representativos aparecem com clareza e a partir destes foi criado um gráfico para que fosse possível determinar quantitativamente os elementos representados nas mísulas:



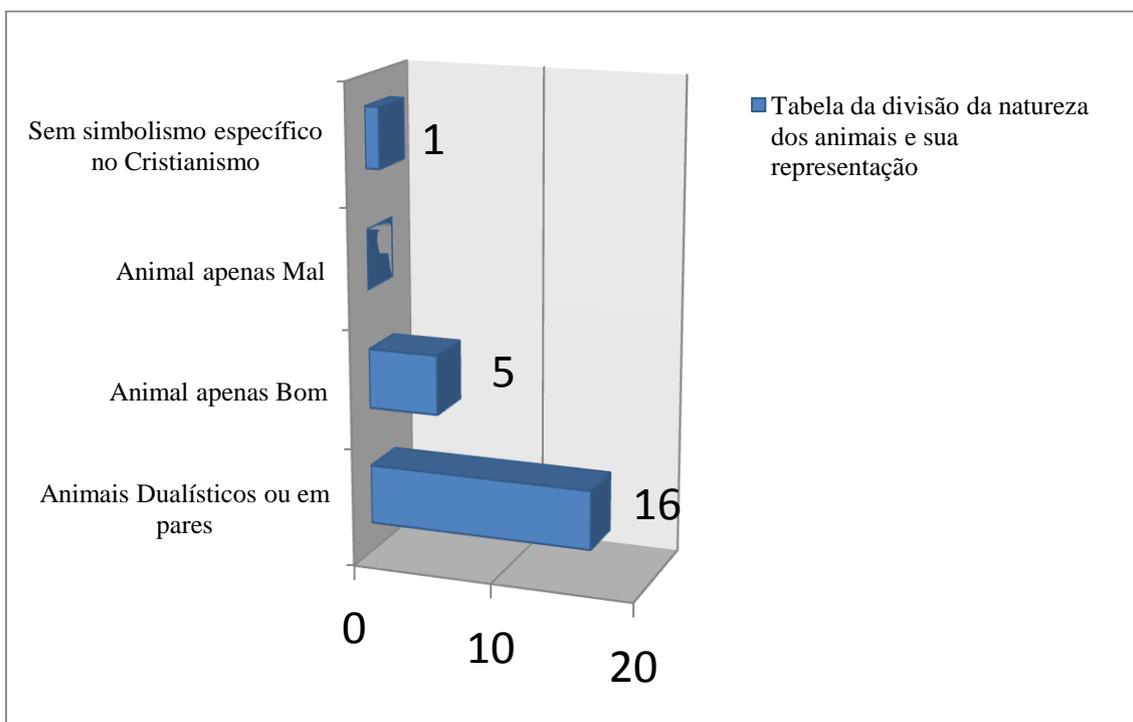
Podemos ver que as temáticas dominantes são a representação de animais e de rostos humanos. Na categoria de animais enquadram-se animais realistas e animais fantasiosos. Nos rostos humanos vemos a presença de homens e mulheres, mas não de crianças. Na categoria de Bestas e Híbridos vemos seres grotescos que não representam animal específico, tanto realista quanto mitológico e também vemos híbridos de homens com animais e bestas, alguns identificáveis. Há um conjunto de cinco mísulas que retratam a feira medieval de Kilpeck, que lhe era permitida por possuir um bom porte populacional. A categoria de "Outros" incluem as mísulas para as quais teriam que se criar sub-categorias, o que diluiria o gráfico. Esta categoria é composta basicamente pelos elementos híbridos de maior destaque da igreja, são imagens estilizadas em forma de folhagens, os típicos nós celtas; uma Sheela-na-Gig; dois Agnus Dei, porém cada um

é representado com um animal, algo que não foi encontrado equivalente no decorrer desta pesquisa; e uma Rosa de Maria, em Kilpeck representada pela Margarida Inglesa.

A partir deste grande gráfico foi feita a análise dos grupos específicos e gerando novos gráficos que serão visto adiante. Os grupos foram analisados levando-se em consideração a sua localização na igreja, a numerologia religiosa, a estética dos elementos e o significado alegórico e moral atribuído principalmente aos animais no período em questão.

Os animais serão muito importantes para a compreensão da iconografia e suas escolhas nesta igreja. Durante todo o medievo foram carregados de sentido simbólico e de uma moralidade que refletia o pensamento do homem feudal e sua própria estruturação de mundo. O homem medieval lutava para tornar os animais ao seu redor úteis a sua vivência, e pelas dificuldades ou sucessos obtidos costumava atribuir significados a estes seres. Eles normalmente classificavam os animais em três categorias básicas: os animais domésticos por natureza, os animais selvagens passíveis de domesticação e os animais selvagens que se encontravam fora de qualquer possibilidade de amansamento. Ainda há os animais de cunho puramente imaginário e que estão presentes nos textos medievais, nos seus bestiários, lado a lado com animais cotidianos ou animais de localidades muito distantes do Ocidente Medieval, mas que recebiam atribuições assim como os animais muito conhecidos e de convivência.

Em Kilpeck temos um total de 22 mísulas com imagens que representam animais. A partir dos bestiários medievais e dos dicionários de simbologia foi feita uma observação sobre a natureza das bestas. Estas representadas em Kilpeck em sua esmagadora maioria possuem uma natureza dualística, com características tanto boa quanto má, e/ou elas são apresentadas em pares pela conjunto das mísulas na igreja, seja na mesma mísula ou em mísulas separadas. Abaixo o gráfico representa sobre a simbologia dos animais nas mísulas de Kilpeck:



Podemos ver que nenhum animal que possua apenas características consideradas ruins foi encontrado nas mísulas. Dos 22 animais, 16 representam características dualísticas ou são representados em pares e 5 animais são descritos como possuindo apenas características positivas. Interessante é que um dos animais representados não possui nenhuma simbologia específica na teologia cristã, porém é um animal muito representativo no imaginário nórdico. Os animais em seu discurso não trazem conotação negativa se levarmos em consideração os significados alegóricos que estes animais desempenham nas sociedades destacadas. Tanto no mundo céltico quanto cristão a maioria dos animais exercem destaque no que confere a sua simbologia, e levando em conta a numerologia, mais a natureza dualística da maioria dos animais podemos ver como o padrão leva ao discurso do conceito dualista, tão caro ao homem medieval.

Os animais exercem forte influência na imaginação dos homens e simplesmente ignorar seu significado simbólico e postular que representam algo negativo apenas por serem animais é muito prematuro, assim como Cust afirmar que em Kilpeck não haver significado também o é.

Nos bestiários muitos animais possuem apenas índole positiva ou negativa, desta forma associado a Deus ou ao Demônio, porém em Kilpeck a maioria dos animais possui características dualísticas, e os que não a possuem, são vistos como animais bons, associados a símbolos sagrados, até mesmo a Cristo. Na análise feita leva-se em consideração que muitos dos animais retratados não pertencem àquela região, alguns não são encontrados nem sequer na Europa, portanto houve uma seleção dos animais desejados, e não apenas uma representação da vida natural que se tinha em volta. Para representar estes animais sem dúvida foi preciso uma fonte, talvez até mesmo os bestiários tenham sido usados pelos mestres escultores como fonte de inspiração simbólica e como modelo estilístico. Assim como os animais não foram escolhidos ao acaso, ou ao que o olho tinha acesso, temos de considerar uma racionalização e um objetivo para compor uma simbologia própria que servisse aos propósitos da igreja.

Neste artigo não será possível abarcar a totalidade do conjunto de mísulas, sendo necessário fazer uma seleção. As mísulas que veremos fazem parte dos 11% que compõe a categoria dos "Outros", que são os elementos estilísticos que demonstram as características mais híbridas entre o paganismo e o cristianismo no conjunto das mísulas de Kilpeck. Elas foram agrupadas em uma única categoria para que o gráfico não viesse a se diluir em muitas pequenas categorias, porém elas possuem uma característica em comum, que é a grande proeminência como símbolos religiosos de duas culturas diferentes, porém em uma única igreja.

Nas mísulas consideradas pagãs é possível ver não apenas uma permanência, mas uma ênfase destes elementos, pela sua localização e visualidade e pelo fato de dividirem espaço com elementos cristãos em aparente harmonia. Os elementos utilizados não foram elementos quaisquer, mas símbolos profundos e de destaque da cultura celta como a Sheela-na-gig e os elementos estilísticos feitos através de ramificações e entrelaçamentos contínuos, assim como os que vemos em antigos totens e no Livro de Kells ou o Grande Evangeliário de St. Colum¹⁰, decorado num estilo

¹⁰ O Livro de Kells é um manuscrito que contém os quatro Evangelhos em latim, escrito em pele de bezerro, com uma decoração luxuosa e extremamente ornamentado. Sua origem é atribuída a um mosteiro fundado por St. Colum Cille em Iona. Os monges deste mosteiro tiveram que se refugiar em Kells no

clássico celta-irlandês. A origem deste manuscrito em Iona é geralmente atribuído aos monges de um monastério que o terminaram em Kells, mas a arte céltica que vemos na Inglaterra mantém elementos essenciais da cultura céltica que também vemos na Escócia e na Irlanda, como a representação de certos animais e os elementos entrelaçados, comumente conhecidos como nós celtas.

Através do livro baseado no manuscrito de Kells e do livro de Aidan Meehan, *Celtic Design: Animal Patterns*, foi possível fazer a identificação estilística utilizada nas mísulas de Kilpeck, mas que não se resumem a elas em toda a arquitetura da igreja de Kilpeck. Podemos ver os estilos em nó e a forma como um animal em específico é retratado como a cobra, também estilizada em um clássico nó céltico.

Estes elementos entrelaçados (figura abaixo) , em geral representando folhagens naturais, muitas vezes possuindo frutos em suas extremidades quando estas não fecham o nó, podem ser vistas abundantemente na Igreja de Kilpeck, em particular em 5 mísulas. Elas possuem três tipos básicos de entrelaçamentos clássicos: o entrelaçamento de folhagem, o entrelaçamento com temática animal e o entrelaçamento decorativo.



Figura 1: Seleção de Mísulas **Fonte:** Image courtesy of the Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland (www.crsbi.ac.uk). Montagem da autora.

Como podemos ver as duas primeiras mísulas representam tramas de vegetação que trazem em suas pontas soltas frutos ou folhas, algo muito particular ligado ao sentido da fertilidade e da vida. A figura central é o entrelaçamento que possui a temática do infinito, com a imagem de um ser semelhante a uma serpente que dá continuidade ao nó ao morder sua própria cauda. Por fim temos duas mísulas que trazem o nó estilístico, onde parecem cordas que se entrelaçam, mas que não possuem um motivo naturalista. O interessante destas mísulas dos entrelaçamentos é que todas estão localizadas na nave, tanto ao Sul quanto ao Norte, que é exatamente o local reservado dentro da igreja para os fiéis, ou seja, um local onde a decoração é pensada para este fim. Todos estes tipos de entrelaçamentos estavam profundamente ligados ao sentido da renovação, fertilidade e ao ciclo infinito do mundo natural, o ser que morde a si próprio criando um ciclo contínuo significando o tempo que se renova continuamente, a passagem das estações do ano, num ciclo interminável. (HEINZ-MOHR, 1994)

início do século IX após um ataque viking. Acredita-se que foram nestes primeiros anos dos 800 que o Livro de Kells foi escrito, porém não há como definir se ele começou a ser escrito em Iona e terminado em Kells. Hoje o manuscrito está sob a guarda do Trinity College em Dublin. (Book of Kells, disponível em <http://www.tcd.ie/Library/bookofkells/book-of-kells/>), acessado em 15 de janeiro de 2014.

Por fim, as quatro mísulas restantes (Figura abaixo) são uma combinação dos mais fundamentais símbolos religiosos, e não apenas do cristianismo.



Figura 2: Seleção de mísulas **Fonte:** Image courtesy of the Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland (www.crsbi.ac.uk). Montagem da autora.

Primeiramente temos o Agnus Dei que fica diretamente acima da porta principal da igreja, centralizado no tímpano da porta. Este elemento decorativo sobre a porta é clássico na arte românica, pois define simbolicamente a entrada na Casa de Deus, funcionando como um demarcador do espaço religioso. Este Agnus Dei apresenta-se em sua forma clássica, ou seja, através de um cordeiro, podemos ver isso pelo seu rosto e pelo volume de sua lã em torno de sua figura. Porém o segundo Agnus Dei, exatamente o que se encontra na abside, não é representado em seu modo tradicional, mas sim por um cavalo. Durante esta pesquisa não foi encontrada mísula de Agnus Dei que se assemelhe a esta de Kilpeck, representada por um cavalo. O cavalo possui uma simbologia muito mais louvável nas culturas ao norte da Europa do que o apelo que um carneiro poderia causar, por ser um animal sacrificial, não um animal heroico. Mesmo se tratando de um cavalo que pretende representar um Agnus Dei ele encontra-se em local específico de significado fundamental: marca o centro da abside, exatamente correspondente ao centro do altar.

A mísula mais divulgada da igreja de Kilpeck, talvez pelo estranhamento que causa, é a Sheela-na-gig, que é a imagem de uma mulher que transpassa as mãos por trás de suas pernas e exibe exageradamente uma vagina de tamanho desproporcional a anatomia feminina. Segundo McMahon e Roberts as características gerais das Sheela-na-gigs são:

Sheela-na-gigs are figurative stone carvings of naked females, typically depicted as standing or squatting in a position generally described as an 'act of display'. Sometimes they are shown with thighs widely splayed and often one or both hands are shown pointing to, or touching, the genitalia - deliberately accentuating the focus upon this part of the anatomy. To further emphasise this aspect of the carving, the vulva or genitals are often over-exaggerated in startling detail. It is extraordinary that Sheela-na-gigs are most commonly found as a form of church ornament. They are often built into the fabric of medieval churches, in some cases being placed over the main doorway.¹¹ (MCMAHON; ROBERTS, 2000, pág. 11)

¹¹ Tradução da Autora: "Sheela-na-gigs são esculturas figurativas em pedra de mulheres nuas, normalmente vistas de pé ou de cócoras, em uma posição geralmente descrita como um "ato de

Barbara Freitag escreveu um livro em 2004 apenas sobre este símbolo, que só existe nas Ilhas Britânicas e na Irlanda. Esta imagem não é encontrada apenas em igrejas, pois além de ser um símbolo de fertilidade é protetora das mulheres em trabalho de parto. Freitag fala de pequenos amuletos de uso pessoal e cerimonial que eram utilizados pelas mulheres que desejavam engravidar ou precisavam de auxílio em seu parto. Autores como Malcolm Thurlby e George Zarnecki defendem que as Sheela-na-gigs estão no exterior da igreja pois é um símbolo negativo que serve para alertar contra o pecado da luxúria, porém Freitag nos mostra que haviam Sheela-na-gigs em pias batismais, um dos locais mais puros dentro da arquitetura religiosa.

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

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



Figura 3: Mapa da localização das Sheela-na-gigs no Reino Unido.
Fonte: FREITAG, 2004, pág. 7.

exibição'. Às vezes, elas são mostradas com coxas amplamente espalmadas e uma ou ambas as mãos muitas vezes são mostradas apontando, ou tocando os órgãos genitais - deliberadamente acentuando o foco sobre esta parte da anatomia. Para enfatizar ainda mais este aspecto da escultura, a vulva ou órgãos genitais são muitas vezes exagerados em detalhes surpreendentes. É extraordinário que Sheela-na-gigs são mais comumente encontrados como uma forma de ornamento da igreja. Elas são muitas vezes incorporadas à estrutura de igrejas medievais, em alguns casos, sendo colocadas sobre a porta principal."

cenas muito específicas do que seria a luxúria, não um símbolo de uma mulher que exhibe sua vagina grotescamente.

Este símbolo também trata-se de um fenômeno geograficamente limitado, podemos vê-lo no Reino Unido e na Irlanda, e ainda assim só ocorre em zonas rurais, portanto não é algo que vemos em regiões urbanas, podemos ver a localização das Sheela-na-gigs no mapa da página anterior.

Podemos ver que há áreas específicas onde podemos visualizar uma maior concentração destas imagens. Na região próxima a Kilpeck há uma grande profusão destas Sheela-na-gigs, fato que se dilui ao lado da fronteira com Gales. Outra coisa importante é que na Escócia este também é um fenômeno raro, porém não é ausente, como nas zonas continentais da Europa. Porém as áreas com uma significativa representatividade deste símbolo se resumem a Inglaterra e em outro mapa do livro de Barbara Freitag podemos ver o mesmo fenômeno na Irlanda, principalmente ao Sul. Desta forma vemos que as Sheela-na-gigs possuem maior significação em certas regiões, até mesmo na Inglaterra.

Segundo Barbara Freitag sobre as Sheela-na-gigs:

Sheela-na-gigs are not an urban phenomenon. The vast majority of the figures are found in simple country churches, predominantly in remote agricultural areas where, apart from obvious Christian iconography, they often represent the only form of artistic imagery. Judging by their crude realism and poor workmanship they appear to be produced by local amateur carvers rather than by skilled stonemasons. This suggests that the sculptures belong to folk art and a tradition, too important and too intimately bound up with the welfare of the common people to be disregarded by the Christian Church. Incorporated in a Christian context, but divorced from her roots in pre-Christian tradition, the Sheela-na-gig needs to be seen as some powerful manifestation of continuity with the past.¹² (FREITAG, 2004, pág. 1)

Em conclusão, mesmo que as Sheela-na-gigs façam parte do conjunto artístico da igreja como um alerta ao pecado da luxúria, o que é muito improvável levando-se em consideração os detalhados estudos de Barbara Freitag e de Joanne McMahon e Jack Roberts, somente o fato inusitado de escolher esta figura para ilustrar este conceito já é uma razão para se prestar atenção às escolhas artísticas desta igreja, pois estas imagens remetem a um passado e uma crença remota do norte da Europa, um passado que pode ter se estendido dentro de um período histórico ainda não cogitado.

¹² Tradução da Autora: "Sheela-na-gig não são um fenômeno urbano. A grande maioria das figuras são encontradas em igrejas rurais simples, predominantemente em áreas agrícolas remotas, onde, para além da óbvia iconografia cristã, muitas vezes representam a única forma de imagens artísticas. A julgar pelo seu realismo cru e acabamento inferior parecem ser produzidas por escultores amadores locais ao invés de pedreiros qualificados. Isto sugere que as esculturas pertencem a arte popular e uma tradição, muito importante e muito intimamente ligada com o bem-estar das pessoas comuns para ser ignorada pela Igreja Cristã. Constituída em um contexto cristão, se divorciou de suas raízes na tradição pré-cristã, a Sheela-na-gig precisa ser vista como uma poderosa manifestação de continuidade com o passado.

Por fim, o último elemento simbólico sacro que vemos nas mísulas de Kilpeck é a chamada Margarida Inglesa, que representa a Virgem Maria e está localizada no coro, demarcando outro local do clero dentro da estrutura. Na Inglaterra as rosas, que são o símbolo típico de Maria, não são flores comuns pela sua extensão territorial, inclusive por uma questão climática. Por este motivo a rosa nas regiões campestres acabaram sendo substituídas pelas margaridas inglesas, em específico as margaridas inglesas de tonalidade branca, pela pureza atribuída a esta cor. Em Kilpeck o mais interessante desta margarida inglesa é que ela é composta por três camadas de pétalas, assinalando ainda mais o caráter sagrado deste símbolo.

Muitos autores consideram que no século XII o cristianismo já havia triunfado de forma incontestável sobre as crenças consideradas pagãs no solo inglês. Porém em Kilpeck é possível ver que imagens que poderiam ser consideradas como profanas contradizem esta conclusão, e que símbolos ligados ao mais sagrado do mundo cristão convivem juntamente com elementos legados pelo imaginário e pela cultura considerada pagã. Podemos ver uma sobrevivência destes símbolos incorporados em locais de maior sacralidade dentro da estrutura arquitetônica das igrejas, e os símbolos não são escondidos ou diminuídos, eles compartilham do espaço e da visualidade, integrando o universo visual da igreja. Podemos considerar isto o exemplo de um espaço de negociação, onde não vemos necessariamente a imposição violenta e indiscriminada de uma religião dominante sobre outra que se pretende dominada? Segundo Barbara Freitag sim, pois símbolos como a Sheela-na-gig são muito fortes dentro de uma comunidade para que a igreja possa se permitir bani-lo sem consequências a este ato, o que faz com que ela tenha de conceder espaço, que gera a permanência cultural de algo que por muito tempo tratamos como extinto.

Considerar que estes elementos eram postos em prédios religiosos sem a consciência do clero que ali pregava ou sem o consentimento dos patronos é ingenuidade ou uma falácia. Embora as igrejas do interior não possuíssem a rígida vigilância das igrejas dos centros urbanos, cujo bispado tinha uma aproximação maior com o dogmatismo de Roma, mas mesmo assim as igrejas do interior possuíam um clero instruído, e muitas vezes escolhido por um conjunto de leigos poderosos, e cristianizados, que muitas vezes decidiam os elementos que comporiam as igrejas por eles patrocinadas. Portanto considerar que um pedreiro com crenças pagãs acrescenta símbolos de sua fé pessoal sem o conhecimento do clero ou dos patronos é uma forma pueril de explicar a presença destes símbolos, mas considerar que estes elementos permanecem por uma conjuntura cultural local, muito arraigada para ser removida e de reconhecimento da igreja, que pode inclusive utilizar este símbolos como uma forma de aproximação com a crença popular, é muito mais plausível.

Costurando conceitos e mísulas...

Vimos que as mísulas de Kilpeck possuem elementos que contradizem generalizações quanto a arte no medievo, tanto na disposição destes quanto nos elementos simbólicos que possuem. Conforme os conceitos que vimos anteriormente (*imagem-corpo* / *imagem-objeto* / *imagem-coisa*) podemos tentar compreender mais estas ocorrências inesperadas.

Embora no campo historiográfico a forma das fontes iconográficas fiquem em segundo plano ou nem chegam a ser parte da análise, por conta de uma formação que

privilegia o contexto, fazendo muitas vezes com que se preste pouca atenção na forma que a iconografia se apresenta. Com o conceito de imagem-coisa já discutido temos uma atenção ao momento da produção e as escolhas estéticas que são feitas. Este momento é fundamental para compreender as imagens em Kilpeck. Por exemplo se olharmos para os dois Agnus Dei presentes em Kilpeck vemos uma clara distinção de representação que está ligada puramente a uma questão de escolha do artesão, pois ao fazer o Agnus Dei da nave ele demonstra ter conhecimento do modo tradicional de representação. O fato de ter uma outra apresentação nos traz elementos de análise da cultura que só é apreensível através da forma, sendo que “o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo.” (PAREYSON,1997, p.44). Portanto a compreensão da forma nos auxilia a compreender o significado e a cultura que a produziu.

Segundo Cinthia Rocha: “Ignorar a forma, para um pesquisador, é um erro tão grave quando ignorar seu conteúdo.” (ROCHA, 2011, pág. 4), mas para a pesquisa será fundamental considerar a forma da fonte, que acima de tudo possibilita a análise de seu conteúdo e posterior conexão com o contexto ao qual pertencia, colocando-se em destaque os elementos estéticos que apontam para um importante hibridismo iconográfico entre a imagética cristã e a céltica. A própria forma nos permite perceber estéticas divergentes e que não pertencem a um mundo visual clássico, o que permite uma reflexão mais profunda sobre o mundo social e a arte medieval, inclusive admitindo uma discordância com a clássica dicotomia entre a iconografia do interior e o exterior de uma igreja medieval.

Tentar encerrar a grande diversidade artística que se produziu durante o medievo em apenas um conceito parece tão errático quando a criação de leis generalizantes para esta mesma produção. Há de se ter em mente que a arte cristã serve para variadas funções, tendo que ser visto cada caso em específico, mesmo se tratando de um mesmo objeto cerimonial. O que se propõe é analisar o objeto em conjunto com seu contexto, levando-se em consideração que a forma é fundamental a compreensão do conteúdo e do universo cultural.

Por fim o que se propõe é enfrentar o desafio, unindo a forma ao conteúdo e ao contexto histórico em que foi produzido, de modo que a fonte imagética deixe de ter um papel secundário como ilustração e que ao mesmo tempo não possua uma aura de independência da sociedade. Encerremos portanto com a afirmação de Paulo Knauss: "A imagem pode ser caracterizada como expressão da diversidade social, exibindo a pluralidade humana." (KNAUSS, 2006, pág. 99), sendo assim por que haveríamos de querer gerar padrões explicativos nos quais encaixaríamos realidades tão ricas e tão diversas?

BIBLIOGRAFIA

BARROS, José D'Assunção. Imaginário, Mentalidades e Psico-história: Uma discussão historiográfica. **Labirinto**, Online, Ano V, nº7, jan/jun 2005.

BASCHET, Jérôme. Introduction. L'image-objet. In: **International Workshop on Medieval Societies**. Paris: Le Léopard d'or, 6ª edição, 1996, pág. 7-26.

BELTING, Hans. **Likeness and Presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

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

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CUST, Lionel. Kilpeck Church. **Walpole Society**. Oxford, V. 5, p. 85 - 89, 1917.

DUBY, Georges (Coord.), LACLOTE, Michel (Coord.). **História Artística da Europa: A Idade Média**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

EDWARDS, Robert. **Art and context in late Medieval English narrative**. Cambridge, 1994.

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

FREITAG, Barbara. **Sheela-Na-Gig: Unravelling an Enigma**. Londres: Routledge, 2004.

FOCILLON, Henri. **Arte do Ocidente: A Idade Média Românica e Gótica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

GELDART, Ernest. **A Manual of Church Decoration and Symbolism: The Explanation and the History of the Symbols and Emblems of Religion**. Londres: A.R. Mowbray & CO, 1899.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos: Imagens e Sinais da arte Cristã**. São Paulo: Paulus, 1994.

KNAUSS, Paulo. O Desafio de fazer História com Imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, V.8, nº12, pág. 97-115, jan/jun 2006.

LANGER, Johnny. **A Nova História Cultural: Origens, Conceitos e Críticas**. Disponível em <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=186>>, acessado em 14 de agosto de 2014.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.

LEWIS, George; DURAND, Guillaume. **Illustrations of Kilpeck Church, Herefordshire**. Londres: G. R. Lewis, 1842.

MCMAHON, Johanne; ROBERTS, Jack. **The Sheela-na-Gigs of Ireland and Britain: The Divine hag of the Christian Celts**. Cork: Mercier Press, 2000.

MARKS, Richard. **Image and Devotion in Late Medieval England**, Sutton Publishing, 2004.

MEEHAN, Aidan. **Celtic Design: Animal Patterns**. Londres: Thames and Hudson, 1994.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEVSNER, et al. Mísula. In: **Dicionário Enciclopédico da Arquitetura**. Rio de Janeiro: ArteNova, 1977, pág. 182.

PIFANO, Raquel. História da Arte como História das Imagens: A iconologia de Erwin Panofsky. **Revista de História e Estudos Culturais**, Online, V7, Ano VII, nº3, 2010.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (Org.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2006, V.1. pág. 591 - 605.

SANTOS, Aline. O trabalho do ornamental na representação da Sagrada Família no claustro de Sant Benet de Bages. In: XXII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH-SP, Santos, 2014. **Anais Eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História ANPUH-SP**: Santos, 2014.

SEARS, Elizabeth; THOMAS, Thelma K. **Reading medieval images: The Art Historian and the Object**. Michigan: Michigan University, 2000.

SILVA, Marcos. A construção do saber histórico: historiadores e a imagem. **Revista História**, São Paulo, nº125-126, p. 117-134, ago-dez/91 a jan-jul/92.

SOUSA, Cristiano Oliveira de. A utilização de imagens na construção historiográfica: um estudo de caso. In: **Anais do I Colóquio do LAHES**, Juiz de Fora, 13 a 16 de agosto de 2005.

RCHME. Kilpeck. In: **An Inventory of the Historical Monuments in Herefordshire, Volume 1: South West**. 1931, pág. 156 - 161. Disponível em: <<http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=124343>>. Acessado em: 13 de dezembro de 2013.

ROCHA, Cinthia. Arte: Um desafio para Clio. **O Olho da História**, Salvador, nº16, julho de 2011.

ROCHA, Cinthia; AMARO, Rachel. Arte e Imagem: Discussões sobre o uso desses conceitos da Idade Média. **V Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp**, 2009.

THURLBY, Malcolm. **The Herefordshire School of Romanesque Sculpture**. Herefordshire: Logaston Press, 2002.

ZARNECKI, George. **Regional Schools of English Sculpture in the Twelfth Century: The Southern School and the Herefordshire School**. 1951. 382 f. Tese (Doutorado) - University of London, Londres, 1951.