



Memória em elementos tumulares medievais: *tumbas transi* como fenômeno social

Amanda Basilio Santos¹

Carlos Alberto Ávila Santos²

Resumo: Este artigo discute os aspectos memoriais e comunicativos de uma expressão tumular específica, por meio da análise de alguns exemplares do fenômeno artístico funerário conhecido como *tumbas transi* ou tumbas cadáveres. Embora tais tumbas não sejam um fenômeno exclusivo da Inglaterra medieval, em nosso artigo o recorte espacial se concentrará no território inglês, e nossa abrangência temporal comportará o século XV. Entendemos a escultura fúnebre que assim se apresenta como um forte “sociotransmissor”, um conceito trabalhado por Joël Candau, através do qual explora a capacidade que alguns objetos possuem na formação de uma cadeia memorial.

Palavras-chave: Medievalo; Iconografia; *Tumbas transi*; Memória.

Memory in medieval funerary elements: the transi tombs as a social phenomenon.

Abstract: This article discusses the memorials and communicative aspects of a specific sepulchral expression through the analysis of some examples of a funerary art phenomenon known as transi tombs or cadaver tombs. Although these tombs are not a unique phenomenon in medieval England, in our article the spatial selection will focus on English territory, and our temporal scope is limited to the fifteenth century. We understand the funeral sculpture thus presents itself as a strong sociotransmitter, a concept worked by Joël Candau, through which exploits the ability that some objects have to form a memorial chain.

Keywords: Middle Ages; Iconography; Transi Tombs; Memory.

Introdução

Este artigo se apresenta como um pequeno recorte de uma pesquisa em andamento no Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL), oferecendo-se como uma introdução a algumas problemáticas que serão desenvolvidas no decorrer do mestrado. Aqui apresentamos questões contextuais relevantes ao desenvolvimento do fenômeno artístico que estudamos, assim como fazemos uma introdução à metodologia que será utilizada na pesquisa em construção.

Nosso conjunto de fontes pertence a um fenômeno artístico conhecido como *Tumbas transi* ou Tumbas Cadáveres. Tais monumentos funerários são um fenômeno temporalmente muito específico: sua floração deu-se após a Grande Mortandade, mais comumente conhecida como Peste Negra.

¹ Mestranda em História (PPGH-UFPEL); Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL); Especialização em Artes em andamento (PPGA-UFPEL). Membro do LAPI (Laboratório de Política e Imagem da UFPEL). Bolsista CAPES. E-mail de contato: e-mail do autor para ser posto após avaliação.

² Doutor em Arquitetura e Urbanismo (UFBA); Mestre em Teoria, Crítica e História da Arte (UFRGS); Especialista em Arte e Cultura Barroca (UFOP). Professor adjunto da Universidade Federal de Pelotas. Orientador da pesquisa. E-mail de contato: e-mail do autor para ser posto após avaliação.

Nossa pesquisa final conta com a análise de onze *tumbas transi*, abarcando o período do século XV. A seguir consta uma tabela das tumbas que estão em fase inicial de análise na pesquisa em andamento³:

TUMBAS CADÁVERES SELECIONADAS			
Mecenas	Posição Social	Local da tumba	Período
Alice de la Pole (1404-1475)	Duquesa de Suffolk	Ewelme Parish Church, Oxfordshire	Século XV
Henry Chichele (1364-1443)	Arcebispo de Canterbury	Catedral de Canterbury	Século XV
John FitzAlan (1408-1435)	Conde de Arundel Barão Maltravers	Capela do Castelo de Arundel	Século XV
John Golafre (1386-1442)	Cortesão/Membro do Parlamento Inglês	Igreja de Fyfield, Oxfordshire	Século XV
Richard Fleming (1385-1431)	Bispo de Lincoln	Catedral de Lincoln	Século XV
Thomas Beckington (1390-1465)	Bispo de Bath e Wells Secretário Real	Catedral de Wells	Século XV
Thomas Beresford (1420-1473) e Agnes Beresford (1422-1457)	Thomas Lord de Bentley	Igreja de St. Edmund, Fenny Bentley	Século XV
John Barton (des.-1437) e Isabella Barton (des.-1457)	Mercador	Holme, Nottinghamshire	Século XV
John Careway (des.1443)	Pároco entre 1395 e 1441	Igreja de St. Vigor, Fulbourn	Século XV
William Sponne (des.-1448)	Arquidiácono/Pároco de Towcester	Igreja de St. Lawrence, Towcester	Século XV
John Baret (des.-1467)	Comerciante de tecidos	Igreja de St Mary, St Edmunds, Suffolk	Século XV

Esta pesquisa partiu de um total de 38 *tumbas transi*, porém é inviável a análise de todas no decorrer de dois anos. A seleção deu-se por diversos motivos: primeiramente foi avaliado o estado de conservação que permitiria a análise iconográfica, sendo, portanto, excluídas as tumbas muito prejudicadas. Em um segundo momento, foram eliminadas da análise aquelas cujos mecenas não eram conhecidos, pois desejamos ter domínio do local social ocupado pelos donos das tumbas, pois compreendemos que a análise dos elementos iconográficos deve ser feita com o máximo de informação possível, sendo assim, quem as comissionou torna-se fundamental (GINZBURG, 1989).

Feito isso, levamos em conta os diferentes estilos escolhidos nas representações, para que a análise não ficasse limitada. Dessa maneira, selecionamos tumbas com diferentes configurações estilísticas (tumba feminina, masculina, de duas pessoas, etc). Também nos preocupamos em selecionar diferentes agentes sociais, não nos detendo apenas em tumbas de bispos, por exemplo.

As tumbas foram encontradas por meio do banco de dados patrimonial do *Historic England*, porém, as imagens que utilizamos na análise, não provém deste mesmo banco, pois essas possuem baixa defi-

³ Neste artigo iremos trazer como exemplo apenas duas tumbas de nosso conjunto de fontes. Trazemos o gráfico com o total das fontes de pesquisa como um demonstrativo para contextualizar a abrangência que a pesquisa pretende ter.

nição e geralmente são do período em que a tumba foi considerada como patrimônio, sendo a maior parte das fotografias em preto e branco. Desse modo, elas foram buscadas em outros bancos de imagens como o *Flickr* que, por serem diversos, possuíam melhor definição e qualidade de imagem, bem como um maior número que permitisse análise de objetos que possuem três dimensões. Todas as imagens terão sua origem devidamente citada no desenvolvimento da pesquisa.

A análise dos elementos pictóricos será feita a partir do método proposto por Erwin Panofsky (1979), integrado a um inventariamento prévio que permitirá, com mais facilidade, a execução de seus três momentos analíticos (pré-iconografia; iconografia; iconologia). Na sua metodologia, temos três níveis analíticos, os quais, no entanto, são intercambiáveis. A cada nível é atribuído um tipo de análise e de significado: o pré-iconográfico que possui um “*significado natural*”, no qual se deve apenas elencar os elementos pertencentes à obra iconográfica, como mera identificação de objetos; o iconográfico que está ligado ao “*significado convencional*” no qual se deve distinguir as cenas, reconhecer a narrativa geral, o que já pressupõe um arcabouço cultural maior que o primeiro nível, que permita tal reconhecimento; e, por fim, o iconológico, voltado ao “*significado intrínseco*”, principal objetivo no escopo da análise de Panofsky (idem).

De modo mais minucioso, o primeiro passo do método analítico parte da experiência, do reconhecimento e da enumeração dos tipos pictóricos que estão distribuídos pela imagem, ou seja:

o mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria a descrição pré-iconográfica de uma obra de arte (PANOFSKY, 1979, p. 50).

É no momento pré-iconográfico que deve ser feita a identificação do tema primário puramente, por meio da forma (linha, cor, etc.), estando aquele diretamente ligado ao conhecimento da História dos estilos, a partir da sapiência de como em diferentes momentos históricos, certos objetos foram representados, para que então seja possível a correta tipificação. Para que tal ambição seja alcançada, é necessário que a experiência prática da qual nos fala Panofsky (1979) seja treinada, pois os mesmos elementos são representados de modo diferente ao longo do tempo e o olhar deve ser treinado para reconhecimento desses detalhes.

No segundo momento da análise, deve se focar na mensagem em contraposição à forma — esta seria a função da iconografia. Como podemos ver, no primeiro momento, a análise é ainda bastante tradicional, se levarmos em consideração a metodologia do campo da História da Arte, sendo determinado na descrição e identificação dos elementos visuais. Nesse momento, entra-se na esfera das alegorias, como é explicado por Panofsky (1991) sobre o reconhecimento das mensagens construídas a partir daquelas:

Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações dos motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de histórias e alegorias (PANOFSKY, 1991, p. 50-51).

Panofsky (idem) sublinha sempre que a iconografia é a contraposição da mensagem à forma, pois no mundo das alegorias a imagem que vemos não significa o objeto *representado*, mas sim um significado *convencionado*, portanto, esse passo também é nomeado como a análise do tema secundário ou convencional, pois extrapola o mundo visual, entrando no mundo do simbólico. O entendimento do mundo simbólico e do significado secundário só é alcançado por meio da erudição, que o pesquisador deve constante-

mente ampliar, pois nesse estágio é necessário o domínio da história dos tipos e da capacidade de discernir como em diferentes etapas históricas, assim como em diferentes localidades, os temas foram representados e a partir de quais motivos especificamente (PANOFSKY, 1991, p. 53).

A importância da iconografia para o terceiro passo do processo analítico de Panofsky é essencial, pois “a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores” (PANOFSKY, 1991, p. 53).

Por fim, alcançamos a iconologia. Neste momento adentramos na análise da mensagem intrínseca, ou conteúdo que:

É apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e portanto, esclarecem, quer através dos ‘métodos de composição’, quer da ‘significação iconográfica’. (PANOFSKY, 1991, p. 52)

Este parece ser o momento mais confortável para o historiador, quando deve interpretar a imagem, inserindo-a em seu contexto histórico. A iconologia nos permite compreender a imagem enquanto documento e sintoma de um período, auxiliando a responder aos problemas históricos levantados pelos pesquisadores. É a parte do processo que se ocupa dos *valores simbólicos*, que seria a forma de “concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais” (PANOFSKY, 1991, p. 52). É, desse modo, o estudo dos *sintomas culturais*. Após feita a descrição iconográfica que “coleta e classifica a evidência” (op. cit., 1991, p. 53), a iconologia é direcionada para a análise de significado e de origem de tal evidência, buscando nas mais variadas partes da realidade humana, o auxílio para sua compreensão. Assim sendo, deve-se compreender o contexto filosófico, religioso, econômico, político, preferências individuais e dos patronos, bem como os conceitos abstratos e sua personificação palpável.

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

Porém, este tipo de pesquisa — a pesquisa histórica unida à análise iconográfica —, ainda é um campo tenso para os historiadores, pois se afasta de sua prática focada quase que exclusivamente no contexto, que aborda a obra como fonte e sua forma acaba sendo secundária. Segundo Cinthia Rocha: “Ignorar a forma, para um pesquisador, é um erro tão grave quando ignorar seu conteúdo” (2011, p. 4), mas para a pesquisa será fundamental considerar a forma da fonte, que acima de tudo, possibilita a análise de seu conteúdo e posterior conexão com o contexto ao qual pertencia, pois, um dos pontos principais de nossa problemática encontra-se no tema selecionado para a representação dos corpos em exposição, como elemento para marcar a memória de um indivíduo.

A própria forma nos permite perceber estéticas divergentes e que não pertencem a um mundo visual clássico, o que proporciona 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, pois as representações de corpos em putrefação no interior de um ambiente sacro não condiz com as colocações tradicionais sobre as imagens sacras que deveriam ocupar estes espaços. Por fim, o que se propõe é enfrentar o desafio, unindo a forma ao conteúdo e ao contexto histórico em que foi produzido, de modo que a fonte imagética deixe de ter um papel secundário como ilustração e que, ao mesmo tempo, não possua uma aura de independência da sociedade que a produziu. Para tanto, será fundamental a metodologia de Erwin Panofsky (1979), deste a composição do banco de dados, quando se utilizará a primeira etapa de sua metodologia (descrição pré-iconográfica), até a interpretação dos elementos simbólicos (iconologia).

Partindo das *tumbas transi*, pretendemos abordar um fenômeno ímpar da escultura tumular e, ao mesmo tempo, tentar compreender o contexto que permitiu que esse fenômeno desse, levando-se em consideração eventos históricos específicos, assim como outras fontes da história inglesa, como o poema *De Tribus Regibus Mortuis*, do século XV, que influenciou profundamente a iconografia daquele período, que corresponde ao surgimento das *tumbas transi*.

Outro foco de nossa pesquisa é destacar que as tumbas cadáveres possuem uma dupla instância memorial: ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*, elas se constituem para os vivos como que um apelo à memória da mortalidade — a lembrança dos que se foram e a lembrança da morte para os que ficam. Elas são memorização do passado (por meio do falecido) e memorização do tempo presente e do futuro inevitável (a partir do apelo aos vivos, lembrando-os de sua transitoriedade). Desse modo, salientamos o fato dessas tumbas serem sempre atuais, pois por mais que sejam parte da manutenção da memória dos mortos ali representados, elas estão sempre atuando sobre os vivos que as contemplam, pois pretendem comunicar e lembrar, sempre, a condição humana e a mortalidade como um atributo atemporal.

Essa dupla instância memorial deve ser problematizada e argumentamos que as tumbas cadáveres se colocam como manutenção da lembrança e veículos de comunicação dos que se foram com aqueles que os contemplam. O apelo feito por meio da dramaticidade visual e da humildade e fragilidade exposta através da efígie cadavérica permite a empatia do expectador, cumprindo parte dos objetivos desses elementos tumulares que necessitam angariar rezas para a alma do falecido. Desse modo, há a manutenção da memória do falecido, a ativação da memória dos observadores de sua própria fragilidade e estado de igualdade ao morto, e, por fim, a comunicação por meio do apelo dramático, que deve gerar a reação de oração e contemplação. Assim sendo, as tumbas cadáveres são patrimônios ativos nos espaços que ocupam.

No Brasil, não temos obras publicadas que dissertem sobre tumbas cadáveres, de modo que nossa bibliografia se baseia em uma produção estrangeira, principalmente de origem inglesa. Nossa revisão bibliográfica levou-nos a autores fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Um dos primeiros trabalhos a analisar a iconografia tumular foi a pesquisa de Erwin Panofsky, publicada em 1964, intitulada *Tomb Sculpture: Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bern*. Embora não seja uma obra que se foque nas tumbas cadáveres, tem importantes apontamentos e conclusões sobre aspectos simbólicos e sociais dos monumentos tumulares através de variados contextos históricos.

Pensando em uma bibliografia mais específica, temos Sophie Oosterwijk, cuja obra torna-se obrigatória a este estudo, principalmente sua tese de doutorado (OOSTERWIJK, 2009). Sua ampla produção

bibliográfica na temática torna-a nossa principal interlocutora. As tumbas cadáveres formam um capítulo importante de sua tese, porém, seguiremos uma análise diferenciada, com preocupações relacionadas à memória e a manutenção do status social de determinados grupos.

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

Temos as pesquisas da autora Christina Welch que possui uma vasta produção bibliográfica em torno das tumbas cadáveres e questões relacionadas à construção de imagem de grupo por meio das representações nas *gisants*. Em sua pesquisa vemos uma grande preocupação com a questão estética, porém, pretendemos sistematizar esta análise por meio do banco de dados que será explicado na Metodologia. Também acrescentaremos à nossa pesquisa, a problemática da memória para além do mecenas, e desse modo, a dinâmica criada entre o expectador e a arte memorial, assim como as discussões sobre o estatuto da arte medieval e suas relações espaciais e temporais. Nossa pesquisa encontra-se em uma fronteira entre a arte e a história, pois para a compreensão de tal objeto é necessário avaliar ambas instâncias.

Nesse artigo não exploramos a totalidade de nosso conjunto de fontes, nem adentramos em todas as questões complexas que pincelamos nesta introdução, mas sim, nos debruçamos sobre a questão memorial, explorando os conceitos que norteiam a instância memorial das tumbas cadáveres, a partir do exemplo de duas fontes. Para compreender a importância destes elementos tumulares e a sua própria configuração iconográfica, primeiramente devemos nos deter nos elementos contextuais do século XV, especialmente a Grande Mortandade.

Uma questão contextual: a Mortandade e a Arte

As tumbas cadáveres são um fenômeno temporalmente muito específico: sua floração deu-se após a Grande Mortandade, mais comumente conhecida como Peste Negra. A peste chegou à Inglaterra no outono de 1348, provavelmente a partir do Porto de Melcombe em Weymouth, Dorset. Há relatos conflitantes sobre o ponto de chegada da Peste, porém, o mais citado em todas as fontes do período é o porto de Melcombe, conforme a crônica da Abadia de Malmesbury: “em 1348, perto da festa de [...] São Tomás, o Mártir [7 de julho], a cruel pestilência, detestável a todas as eras futuras, chegou de países de além-mar na costa sul da Inglaterra, no porto chamado de Melcombe, em Dorset” (KELLY, 2011, p. 219).

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

O fato é que a Peste atingiu uma Inglaterra que se encontrava em ritmo de ascensão bélica e econômica, causando um forte impacto no reino. Por ser uma nação com recursos e estabilidade, foi possível um

gerenciamento mais organizado diante da mortandade. Em 1348, a demanda por lã inglesa era tão grande que é estimado que haviam 8 milhões de ovelhas para uma população de 6 milhões de pessoas (KELLY, 2011). Havia, também, sinais de princípio de uma economia industrial e com intensa atividade de exportação

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

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

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

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

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

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

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

Embora hoje tenhamos todas estas informações técnicas sobre a pestilência, no período medieval

ela foi tratada como um imenso flagelo que se debruçou sobre a humanidade, com efeitos avassaladores, tanto em termos políticos e econômicos, como nos assuntos da fé.

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

A memória no medievo possui um estatuto próprio que difere das discussões traçadas nos parâmetros atuais e muito do modo como os medievais (em um sentido generalizante) foram entendidos nos tempos modernos, deriva de certa incompreensão da complexidade sobre a forma de pensar das sociedades do período.

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

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

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

Cristianização da memória e da mnemotecnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento enfim de tratados de memória (*artes memoriae*), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória na Idade Média (LE GOFF, 1990, p. 443).

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

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

Nesse sentido, as tumbas possuem um forte papel memorial e, mais além, as tumbas cadáveres têm

dupla instância memorial: ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*, servem aos vivos como um apelo à memória da mortalidade. Elas são memorização do passado (por meio do falecido) e memorização do tempo presente e do futuro inevitável (apelando aos vivos, lembrando-os de sua transitoriedade).

O apelo, feito através da dramaticidade visual e da humildade e fragilidade expostas por meio da *effigie* cadavérica, permite a empatia do espectador, cumprindo parte dos objetivos desses elementos tumulares que visam a angariar rezas para a alma do falecido. Desse modo, há a manutenção da memória do falecido, a ativação da memória dos observadores de sua própria fragilidade e estado de igualdade ao morto, e, por fim, a comunicação por meio do apelo dramático, que deve gerar a reação de oração e contemplação. Assim sendo, as tumbas cadáveres são patrimônios ativos dentro dos espaços que ocupam — imagem memorial (*Memorialbild*) — cumprindo quatro funções: estabelecer uma comunidade entre os vivos e os mortos; indicar a presença do morto na sociedade; lembrar dos deveres recíprocos entre os vivos e os mortos; garantir que se dê a performance de tais deveres no futuro (HORCH, 2001, p.15).

Aproximamos esse conceito de Horch daquele talhado por Candau como sociotransmissor, definido como “todas as produções e comportamentos humanos que estabelecem uma cadeia causal cognitiva social ou cultural entre pelo menos duas mentes-cérebro [...] Vários objetos desempenham um papel fundamental na sócio-transmissão” (CANDAU, 2009, p. 8). Candau também salienta sobre os sóciotransmissores:

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

Pensando a *tumba transi* no seu contexto de elaboração e observando seu potencial de *memorialbild* e de sociotransmissão, questionamos concepções generalizantes sobre a arte medieval. Tradicionalmente se analisa a imagem medieval como veículo de ensino em uma concepção embasada por Mâle (1910), fundamentado em Gregório Magno.

Em 600 d.C., o Papa Gregório Magno escreveu uma carta ao Bispo Sereno de Marseilha que influenciou profundamente a ideia da função da arte medieval que temos até os dias atuais. Nessa carta ele destaca a função didática do uso das imagens, permitindo à massa de iletrados compreender a doutrina, ensinando-os por meio das imagens o que eles não podiam ler. 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 desses e fazem com que eles se arrependam de seus pecados — o papel didático acabou se sobrepondo aos outros na literatura, colocando a iconografia medieval como a bíblia dos iletrados (SCHMITT, 2006).

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

Figura 1: Pintura na *tumba transi* de Alice de La Pole (imagem de autoria de Richard R.)



Fonte: Disponível em <<https://www.flickr.com/>>. Acessado em 30 de maio de 2016.

Outra questão para pensarmos e questionarmos a noção taxativa de didatismo imagético é olharmos para a totalidade da composição das *tumbas transi*, utilizando aqui, como exemplo, a tumba de John Baret, na qual podemos ver em grande destaque, o seu corpo representado em estado avançado de decomposição (Figura 2).

Figura 2: *Tumba transi* de John Baret (imagem de autoria de Tudor Barlow).



Fonte: Disponível em <<https://www.flickr.com>>. Acessado em 4 de setembro de 2016.

Ao contrário de muitas *tumbas transi*, a de John não nos apresenta uma escultura superior com seus atributos terrenos, apenas uma grande figura cadavérica. Em conjunto com essa cena de seu estado lamentável, há as palavras escritas “He that wil sadly beholde me with his eye, may se hys owyn merowr (and) lerne for to die”.

Há, portanto, uma construção da memória de si mesmo nesta escultura, assim como **há uma tentativa de comunicação e associação com aqueles que estão a olhar a sua tumba e** a presenciar a triste realidade de sua morte. Embora a narrativa de humildade, a partir do corpo cadavérico, desprovido de qualquer atributo de sua bem-sucedida vida terrena, na base que guarda seu corpo físico, temos uma escultura de John (Figura 3) nas suas melhores roupas, lembrando seu ofício, assim como o mais importante bem de status adquirido durante sua vida — o *Collar of Esses* que está em seu pescoço. Essa pequena escultura segura uma faixa que apresenta aquele que a vislumbra: “Me”. De forma simples, essa escultura distancia John de seu cadáver decadente e mostra quem seria, em vida, o esculpido.

Figura 3: Detalhe da Tumba transi de John Baret (imagem de autoria de Granpic).



Fonte: Disponível em < <https://www.flickr.com>>. Acessado em 4 de setembro de 2016.

Essa tumba exemplifica a dupla instância memorial que destacávamos, ao passo que é uma construção de uma memória específica sobre Baret, também é uma ativação da memória da condição que é comum a todos nós: a mortalidade. Por meio de um poderoso artifício de empatia, estas tumbas serviam à memória dos falecidos e proporcionavam o angariar de rezas, fundamentais para auxiliar na sua saída no Purgatório.

Acreditamos que a arte medieval serve a diversas finalidades e deve ser analisada dentro de sua especificidade, levando em consideração sua materialidade, seu local de exibição, sua localização geográfica, seu momento temporal e seus elementos alegóricos. Desse modo, as *tumbas transi* ultrapassam o papel didático, sendo imbuídas de funções sociais memoriais e de sentidos práticos para aqueles que as encomendam. Encerramos com algumas questões que esperamos responder ao longo da pesquisa: afinal, qual a razão de ser representado através de um cadáver em um contexto extremamente atribulado como os séculos XIV e XV na Inglaterra? Quais os sentidos alcançados por uma nobreza que se encontra enfraquecida pela Guerra dos Cem Anos em um contexto social abalado pela Grande Mortandade?

Considerações finais

Por estarmos em fase inicial de pesquisa, nossa intenção aqui foi mais a de levantar questões do que fornecer respostas. Porém, já podemos observar que as tumbas cadáveres nos oferecem mais do que um testemunho artístico, sendo fontes importantes para a compreensão do homem diante da morte em um contexto específico. Também nos auxiliam a entender como as famílias nobres e os indivíduos se constituíam como elite e sua relação com a comunidade por meio de suas tumbas.

A arte funerária, ao contrário do que se pode pensar, abrange uma memória coletiva, corresponde a um objeto de amplos sentidos e de representação social. [...] é muito mais que um elemento decorativo; é, sim, um meio de documentação histórico social, que identifica a coletividade a que pertence. (SOUZA, 2007, p. 10).

Concluindo, as *tumbas transi* se apresentam como fontes ricas em possibilidades de análise, se configurando como um importante fenômeno artístico, uma ocorrência memorial e, por fim, um sintoma cultural.

Referências

- CANDAU, J. **Antropologia de la Memória**. Buenos Aires: Del Sol, 2002.
- CANDAU, J. **La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire**. Paris: Centre Alberto Benveniste, 2009.
- DOLEŽALOVÁ, L.; VISI, T. Revisiting Memory in the Middle Ages. In: DOLEŽALOVÁ, L. **The Making of Memory in the Middle Ages**. Leiden e Boston: Brill, 2010. p. 1-8.
- GINZBURG, C. **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GOFF, J. L. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.
- GOFF, J. L. **Medieval Civilization 400-1500**. Oxford: Blackwell, 1992.
- GOFF, J. L. **A Civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.
- HORCH, C. **Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters**. Königstein: Langewiesche, 2001.
- KELLY, J. **A Grande Mortandade: Uma história íntima da Peste Negra, a pandemia mais devastadora de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- KING, P. M. **Contexts of the Cadaver Tomb in Fifteenth Century England**. York: University of York, v. Tese de doutorado, 1987.
- OOSTERWIJK, S. **“Fro Paris to Ingland”? The Danse Macabre in text and image in late-medieval England**. Tese de Doutorado. ed. Leiden: Leiden University, 2009.
- PANOFSKY, E. **Tomb Sculpture**. Nova York: H. W. Janson, 1964.
- PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PLATT, C. **King Death: the Black Death and its aftermath in late-medieval England**. 2ª. ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- ROCHA, C. Arte: um desafio para Clio. **O Olho da História**, Salvador, v. 16, julho 2011.
- 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.
- SHILLIAM, N. J. **Foreign Influences on and Innovation in English Tomb Sculpture in the First Half of the Sixteenth Century**. Tese de Doutorado. ed. Warwick: Warwick University, 1986.
- SILVA, M. A construção do saber histórico: historiadores e a imagem. **Revista História**, São Paulo, v. 125-126, p. 117-134, ago-dez. 1991/ jan-jul.1992.
- VERÍSSIMO, A. **A Peste Negra e os seus Reflexos na Cultura Inglesa**. Lisboa: Universitária Editora, 1997.
- WELCH, C. Cadaver Monuments in England. **The Courtauld Institute of Art**, p. 1-16, Junho 2014.

Recebido em 31/10/2016.

Aceito em 15/08/2017.