**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

ALINE BENVENÚ DOS SANTOS

**A ORNAMENTALIDADE DOS CAPITÉIS DO CLAUSTRO DE
SANT BENET DE BAGES: AS FUNÇÕES DO *DECOR* NA ARTE
ROMÂNICA**

**São Paulo
2014**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**A ORNAMENTALIDADE DOS CAPITÉIS DO CLAUSTRO DE
SANT BENET DE BAGES: AS FUNÇÕES DO *DECOR* NA ARTE
ROMÂNICA**

Aline Benvegnú dos Santos

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina
Correia Leandro Pereira

**São Paulo
2014**

Lista de tabelas

Tabela 1. Temas da galeria norte.....	p. 106
Tabela 2. Temas da galeria leste.....	p. 117
Tabela 3. Temas da galeria sul.....	p. 121
Tabela 4. Temas da galeria oeste.....	p. 129
Tabela5. Quantidade de capitéis de cinta tripla relacionado a cada motivo.....	p. 154
Tabela 6. Subgrupo de personagens tensionados com outros elementos.....	p. 156
Tabela 7. Tensão entre animais e híbridos.....	p. 158
Tabela 8. Relação entre animais e o vegetal.....	p. 160
Tabela 9. Temas de nobreza.....	p. 163

Lista de esquemas

Esquema 1– Esquema de localização dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages. Esquema da autora.....	p.11
Esquema 2– Esquema dos capitéis com numeração corrida. Sitjes i Molins, 1973.....	p. 11
Esquema 3 – Galeria leste e janelas da sala capitular: classificação dos capitéis por período construtivo. Esquema da autora.....	p.51
Esquema 4 – Esquema das partes básicas do capitel. Esquema da autora.....	p. 105
Esquema 5 – Capitel 3Nb.....	p. 108
Esquema 6 – Capitel 6Nb.....	p. 114
Esquema 7 – Capitel 7Nb.....	p. 114
Esquema 8 – Capitel 7Sb.....	p. 127
Esquema 9 – Capitel 6Ob.....	p. 133
Esquema 10 – Capitel 7Ob.....	p. 134
Esquema 11 – Distribuição de capitéis ornamentais no claustro.....	p. 137
Esquema 12 – Distribuição dos capitéis com elementos fitomórficos.....	p. 140
Esquema 13 – Interação do vegetal com outros elementos.....	p. 145
Esquema 14 – Capitéis com motivo de cinta tripla no claustro de Bages.....	p. 152
Esquema15 – Tipo de motivos associados à cinta tripla.....	p. 153
Esquema 16 – Personagens em relação com outros elementos.....	p. 156
Esquema 17 – Tensão entre animais e híbridos.....	p. 159
Esquema18 – Relação dos animais e híbridos com o vegetal.....	p. 160
Esquema19 – Representações e símbolos de nobreza.....	p. 164
Esquema 20 – Capitéis com a iconografia da Sagrada Família.....	p. 165

SUMÁRIO

Agradecimentos	p.iii
Resumo	p.v
Introdução	p.1
Capítulo 1: A Catalunha e o território da cristandade: o contexto de construção do mosteiro e claustro de Sant Benet de Bages (séculos X a XIII)	p.12
1.1 A fundação do mosteiro de Sant Benet de Bages e sua reconstrução em fins do século XII	p.14
1.2 O processo de sacralização e territorialização da igreja-edifício .	p.24
1.3 O mosteiro de Sant Benet de Bages enquanto “ambiente de exceção”	p.34
Capítulo 2: O claustro de Sant Benet de Bages e o “Românico Catalão”	p.43
2.1 O processo construtivo do claustro de Sant Benet de Bages	p. 43
2.2 A ornamentação na historiografia do “Românico Catalão”	p. 52
2.3 A galeria leste do claustro de Bages: as noções de cópia e reemprego.....	p. 71
<u>2.3.1 O reemprego dos capitéis</u>	p. 73
<u>2.3.2 O capitel “coríntio” como modelo</u>	p. 80
<u>2.3.3 A cópia da galeria leste e de outras vias do românico catalão</u>	p.84
Capítulo 3: A ornamentalidade dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages	p. 88
3.1 Ornamental e ornamentalidade	p. 88
3.1.1 O <i>ornato</i> enquanto problema retórico	p. 91
3.1.2 O <i>ornatus</i> medieval	p. 93
3.2 Análise “interna” e descrição de capitéis	p. 98
3.3 Análises gerais: o conjunto dos capitéis do claustro	p. 135

3.4 Análises topo-lógicas: subgrupos de capitéis	p. 147
<u>3.4.1 Subgrupo dos capitéis reempregados: a função retórica de memória</u>	p. 150
<u>3.4.2 Subgrupo de cinta tripla: a função rítmica e a organicidade</u>	p.151
<u>3.4.3 Subgrupo de relações de força: o pertencimento à Natureza como criação divina</u>	p. 155
<u>3.4.4 Subgrupo dos capitéis de nobreza: função simbólica e política</u>	p. 161
<u>3.4.5 Subgrupo da Sagrada Família e inscrição de comitência: entre iconografia tradicional e criação local</u>	p.165
Considerações Finais	p. 174
Referências Bibliográficas	p. 179
Anexo (versão digital)	
Imagens referidas no texto.....	CD-ROM p.187

Agradecimentos

A Maria do Carmo Benvegnú Santos e Carlos Alberto dos Santos, pelo amor de toda a vida e apoio incondicional em minhas escolhas. A Bárbara Benvegnú dos Santos pelo companheirismo e amizade. A Aparecida B. Benvegnú, pelo duplo amor maternal. A Orlando Benvegnú e Antônio Emídio Júlio, em amada memória. A Lara (Lalá), por me alegrar nos momentos mais difíceis com sua inocência amável.

À Profa. Dra. Maria Cristina C. L. Pereira, pela oportunidade e confiança na realização deste trabalho e pela dedicada orientação ao longo de toda a pesquisa, bem como pela presença em todos os meus momentos de dificuldade ao longo desses anos.

Aos professores da banca avaliadora, Profa. Dra. Ana Paula Tavares Magalhães Tacconi e Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino, pela disposição, atenção e sugestões conferidas à pesquisa desde o momento da avaliação de Qualificação.

Aos professores Drs. Eduardo Henrik Aubert e Rita Bredariolli, coordenadores do LATHIMM (Laboratório de Teoria e História da Imagem e da Música Medievais) juntamente com a professora Maria Cristina Pereira, pelas contribuições e apoio enriquecedores para meu aprendizado. Também a todos os colegas membros do LATHIMM, pelas discussões e amizade que sustentam nossa vida acadêmica.

Agradeço imensamente ao Prof. Dr. Daniel Russo por ter aceitado supervisionar meu projeto de pesquisa no exterior e ter permitido sua realização; e também à Profa. Dra. Eliana Magnani. A ambos, sou imensamente grata pela acolhida e riquíssimas contribuições para a realização desse trabalho.

Ao prof. Dr. Jean-Claude Bonne, que se configurou sempre como referência principal para minha pesquisa. Agradeço imensamente pela acolhida, atenção e reuniões, bem como pelas discussões sobre toda a pesquisa. A possibilidade de conhecê-lo, ouvi-lo e ser ouvida se configurou como um dos momentos mais importantes da minha formação acadêmica e também da minha vida pessoal.

Aos Profs. Drs. Jean-Claude Schmitt e Pierre Olivier Dittmar, pela acolhida no GAHOM (Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval) e pela possibilidade de presenciar aulas e discussões de pesquisa.

Aos professores do ArTeHiS (Laboratoire Archéologie, Terre, Histoire et Sociétés), por permitirem minha participação nos seminários na Université de Bourgogne. Aos bibliotecários da coleção Jacques Doucet do INHA (Institut National de Histoire de l'Art) e da BnF (Bibliothèque Nationale de France), pela atenção, paciência e ajuda em meu processo de pesquisa. Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Catalunya, do CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) - Barcelona, e do Archivo General de la Corona de Aragón, pelo suporte na pesquisa em documentação e bibliografia, fundamentais para a realização desta dissertação. Às atendentes e guias de Món Sant Benet, por terem me acolhido, enviado materiais e permitido meu trabalho de pesquisa *in loco* no edifício de Sant Benet de Bages.

Aos amigos da História, com quem compartilhei os momentos de formação: Mari Ambrosio, Cacá Alberice, Matheus Vieira. Também a outros amigos queridos que a USP, de alguma maneira, me propiciou: Babi, Bia, Alaina, Rebecca, os companheiros da “salinha” dos estagiários e, especialmente, Guilherme H., que muito me apoiou neste trabalho.

A Mariana El Ossais, amiga de infância e sempre presente, mesmo à distância.

Às minhas grandes amigas de vida: Juliana Massoni, Mayra Vidal e Marcella Esteves.

À minha segunda família, o maior presente que pude receber nesses anos de mestrado e apoio para que eu pudesse viver em São Paulo para realizá-lo: Daiane Brito, Paulinha Gonçalves e Alana Reis. E aos outros amigos do CRUSP, nessa convivência longa e única: Martha e Paulo, Bruna, Anderson, Tati, Pati, Dani, Goiás e Matheus.

Aos amigos que foram meu suporte na França e tornaram meus três meses de pesquisa numa vida inteira e cheia de emoções: todos os amigos do A.E.P.P. Foyer d'étudiants, em especial: Roxanne, Esmond, Anni, Priya, Rafa, Luis, Xavier, Woodson, Constance, Maud, Carleen, Alex, Davide, Ramiro, Kathi, Abhira, Amadou, Gina e Véronique, em Dijon.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de desenvolvimento da pesquisa.

À FAPESP, por viabilizar a execução deste projeto de pesquisa.

Resumo

O claustro do mosteiro beneditino de Sant Benet de Bages, na Catalunha espanhola, é caracterizado pela grande quantidade e diversidade de elementos ornamentais esculpidos em seus capitéis, o que é um importante indício de como a ornamentação se constituía em tanto que instância fundamental para a estética medieval.

No entanto, até hoje poucas pesquisas foram realizadas sobre este claustro, o que é revelador da pouca atenção dada pela historiografia da arte tradicional ao tema da ornamentação. De modo geral, as imagens medievais mais valorizadas enquanto objeto de estudo são as historiadas. Isso em muito se deve à supervalorização da ideia de “Bíblia dos iletrados”, em detrimento de uma análise mais profunda sobre a presença estrutural e da complexidade dos diversos elementos que compõem as imagens, dentre os quais, os elementos ornamentais. Os trabalhos existentes sobre o tema da ornamentação e sua presença nas imagens medievais são, com poucas exceções, superficiais, procurando categorizações estilísticas e raízes filológicas.

Uma das exceções é a obra do medievalista e teórico da arte francês Jean-Claude Bonne, principal marco teórico de nossa pesquisa, e que cunhou os conceitos de “ornamental” e “ornamentalidade”. A partir destas noções é que nos dedicamos ao estudo do claustro de Sant Benet de Bages, considerando os papéis estruturantes da ornamentação na economia imagética medieval e a diversidade de funções que ela pode adquirir, relacionando-a ao contexto sócio-histórico onde foi produzida.

Palavras-chave: Idade Média. Arte Medieval. Românico. Catalunha. Claustro. Ornamental e ornamentalidade.

Abstract

The cloister of the Benedictine monastery of Sant Benet de Bages, in the Spanish Catalonia, has a large number and diversity of ornamental elements in its capitals, what sets us a fertile field of study.

The few studies on this cloister indicate little attention by art historians to ornamentation, generally engaged in studying the historiated images. This is greatly due to the overemphasis of the idea of images as a "Bible of the illiterate", at the expense of a deeper analysis on the structural presence and complexity of the various elements that compose the images, among which, the ornamental elements. The existing papers on the subject of ornamentation and its presence in medieval images are generally superficial, limited to studies for stylistic categorizations, occupying a marginal place because they are supposed to be additional and unnecessary elements. At Sant Benet de Bages, like some other Romanesque cloisters, the amount of ornamental capitals exceeds that of historiated, which reveals the possibility of ornamentation to constitute a critical field to the aesthetic functioning of medieval art.

This research aims to study such elements present in the cloister considering their structuring aspects in medieval imagetic economy, and the diversity of functions that can carry the concepts of "ornamental" and "ornementalité", proposed by the medievalist and French art theorist Jean-Claude Bonne, opening new possibilities for their study.

Key-words: Middle Ages. Medieval art. Romanesque. Catalonia. Cloister.
Ornamental and ornamentality.

Introdução

O mosteiro beneditino de Sant Benet de Bages, na Catalunha espanhola, começou a ser construído em meados do século X, no contexto da Reconquista da Península Ibérica, datando de 972 a consagração da primeira igreja e da residência monástica. Porém, como o território marcava a fronteira entre os domínios cristãos e muçulmanos, o edifício sofreu diversas investidas durante o século XI, o que trouxe a necessidade de sucessivas reformas. Os poucos vestígios dessa primeira construção são um conjunto de capitéis e algumas bases de muros encontradas em escavações arqueológicas¹. A partir do século XII, porém, iniciou-se um período de prosperidade e tranquilidade, com a estabilização do domínio senhorial cristão na região, o que resultou em doações de famílias nobres ao mosteiro. O ponto alto desse processo se deu no fim deste mesmo século, com a reconstrução de todo o mosteiro: as antigas estruturas foram substituídas por uma nova igreja, pela residência monástica e por um claustro, finalizados em inícios do século XIII. Essas estruturas, que ainda hoje persistem², fazem de Bages um dos claustros melhores conservados *in loco* na Catalunha românica.

O mosteiro é construído segundo a disposição habitual dos monastérios românicos: a igreja, ao norte, determina o arranjo do claustro e de todos os cômodos adjacentes, no setor sul. O claustro tem o plano retangular, com quatro galerias que possuem oito pares de colunas cada, totalizando sessenta e quatro colunas e seus respectivos capitéis. Nem todos os capitéis datam da mesma época. Esse é principalmente o caso da galeria leste, onde há capitéis de feitura anterior aos das outras galerias, reaproveitados das construções dos séculos X e XI, enquanto os das outras três galerias parecem ter sido feitos em uma mesma campanha, entre fins do século XII e início do XIII. Os capitéis do claustro são predominantemente ornamentais, com elementos figurativos, animais, geométricos e vegetais. Nem todos os capitéis possuem elementos ornamentais, mas mesmo os figurativos e historiados são, em geral, associados a um outro capitel ornamental.

Convém destacar que o claustro de Sant Benet de Bages possui, além da profusão, uma diversidade muito grande de elementos ornamentais. Em comparação com outros claustros românicos contemporâneos, ele se diferencia por apresentar um

¹ ESPAÑOL, Francesca. **Sant Benet de Bages**. Manresa: Caixa Manresa, 2001, p. 19.

² *Ibid.*, p. 26.

número reduzido de capitéis historiados, destacando-se a abundância de temas vegetais, com soluções diversas como a folha de acanto e outras folhagens. Os entrelaços e as figuras geométricas também constituem um motivo muito reiterado. Há capitéis zoomórficos, onde pássaros e mamíferos ocupam toda a face do capitel, interagindo com fileiras de folhagens. As figuras humanas aparecem frequentemente em luta com animais ou praticando alguma atividade, mas também relacionadas a algum motivo vegetal.³ Tal claustro, por sua localização temporal e estilo arquitetônico e escultórico é considerado como um grande representante da arte românica catalã pela bibliografia especializada.

Anteriormente consideradas como objetos apenas para os historiadores da arte, atualmente as imagens medievais são também um objeto de estudo privilegiado da História, pois, como bem aponta Jean-Claude Schmitt⁴, elas participam plenamente do funcionamento e reprodução das sociedades em que foram produzidas. Assim, devem ser analisadas em toda sua complexidade, para além da representação iconográfica, atentando para seus usos, funções e modos de funcionamento. Dentro dessa perspectiva, incluem-se todos os elementos que as compõem, inclusive os ornamentais:

Durante muito tempo relegadas ao domínio exclusivo dos historiadores da arte, as imagens são hoje consideradas objetos que relevam, como os demais (os testemunhos escritos, em primeiro lugar), da observação das ciências sociais e do discurso do historiador. Todas as imagens interessam a este, inclusive, e talvez especialmente, aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. (...) Todas as imagens, em todo caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos.⁵

O claustro de Sant Benet de Bages constitui-se, pois, como um objeto de estudo particularmente fértil, sobretudo quando não se buscam em suas imagens unicamente significações simbólicas, mas quando se pretende – como fizemos – colocá-las em relação com o meio em que foram produzidas. Assim, procuramos demonstrar, através desta pesquisa, que a cultura material é, assim como a documentação textual, um objeto

³ *Ibid.*, pp 47-48.

⁴ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na idade Média**. São Paulo: Edusc, 2007.

⁵ *Ibid.*, p.11

de estudo válido e fértil para a História Social. Para isso, foi necessária a pesquisa que não se limitasse à “interpretação imagética”, mas que incorporasse o maior número possível de fontes: materiais, documentais e teóricas.

As dificuldades são muitas ao se tomar como objeto de pesquisa uma fonte material, em especial a imagem. Primeiramente, pelas discussões necessárias sobre as especificidades de uma História das Imagens, não como uma subdivisão dentro da História, mas como um campo de estudos que traga o objeto ou a imagem à tona como um objeto tão válido para a História quanto o documento escrito, apesar de suas especificidades evidentes. Ulpiano T. Bezerra de Menezes nos fornece importantes bases teóricas a esse respeito:

História Material ou História da Cultura Material não pode ser uma História feita a partir de fontes materiais, mediante a utilização apenas de documentos físicos. O risco de empobrecimento e deformação fica patente. Não pode ser a história de artefatos ou de contextos materiais — sua produção, circulação, usos, etc. Para ser História, precisaria ser História da sociedade. Como as sociedades, seu funcionamento e suas transformações constituem problema da maior complexidade, é que se torna necessário estabelecer cortes e enfoques para dar conta de aspectos relevantes, articulados ao todo social. A cultura material (entendida, pois, como aquele segmento do universo empírico social e culturalmente apropriado) pode ser uma dessas plataformas de observação. Mas, para que a observação seja eficaz, é indispensável usar-se todo e qualquer tipo de fonte (fontes materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc., etc.) — ainda que as materiais possam predominar. É, contudo, a dimensão material da produção/reprodução social (a que acima aludimos) que está sendo estudada. Enfoque semelhante valeria para uma “História Visual.”⁶

A História da Arte tradicional desenvolvida durante o século XIX deixou como legado muitos preceitos e valores que não se adéquam ao estudo das imagens medievais. Por isso é necessário proceder à sua revisão, fugindo dos preconceitos construídos sobre a imagem medieval, como, por exemplo, de que esta, por não se enquadrar numa lógica mimética de arte desenvolvida a partir do Renascimento, seria muito mais simples e merecedora de poucos estudos.

⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003.

Essa revisão pode ser exemplificada na crítica que Hans Belting faz à História da Arte tradicional:

O que se tem em vista antes é a substituição, frequentemente já efetuada na prática, de um esquema rígido de apresentação histórica da arte, o qual na maioria das vezes resultou numa história puramente estilística. A arte apresentada dessa forma manifestava-se como um sistema autônomo que podia ser avaliado segundo uma evolução com leis próprias.⁷

No caso dos estudos da escultura românica, a aplicação de categorias estáticas levou a uma disjunção entre o iconográfico e o decorativo, com a consequente concentração de atenção sobre os capitéis historiados, e a negligência em relação aos motivos que fogem às leituras iconográficas clássicas, principalmente os capitéis vegetais, relegados a uma abordagem essencialmente estilística ou classificatória, mas não funcional. E, no entanto, é fundamental analisar o conjunto dos capitéis em sua totalidade, em um sentido amplo, que englobe a dimensão ornamental das obras.⁸

O lugar marginal dado aos elementos ornamentais na teoria corresponde a uma situação histórica particular, pois a ornamentação tem sido pensada como subordinada ao objeto que elaorna. Tal concepção é decorrente da tradicional oposição entre a grande arte – conhecida por “Belas Artes” – e as chamadas artes menores. Nesse contexto, os valores ornamentais são considerados extrínsecos ao objeto ou lugar onde se inserem e, geralmente, negligenciados em suas funções dinâmicas próprias.⁹ Segundo Jean-Claude Bonne, medievalista e filósofo da arte francês, o ornamento é uma das categorias mais problemáticas na História da Arte, pois, ao ser considerado como uma maneira escolhida para embelezar, ele é geralmente compreendido como um acréscimo exterior ou supérfluo¹⁰.

Porém, “na Idade Média, todo ambiente de culto recebia uma decoração, por menor que ela fosse”¹¹, a qual não era considerada adorno ou acréscimo. O edifício

⁷ BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 202.

⁸ BASCHET, Jérôme; BONNE, Jean-Claude ; DITTMAR, Pierre-Olivier. **Le monde roman par-delà le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré**. Paris: Arkhê, 2012, p.8.

⁹ BONNE, Jean-Claude. De l'ornemental dans l'art medieval (VIIe- XIIe siècle). Le modèle insulaire. In : BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude (org). **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Paris: Le Léopard Le Léopard d'Or, 1996, pp. 201- 249.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 207-208.

¹¹ BONNE, J-C. *Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea*. Tradução de Maria Eurydice de Barros Ribeiro. **Atas da VII Semana de Estudos Medievais**. Brasília: PEM- UnB, 2010, pp. 39- 57, p. 46.

precisava, necessariamente, de elementos que comportassem uma beleza conveniente, que conferisse a dignidade devida àquele lugar. Nesse contexto, o ornamento é fundamental na decoração de um edifício, pois é o instrumento que permite que sua dignidade seja honrada, função que cumpre através de sua beleza.

Não podemos considerar que as imagens medievais eram contempladas como o são hoje, em um museu, por exemplo. Elas faziam parte de um lugar que possuía determinadas funções, de maneira que é necessário pensar em seu funcionamento em conjunto com o todo ritual e seu entorno social.¹²

Jérôme Baschet propôs o termo “imagem-lugar” para designar essas imagens que aderem à materialidade de um edifício no período medieval. Para analisá-las é necessário considerar a natureza e funções do lugar do qual elas constituem *décor*¹³, termo que engloba aspectos iconográficos e ornamentais que participam, conjuntamente, pelo efeito de suas formas, cores e matérias, do lugar em que se inscrevem. No caso de imagens esculpidas ou pintadas em um edifício eclesiástico, as imagens participam conjuntamente das performances litúrgicas ali realizadas, bem como da própria arquitetura. O *décor*, nesse contexto, deve convir e honrar a eminência sagrada daquele “lugar ritual”.¹⁴ Nesse sentido, estudar o sistema ornamental é analisar como os elementos ornamentais se integram na estrutura de conjunto do *décor* e em qual medida participam de seu funcionamento.¹⁵

Para isso, é fundamental partirmos do estudo sobre o lugar do claustro no período medieval. O claustro é o coração do monastério, onde ficam os monges, aqueles que são os responsáveis por orar a Deus. Justamente por esse motivo, eles se isolam do mundo, por serem os escolhidos para viver num “paraíso terrestre”, maneira como o claustro é denominado por autores medievais. Por isso, não é um lugar para leigos, é reservado aos monges. Estando no coração do mosteiro, o claustro é um lugar de passagem obrigatória, pois faz a ligação entre os diversos cômodos. Mas ele é, principalmente, um “lugar de permanecer”, onde ocorrem diversas atividades quotidianas dos monges: leitura, reflexão, oração. É também um espaço litúrgico, onde ocorrem rituais, como

¹² BASCHET, Jérôme. **Lieu sacré, lieu d'images. Fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fontions.** Roma/Paris: École Française de Rome/La Découverte, 1991, p.8

¹³ Quando usamos *decor*, termo latino, fazemos referência à ideia medieval que indica aquilo que é necessário para que algo funcione bem. Já o termo francês *décor* – traduzido como decoração – se refere ao conceito definido por Baschet para se referir à orquestração dos elementos que “decoram um ambiente” no período medieval.

¹⁴ BASCHET, J. **L'iconographie médiévale.** Paris: Gallimard, 2008, pp 67-68.

¹⁵ BASCHET, J. *Op. cit.*, 1991, p.119.

procissões em diversos períodos do ano. Além disso, é onde os monges fazem pequenos trabalhos da vida cotidiana e cuidam de sua higiene pessoal¹⁶.

Sendo o claustro um lugar central na vida monástica, certamente seus capitéis não cumpriam apenas uma função decorativa secundária, mas participavam das diversas funções acima citadas, de maneira que a análise de suas imagens deve levar em conta a totalidade do conjunto e dos modos de funcionamento tanto das imagens figurativas quanto das chamadas ornamentais, para muito além apenas de suas características estilísticas.

Dessa maneira, faz-se necessária uma operação teórico-metodológica que repense o caráter ornamental das imagens medievais – partindo da própria noção de ornamento medieval. O termo tem origem latina, *ornatus*, e possuía dois sentidos principais no período medieval: significava um objeto ou paramento, que cumpria uma função ritual - as *regalia* ou *ornamenta ecclesia* -, mas era também a maneira como algo deveria ser ornamentado, que hoje se aproximaria do sentido de “decoração”. Muitas vezes o ornamento – objeto – precisa de ornamentos – “decorativos” – para desempenhar bem seu papel. Enquanto o primeiro sentido se perde, este último perdura¹⁷.

A ornamentação na arte medieval inclui a noção de beleza, mas não serve, pois, apenas para agradar o olhar. Assim, o ornamento se define pelo seu aspecto objetivo, não subjetivo, o que pode ser mais bem compreendido pela noção de beleza honorífica¹⁸, aquela que faz jus ao objeto, dá as condições para que ele funcione bem, numa diversidade de possibilidades de funções: dar beleza, prestígio, propriedades mágicas, poder de convencimento e diversas outras¹⁹. Além disso, não é um simples acréscimo, é integrado à figura por ser fundamental para encaminhar o olhar do espectador, fazendo com que atente ao conjunto da imagem.

¹⁶ KLEIN, Peter K. (org), **Le cloître au Moyen Âge**. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, 2004, pp. 22-24.

¹⁷ O monge Teófilo, teólogo do século XII, elabora uma justificação teológica para a ideia da sacralidade participativa no mundo terrestre ligada à ornamentalidade. No prólogo do livro III do *De diversitas artibus*, o teólogo discute o conceito de *ornatus*. Para Teófilo, a *domus Dei*, a casa de Deus, é como o Templo que Davi desejou construir com todos os tipos de materiais preciosos e que Salomão realizou para a glória de Deus, o que legitima o *ornatus* das igrejas. A execução desse *ornatus* exige os sete dons do Espírito Santo, o que é prova de sua eminente dignidade. Theophilus, *De diversis artibus*, III, *Prologus*. Ed. e trad. DODWELL, C.R. Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 61-62.

¹⁸ BONNE. J-C. *Op. cit*, 2010, p. 47. Bonne fala da beleza que deve ser convenientemente digna.

¹⁹ BONNE, Jean-Claude. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clement de Rome, In: **Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International, Saint-Lizier**, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997, p. 103.

Tal beleza conferida ao objeto é uma homenagem que deve corresponder a um acréscimo de valor ao próprio objeto. Essa é a ideia do *decor*, aquilo que deve ser conveniente para a eminência de um objeto (e, em alguns casos, pessoa) que se busca honrar:

Em latim, *decor* designa o que é belo juntamente com a ideia de que essa beleza deve convir (em latim *deceat*) esteticamente ao objeto ou à pessoa em questão, para estar de acordo com a dignidade de sua função ou de seu estatuto – dignidade que conota o termo *decus*.²⁰

Dessa maneira, Bonne propõe, para a análise das imagens medievais, que passemos dos termos ornamento e ornamentação para “ornamental” e “ornamentalidade”, para que seja frisado seu *modus operandi*, o modo de funcionamento efetivo, relacionado a uma função. Assim, a ornamentalidade – a orquestração de motivos, formas e valores num conjunto – funciona como um advérbio, algo que modula os efeitos do objeto que é seu suporte, ou seja, é um complemento necessário, determinando modos de funcionamento distintos segundo o objetivo que se procura.

A ornamentalidade (...), *destacando* certas propriedades sensíveis do campo e das marcas no interior da própria imagem, funciona como um *intensivo* (um pouco como um advérbio, um comparativo ou como uma entonação): ela não representa nada a princípio, ela *se faz experimentar* e, *no mesmo movimento*, qualifica ou modaliza diferencialmente aquilo que ela afeta com um índice estético específico em relação a outros.²¹

Um dos perigos no estudo da ornamentação é associá-la diretamente à noção de símbolo. O ornamental pode, sim, desempenhar uma função simbólica, mas essa relação não é obrigatória, pois ele não tem um sentido *a priori*, fixo, pode realizar diversas operações, oferecendo várias possibilidades.

Ainda sobre a questão da ornamentação nos capitéis, concentramo-nos na hipótese de que toda a decoração do edifício eclesial compõe plenamente aquilo que Bonne²²

²⁰ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2010, p.8

²¹ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 1997. p.106. "L'ornementalité [...], en mettant en avant certaines des propriétés sensibles du champ et des marques à l'intérieur même de l'image, elle fonctionne comme un intensif (un peu comme un adverbe, un comparatif, ou bien une intonation): elle ne représente rien d'abord, elle se fait éprouver et, du même mouvement, qualifie ou modalise différenciellement ce qu'elle affecte d'un indice esthétique spécifique par rapport à d'autres." (Tradução nossa)

²² BONNE, J.C.. *Op. Cit.*, 2010.

chama de “arte ambiental”, onde os elementos ornamentais são fundamentais para o bom funcionamento e adequação ao ambiente onde se inserem. Por este conceito, o autor entende os conjuntos artísticos que integram diversos elementos, os quais se articulam entre si, mas também com os lugares onde se situam e com o espectador. As imagens, objetos e lugares, além de se relacionarem profundamente entre si, são parte integrante do ritual, compõem o ambiente cerimonial que se configura como um lugar sagrado. A partir da época românica, assiste-se ao aumento das imagens nos edifícios eclesiais, principalmente sob a forma de esculturas, com a intenção de dar honra ao lugar, mas também de relacionar de uma maneira mais profunda o ambiente e as pessoas que estão a ele ligadas.

Essa pesquisa tem como objetivo principal, a partir dessas noções, estudar a ornamentalidade do claustro do mosteiro de Sant Benet de Bages não só para uma compreensão melhor das imagens no claustro, mas para que possa ser aprofundada a reflexão sobre o papel da ornamentalidade e dos modos de funcionamento do ornamental nos conjuntos imagéticos medievais.

Acreditamos, como desenvolvemos ao longo deste trabalho, que a chave para o estudo de tais elementos se dá muito mais pela ideia de “funções ornamentais” do que pela definição do que seria um ornamento em si. Como dito acima, quase todos os elementos de uma imagem podem exercer funções ornamentais; assim, nosso objetivo nesse estudo não é separar os elementos que seriam ornamentais para estudá-los, mas analisar toda a composição da imagem e dos conjuntos imagéticos, tentando compreender como os aspectos formais, valores simbólicos e iconográficos – dentre outros – se articulam e trabalham, oferecendo as possibilidades de múltiplas significações.

Não pudemos, nem teríamos tal pretensão, esgotar a análise das imagens e de todas as suas estruturas. Justamente por acreditarmos que a análise imagética não encontra significações e explicações únicas, mas, muito mais, deve mostrar as possibilidades de trabalho, interpretação e relações da imagem com seu ambiente e lugar social de produção e estabelecimento, esclarecemos que escolhemos um guia, um percurso teórico-metodológico de análise. Faremos a análise em função do que acreditamos ser a relação fundamental do claustro com as redes sociais e as estruturas de poder na Catalunha dos séculos XII e XIII. Assim, buscaremos demonstrar algumas funções – dentre as diversas possibilidades – que os elementos de um único capitel ou

de subgrupos de capitéis podem desempenhar, tendo em vista o contexto de estabilização das relações de poder entre o clero, especificamente a administração do cenóbio de Bages, e a nobreza local.

Isso não exclui, obviamente, as outras análises de funções que as imagens podem exercer. Porém, a fim de darmos unidade ao estudo desenvolvido, escolhemos analisar o trabalho do ornamental nesse claustro, de modo a demonstrar as ligações profundas entre cultura material e História Social. Por isso, partimos, no primeiro capítulo, de um breve estudo sobre a História política e social da Catalunha, para localizarmos as relações de poder que se estruturaram ao redor do mosteiro de Sant Benet de Bages. No segundo capítulo, aproximamo-nos da análise dos capitéis enquanto objeto, esclarecendo como a historiografia especializada nos capitéis os analisou, para diferenciarmos nossa perspectiva. Finalmente, no terceiro capítulo, analisamos todos os capitéis esculpidos e destacamos os modos de funcionamento do ornamental em determinados capitéis ou grupos deles, relacionando-os com o meio em que foram produzidos.

Para que nossa análise possa ser acompanhada, é fundamental que se consulte o esquema abaixo (Esquema 1). Nele, desenvolvemos um sistema próprio de numeração e nomenclatura para a localização dos capitéis. Escolhemos numerar os pares de capitéis de cada galeria no sentido horário, de maneira que podemos visualizar os oito pares por galeria, juntamente com a inicial de cada galeria em letra maiúscula (Norte, Sul, Leste ou Oeste). Dessa maneira, cada par de capitéis é nomeado pela combinação de um número com uma letra. Por exemplo, o primeiro par de capitéis que aparece no sentido horário na galeria leste é chamado de 1L. Dentro do par, para diferenciarmos os dois capitéis adicionamos a letra “a” ou “b”, minúsculas, de maneira que “a” mostra que o capitel está do lado do jardim e “b” que o capitel se encontra do lado do deambulatório. Assim, retomando o exemplo acima, no par de capitéis 1L, aquele que se encontra voltado para o jardim será nomeado de 1La.

Não utilizamos sistemas já prontos, que já existiam na bibliografia sobre o claustro, porque acreditamos que nosso esquema atende melhor a nossas demandas de análise e facilita a localização quando da leitura do texto. O sistema mais comum era o de numeração corrida dos capitéis (de um a 64), como pode ser visto no esquema desenvolvido por Xavier Sitjes i Molins (Esquema 2), pois essa numeração do capitel não deixa clara sua localização. Nossa nomenclatura já evidencia a posição do capitel quando da leitura do texto: por exemplo, quando citamos o par de capitéis 3Nb, já se sabe que trata-se de o terceiro par de capitéis da galeria norte no sentido horário, especificamente o capitel do deambulatório.

- a- Capitéis do jardim
- b- Capitéis do deambulatório

Esquema 1. Esquema de localização dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages. Esquema da autora.

Esquema 2. Esquema dos capitéis com numeração corrida. Fonte: Sitjes i Molins, 1973.

Capítulo 1: A Catalunha e o território da cristandade: o contexto de construção do mosteiro e claustro de Sant Benet de Bages (séculos X a XIII)

A partir do século X tem início, em diversas regiões da Europa ocidental, um processo de reorganização de suas estruturas de poder, que passam cada vez mais a ligar profundamente a nobreza senhorial à instituição eclesial. Os edifícios eclesiais despontam, então, como polos de poder, ao redor dos quais as comunidades rurais se organizam, adquirindo um estatuto de centralidade política na região onde se encontram. A tal fenômeno pode ser relacionada a monumentalização das igrejas, a partir do século X, quando o edifício de pedra adquire um estatuto de lugar especial na liturgia cristã e, portanto, precisa corresponder materialmente a tal importância. Nosso objetivo no presente capítulo é destacar como o processo de sacralização do edifício da igreja, que se torna um “ambiente de exceção”, está vinculado à reorganização das estruturas de poder na sociedade medieval, garantindo a estabilização territorial do espaço da comunidade cristã, atrelada aos interesses da nobreza senhorial.

Na região da Catalunha, tal processo adquire algumas especificidades devido aos constantes conflitos entre cristãos e muçulmanos, sendo fundamental, portanto, também a demarcação do território da cristandade. Tal é o contexto de fundação do mosteiro de Sant Benet de Bages, de maneira que procuraremos, a partir de uma pequena exposição do que chamamos seu “percurso histórico” de construção e estabilização no território, inserir a reflexão acerca da importância conferida ao edifício do mosteiro no centro da comunidade bagenca. Assim, exporemos um duplo processo que permite esse tipo de reorganização da sociedade medieval: o processo de sacralização do local de culto, quando o edifício de pedra adquire uma exclusividade ritual; e a reorganização das comunidades, a partir do século X, ao redor e em função desses edifícios. Apontaremos, a partir de bibliografia especializada, algumas especificidades desse processo na Catalunha.

A partir desse panorama, nosso objetivo nesse primeiro capítulo é apresentar o contexto histórico no qual se insere o processo construtivo do mosteiro de Sant Benet de Bages, desde seu momento fundacional, no século X, até a construção do edifício consagrado na primeira metade do século XIII. Deixamos claro que a preocupação central de nossa dissertação de mestrado é a análise das imagens esculpidas nos capitéis do claustro construído em fins do século XII e meados do século XIII. Porém,

acreditamos ser de fundamental importância a compreensão das dinâmicas sociais que estruturavam a sociedade ao redor do mosteiro, visto que ele era partícipe e tinha um papel central em tais dinâmicas.

Partimos, inicialmente, – no subcapítulo 1.1 – de um esforço de reconstrução do “percurso histórico” do mosteiro, com foco no processo construtivo e relações de poder que o estruturam, entre o século X e o início do século XIII, informações que consideramos fundamentais para nossas reflexões posteriores. Tal reconstrução é feita a partir da historiografia catalã já existente sobre Sant Benet de Bages, numa tentativa de sintetizar os principais momentos desse percurso, não nos aprofundando em todas as discussões documentais e historiográficas, mas nos focando em questões importantes para nossa discussão e para a compreensão do objeto na perspectiva pretendida.

Em seguida – no subcapítulo 1.2 – nos debruçamos sobre as discussões que concernem à sacralização do edifício da igreja e à definição da cristandade enquanto realidade territorial, pressupostos fundamentais para o estabelecimento de uma sociedade polarizada. Tangenciamos questões relativas à organização da sociedade feudal e à formação de um sistema senhorial, com base em pressupostos teóricos avançados por Michel Lauwers, Alain Guerreau e Dominique Iogna-Prat. Esboçamos, nesse sentido, as especificidades desse sistema na Catalunha, basicamente na discussão extensamente desenvolvida por Pierre Bonnassie. Novamente, reafirmamos que discutimos tal arcabouço conceitual e teórico na medida em que é importante para a compreensão de nosso objeto, mas acreditamos que um aprofundamento em tais discussões mereceria ser tema de toda uma outra dissertação.

Finalmente – no subcapítulo 1.3 – tentamos aproximar a discussão conceitual ao percurso histórico do mosteiro de Sant Benet de Bages, focando a análise nas dinâmicas sociais dos séculos XII e XIII, momento de estabilização do mosteiro e de construção da nova igreja e do claustro, e no teor das dinâmicas de poder entre clero e nobreza, inserindo as questões avançadas por Eliana Magnani. Pretendemos, então, refletir sobre a presença dos elementos esculpidos nesses edifícios enquanto partícipes do processo de monumentalização do edifício do monastério e componentes do universo do mosteiro e da sociedade ao seu redor. Consideramos, assim, toda a estrutura arquitetônica do mosteiro de Bages fundamental para sua definição enquanto polo de poder.

1.1 A fundação do mosteiro de Sant Benet de Bages e sua reconstrução em fins do século XII

A fundação do mosteiro beneditino de Sant Benet de Bages, na segunda metade do século X, está intimamente ligada ao contexto da Reconquista da Península ibérica, com o progressivo avanço dos cristãos sobre os domínios muçulmanos. A região da Catalunha, durante o século IX, era uma das fronteiras entre os territórios recuperados pelos cristãos e aqueles ainda sob o domínio muçulmano. Tem início em meados desse século o lento assentamento de comunidades cristãs a partir da Catalunha central, marcado por contínuos ataques árabes. A presença cristã se dá através da implantação de pequenas igrejas, na primeira metade do século X, seguida da fundação de alguns monastérios, empresa que demandava o patrocínio de famílias nobres, que acabavam detendo o poder sobre os mosteiros, assim como da região em torno deles.

A região às margens do rio Llobregat se configurava como um vasto território de fronteira entre os domínios cristãos e muçulmanos, principalmente após o início da reconquista da Catalunha central a partir de 878, quando o conde de Barcelona, Guifredo, “o Cabeludo”, inicia o repovoamento da região. Dentre os primeiros monastérios fundados na região, que teriam a função de organizar um assentamento cristão, está o de Sant Benet de Bages²³.

Segundo Michel Parisse²⁴, a Catalunha, ao redor do ano mil, era dividida em dois grandes conjuntos: um deles sob a dominação muçulmana, que fazia parte da fronteira norte do território do al-Andalus; o outro era a região governada pelos condes cristãos que eram, já nesse momento, praticamente independentes do antigo Império Franco²⁵. Os condados mais importantes eram os de Barcelona, Girona, Rossilon, Cerdanha e Besalú, Urgel, Pallars e Ribagoça. A partir do fim do século IX, o conde Guifredo, o Cabeludo, coordena a formação de uma verdadeira dinastia governada por sua família.

²³ JUNYENT, Eduard. **Rutas románicas de Cataluña/1**. Madrid: Encuentro, 1996, p. 57.

²⁴ PARISSE, Michel. **L’Atlas de la France de l’na Mil: état de nos connaissances**. Paris: Picard, 1994, p.103.

²⁵ Desde o início do século IX alguns territórios que haviam sido reconquistados do domínio muçulmano pelos cristãos na região da atual Catalunha eram incorporados ao império franco; é nesse período que se formam os condados da chamada “Catalunha Velha”, cujos condes eram nobres carolíngios. A maioria dessas províncias conservava ainda tradições herdadas da Alta Idade Média visigótica, como os códigos de lei, apesar de politicamente submetidas aos francos. Porém, durante o século X, face ao abandono militar carolíngio, muitos desses condes, já nobres nascidos na própria região da Catalunha, começam a não mais se reportar ao Império Franco, por sua vez em desagregação. Cf. *Ibid.*, p. 103.

Porém, já no fim do século X começa um processo de desintegração, e os palácios dos condes se tornam definitivamente independentes uns dos outros.

A Catalunha se encontrava, nesse momento, submetida à província eclesiástica de Narbonne – situação que durou até o reestabelecimento do arcebispado de Tarragona, no século XII. A província eclesiástica de Narbonne se encontrava, por sua vez, dividida entre as dioceses de Barcelona, Girona, Vic, Elne e a Sé de Urgel. É nesse momento, sobretudo no século X, que podemos verificar a fundação de uma grande quantidade de mosteiros sob a regra de São Bento, como é o caso dos mosteiros de Banyoles, São Pedro de Rodes e Sant Benet de Bages (São Bento de Bages, em português). (Fig. 1.1²⁶)

O fundador do mosteiro de Sant Benet de Bages, um homem de condição nobre, identificado na documentação como Sala²⁷, tem uma atuação destacada na Catalunha ao reunir um importante domínio territorial através da conquista de territórios que se encontravam anteriormente sob o domínio muçulmano, além de compra e troca com outros nobres da região. Juntamente com sua esposa Ricarda, fundam o monastério de Sant Benet de Bages às margens do rio Llobregat, território adquirido por volta de 950 por meio de troca de uma propriedade que possuíam, próxima ao templo de Sant Iscle, na região da atual Girona, com o casal Gunderic e Ermesinda. É nesta região adquirida, chamada de *l'Angle*, onde o cenóbio começa a ser construído. Segundo o historiador catalão Xavier Sitjes i Molins, o documento de permuta de propriedades de 950²⁸ cita que os primeiros monges deveriam se instalar provisoriamente em casas que já existiam no território até a construção do cenóbio, que deveria começar logo em seguida²⁹, o que leva à conclusão, por parte da historiografia, de que a troca já tinha por finalidade a fundação do cenóbio, principalmente devido à proximidade do rio e de pequenos povoados camponeses.

Através de um documento de doação de bens, feita por Ricarda ao monastério em 960, sabe-se que neste mesmo ano já estava estabelecida a comunidade beneditina e que os monges foram colocados sob a Regra de São Bento de Núrsia. Mesmo com o cenóbio ainda em construção, eles viviam em boas condições materiais devido às grandes doações da esposa do fundador, assim como de outros nobres da região. Dessa

²⁶ Todas as figuras referidas no texto encontram-se no Anexo – volume digital em CD-ROM, no fim da presente dissertação.

²⁷ Ou Sal.a/ Sal-la, na grafia catalã. Optamos pela grafia *Sala*, utilizada na bibliografia francesa e espanhola, para simplificar a escrita do texto.

²⁸ Não tivemos acesso ao documento de 950, sendo que nossa leitura dele é guiada pela de Sitjes i Molins.

²⁹ SITJES I MOLINS, Xavier. **Sant Benet de Bages: estudi arqueològic**. Manresa: Montaña, 1973, pp. 11-14.

maneira, desde seus inícios, o monastério é dotado de uma imensa propriedade, da qual faziam parte o castelo e termo de Maïans e a paróquia do povoado dos Preses, além de lavouras e grandes vinhas, todas doações feitas pela nobreza local em busca de aliança com os fundadores do cenóbio.³⁰

O documento da doação de 960 cita que havia, nesse período, uma pessoa fiel aos fundadores encarregada de dirigir os trabalhos e acolher os futuros monges, aquele que seria o primeiro abade do monastério. Ainda em 964, é feita uma nova doação pelo filho dos fundadores, Guadamir, que financia a construção do átrio³¹.

Não se dispõe da ata de fundação original do mosteiro, supostamente datada de 967, a qual não foi conservada, mas as informações são refeitas a partir de uma cópia de sua minuta, feita no século XVIII³². Naquele mesmo ano, é feita uma carta de doação ao mosteiro, datada de 28 de setembro de 967³³, documento no qual Sala reconhece mandar construir um cenóbio em honra a São Bento, além de garantir um tributo anual a Roma de trinta moedas de prata. Além disso, Sala doava uma grande quantidade de propriedades e tudo que nelas havia, como vilas, castelos, vinhas e bosques. Tal documento era assinado pelo conde Borrel, de Barcelona e por Abbó (ou Abbon), o primeiro abade do mosteiro, aquele a quem Sala havia confiado a comunidade em seus inícios. O fato da ata de fundação e doação terem sido assinados sem o edifício do mosteiro estar concluído, antes da consagração da igreja, é incomum e é interpretado por parte da historiografia catalã como sinal de que Sala sabia que não chegaria vivo à tal acontecimento, provavelmente por já estar enfermo ou debilitado³⁴.

É importante destacar que o mosteiro era submetido diretamente à Santa Sé, não precisando se reportar a nenhum bispado da região, em virtude das prerrogativas adquiridas por Sala junto ao Papa, as quais garantiam, ao mesmo tempo, a autonomia local e o pertencimento à cristandade. Sala, que se vinculara pelo matrimônio com Ricarda à importante família viscontal de Osona, participara em dezembro de 951 de uma grande expedição de nobres da região da Catalunha a Roma, onde adquiriu diretamente do Santo Padre as prerrogativas de fundação do mosteiro, em troca de um

³⁰ *Ibid.*, p. 75.

³¹ Voltaremos à questão que envolve esse termo mais adiante, no sub-capítulo 1.3.

³² Cópia do século XVIII. PASCUAL, Jaume. *Sacrae Antiquitatis Cataloniae Monumenta*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 729, vol. III, ff 132-133.

³³ A data é marcada a partir do reinado de Lotário, monarca franco: *Facta carta donacione.III. kalendas octobris anno .XIII. regnante Lothario rege filium Ludoici Regis*; o pergaminho se encontra no arquivo de Montserrat (Pergaminho de Sant Benet de Bages, número 20).

³⁴ BENET I CLARÀ, Albert. Sant Benet de Bages. In: **Catalunya Romànica. Vol. XI. El Bages**. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1984, pp. 408- 420, pp. 409- 412.

tributo anual. Essa viagem serviu para colocar os fundamentos da nova casa monacal, pois sua subjeção direta ao Santo Padre de Roma revelava o caráter familiar do cenóbio em suas origens. Sendo o monastério particular, e em virtude das prerrogativas que outorgava o direito de patronato, a família Sala iria manter uma sucessão gentílica na carreira abacial³⁵.

Porém, nem Sala nem Ricarda chegaram a ver o templo pronto. Ambos morreram antes da cerimônia de consagração do templo, documentada de 972. A morte de ambos aconteceu quando faltava pouco para a consagração: a última notícia de Sala é documentada de 969, quando Ricarda já estava morta. A consagração aconteceu em 3 de dezembro de 972, em presença de seus filhos e netos, que haviam terminado a obra.³⁶ A ata de consagração da igreja é o documento que melhor fornece informações sobre o processo construtivo do mosteiro, ainda que sejam escassas, bem como as relações de poder que se estabelecem naquele novo espaço.³⁷

O documento identifica primeiramente, como era de costume, os presentes na cerimônia, destacando personagens muito importantes, como o conde Borrel, de Barcelona, os bispos de Vic, Urgell e Barcelona, alguns viscondes e três filhos de Sala, além de muitos clérigos e laicos de Manresa e Osona, presenças que demonstram a importância da inserção daquele espaço no território da cristandade e nas dinâmicas de poder que estavam se constituindo na Catalunha.

As fórmulas retóricas são percebidas por todo o documento, sobretudo nas muitas homenagens a Sala, mostrado como exemplo de inspiração de Deus por edificar um templo para o Senhor e defender seu povo. O documento menciona a morte de Ricarda e o local escolhido para depositar seu cadáver: uma arca de pedra ao lado do templo começado, na parede externa; e descreve também a morte de Sala, não muito posterior à da esposa, destacando o lugar de sua sepultura: um sarcófago de pedra escavado no átrio, fato importante para a manutenção da memória do fundador no templo de pedra. Os filhos de Sala também são homenageados por terem continuado a obra e se dedicado a organizar a celebração de consagração da igreja³⁸.

Porém, as informações da ata de 972 não são suficientes para determinar a disposição arquitetônica desse primeiro cenóbio. Está registrado que a igreja era dedicada à Santíssima Trindade, S. Bento, S. Pedro e S. André. Além disso, ao se referir

³⁵ ESPAÑOL, Francesca. **Sant Benet de Bages**. Manresa: Caixa Manresa, 2001, pp. 11-12.

³⁶ JUNYENT, E. *Op. cit.*, p. 58.

³⁷ BENET i CLARÀ, A. *Op. cit.*, p. 412.

³⁸ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp.12-13.

ao templo, é utilizado o termo *trifaria templi*, que parece indicar-nos que o edifício possuía três naves – ou seja, era uma basílica³⁹ – ou que se tratava de uma construção com a abside tripla – dividida em três absidiolas. A historiografia pesou as duas possibilidades, concluindo que a segunda parece ser mais verossimilhante, principalmente pela comparação com a estrutura de edifícios contemporâneos, como as igrejas que formam o conjunto monumental de Sant Miquel e Sant Pere de Terrassa ou a de Sant Nicolau de Girona, que possuem uma só nave.⁴⁰ É importante ressaltarmos que o documento não cita em nenhum momento a existência de um claustro, apenas do átrio, onde fora exumado o fundador.

O documento também registra as posses do novo edifício: as propriedades territoriais e os objetos e livros litúrgicos que serão entregues naquele dia, citando em extensa lista o nome de todos os doadores e sua respectiva doação. O mosteiro já possuía um aparato litúrgico muito notável, integrado por duas caixas-relicário com fragmentos da Santa Cruz e “reliquias comprovadas de santos”, além de cálices e estolas. No dia 3 de dezembro são doados também um missal, dois antifonários, alguns códices e um lecionário, compondo um conjunto rico⁴¹.

As relíquias citadas no documento são identificadas por parte da historiografia⁴² como sendo de São Valentim mártir, que Sala teria recebido diretamente do Santo Padre e trazido de Roma na expedição de 951. Chegou-se a tal conclusão através de uma carta de doação de 965, endereçada ao “mosteiro de Sant Benet de Bages e Sant Valentí”⁴³. As referências às supostas relíquias do santo são frequentes nos documentos de Bages, como um documento de 1004 que nos informa que sua festa era comemorada no mosteiro em 14 de fevereiro⁴⁴. Porém, no documento de consagração da igreja de 972, o santo não é mencionado. Sabemos que a presença de relíquias é algo fundamental para a cerimônia de consagração da igreja, além de ser importante para a afirmação do monastério frente à comunidade local.⁴⁵ Sendo assim, tal silêncio é perturbador. Ainda que não consigamos explicitar esta questão, parece-nos importante levantá-la, e não

³⁹ Em muitos casos, o termo não indica com precisão a arquitetura real dos edifícios nas fontes escritas, configurando-se mais como um artifício retórico, pois seria difícil existir uma basílica na região, naquele momento e, principalmente, uma construção que seria tão grande não ter deixado vestígios.

⁴⁰ *Ibid.*, p.19.

⁴¹ *Ibid.*, p.13.

⁴² Cf. ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp.18-19; BENET I CLARÀ, A. *Op. cit.*, p. 412;

⁴³ BENET I CLARÀ, A. *Op. cit.*, p. 412.

⁴⁴ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p.19.

⁴⁵ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp. 18-19.

ignorá-la, como a historiografia tem feito. É importante sublinhar que não encontramos tampouco vestígios de imagens do santo nem na igreja e nem no claustro.

Outro ponto problemático a respeito da história da comunidade concerne à sucessão abacial. No documento de 972, após o inventário das posses e quase no fim do documento há um parágrafo fundamental para a compreensão das relações de poder ali estabelecidas:

Novamente perguntam os bispos: ‘Em qual regime ou autoridade quer o fundador que esteja o mosteiro?’ Respondem: ‘Os fundadores da igreja querem que esteja sob a proteção da sede do Santo Padre da cidade de Roma, tal como está escrito nas escrituras feitas, tal como queria o fundador e que não seja dominada por nenhum outro homem, senão que sejam sempre dos fundadores dessa igreja eleitos abades seus filhos e netos de sua linhagem. E se alguém, tomado pela inveja ou desígnio de malevolência ou algum outro engano aí chegue, que peça à sede apostólica de Roma que a defenda com seus privilégios e que possa cumprir a vontade do fundador do templo e que não se possa defender mas que retire e que o prior deste mosteiro tal como foi dito antes, seja da família do fundador da igreja; e que todo ano deem da própria moeda pública trinta moedas de prata à Sé Apostólica de Roma.’⁴⁶

O trecho citado confirma a prerrogativa que garante o domínio familiar à sucessão de Sala. Nesse parágrafo, os fundadores do mosteiro reafirmam a submissão direta à Santa Sé em Roma, e garantiam que a sucessão abacial fosse feita apenas entre membros da família fundadora, termos que impediriam a ingerência de outros nobres ou de membros do clero. Devido a essas condições, a historiografia o caracteriza como um “monastério de fundação particular”.⁴⁷ Será assim por algum tempo até que a fórmula se torne inviável devido a lutas familiares, de onde resultará um período de desgoverno na passagem do século X ao XI.

⁴⁶ Carta de consagração da igreja de Sant Benet de Bages, datada de 972, Pergaminho num. 1904 da Biblioteca de Catalunya, transcrito por: SOLÀ I MORETA, Fortià. **El monestir de Sant Benet de Bages**. Manresa: J. Vergé, 1955, pp. 39-44. “*Iterum dixerunt Episcopi: In quo regimine vel ditione voluit esse istius auctor templi asciterium istud? Responderunt: Fundatores vel auctores Ecclesiae apostolicae sedis praesulem sancti Petri urbis Romensis, sicut in gestis scripturis habemus scriptum, sicut ipse auctor voluit, et ut nulli alicui homo dominata reservavit. sed et hodie et nunc et semper ex prosapia ejus elegantur Abbates ipsi filii, nepti, vel pronepti auctores vel fundatores istius Ecclesiae. Quod si aliquis ex quolibet ordine invidia ductus aut cupiditate vel malevolentia aut aliqua fraudulentia detulerit hinc, adierit Romam apostolicae sedis, ut inde huc privilegia deferat, et voluntatem auctoris vel fundatoris istius templi disrumpere queat, non hoc valeat sibi defendere, sed confusus abscedat, et dispensatorem hujus monasterii, sicut supra diximus, de prosapia auctoris vel fundatoris ecclesiac requiratur atque constituatur; sed tantummodo omni anno ex propria moneta publica Ausonensi solidi .XXX. deferantur ex argento apostolicae sedi urbis Quiritiae.*” (Tradução nossa)

⁴⁷ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 18.

Uma nova legação a Roma, enviada pelo conde Ramon Borrel e pelo bispo de Vic, em 1002, procurará derrogar esta que era considerada a “cláusula fundacional do mosteiro”. Havia surgido problemas em menos de quinze anos após a consagração, durante o mandato dos abades Adalberto e Sunifredo, descendentes de Sala, que, respectivamente, sucederam a Abbó. O rico aparato litúrgico havia sido vendido e penhorado, os bens que garantiam a sobrevivência da comunidade foram desviados, além do abandono das terras de cultivo ter trazido escassez e falta de alimentos para a comunidade. Esta situação de crise fora propiciada pela própria dinâmica do mosteiro em relação à eleição abacial, já que diversos membros da família disputavam a dignidade e, com ela, o proveito dos bens.

Esse período de enfraquecimento também contribuíra para a incursão de Almansur, comandante da invasão sarracena que devasta Bages, em 1003, ano que coincide com a morte do abade Sunifredo. O conde Ramon Borrel recebera denúncia sobre o estado de crise do cenóbio por parte dos próprios monges e, no ano de 1002, enviara a Roma emissários catalães que informam ao Papa Silvestre a situação de Sant Benet. Assim, consegue-se a revogação da cláusula fundacional e a permissão para que os monges elejam seu abade. A comunidade elege, então, Ramió (Ramion), cônego de Vic, que, segundo a documentação, conduz bem a reforma da casa, dando início a uma das etapas mais florescentes do cenóbio, que perdura por boa parte do século XI.⁴⁸ Parte da historiografia defende que Ramió foi designado abade de Sant Benet de Bages em um acordo entre o bispo de Vic e o conde de Barcelona. Sabe-se que o abade, que governou por aproximadamente trinta anos, soube conduzir o mosteiro ao ressurgimento e recuperação de bens, o que é atestado por uma bula pontifícia de 1017.⁴⁹

Dos abades que sucederam a Ramió tem destaque o abade Miró, que rege o cenóbio de 1045 a 1074, por ser filho do conde Berenguer Ramon I de Barcelona, descendente de Ramon Borrel, o que aparece na documentação como sinal da grande importância adquirida por Sant Benet, ao ser governado por um membro da família soberana.

Em fins do século XI, o mosteiro de Bages, que havia nascido como monastério autônomo em relação a outros poderes locais, perde temporariamente sua independência, fenômeno que ocorre também com outras abadias catalãs. A partir de 1075, no marco do impulso da reforma romana, juntamente com Sant Pere de Rodes,

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 16-18.

⁴⁹ JUNYENT, E. *Op. cit.*, pp. 57-59 *passim*.

Sant Cugat Del Vallès e Sant Lorenç Del Munt, é submetido, a título de priorado, à abadia de Sant Ponç de Tomeres⁵⁰, localizada na região do Languedoc. Não se conhecem as causas imediatas, mas a sujeição não foi um fato isolado, e pode ser inserida num movimento de reforma da disciplina monacal, impulsionado por Roma e consentido pelos nobres da terra⁵¹. Parte da historiografia a atribui à influência de Cluny, cuja intenção seria evitar a ingerência dos senhores laicos e a decadência espiritual fruto das riquezas que acumulavam os mosteiros beneditinos.⁵²

Esta anexação dura até 1108, quando Sant Benet de Bages volta a ter o título de abadia, com a consequente eleição do abade entre os monges. Começa uma nova etapa considerada de estabilidade interna, que coincide, em traços gerais, com o período do mosteiro mais relevante do ponto de vista arquitetônico, já que boa parte do que resta de românico da casa data dos séculos XII-XIII. A construção dos edifícios que hoje persistem parece ter se seguido ao ataque dos almorávidas de 1114-1115, o que é citado em um documento do ano de 1125, onde se assinala que a casa foi completamente devastada pelos “pagãos”. A partir daí, acredita-se ter tido impulso o projeto de reconstrução de todo o edifício do mosteiro, devido à grande devastação, já que a restauração não seria suficiente⁵³.

O último terço do século XII inicia-se, então, com a reconstrução da igreja, seguida da construção do claustro. Às grandes despesas das obras dos novos edifícios contribuem alguns barões da Comarca, principalmente os Rocafort, Talamanca, Calders, Boixadors e Viladecavalls, em troca de serem sepultados no mosteiro. A maioria dos sarcófagos do claustro datam dessa época.⁵⁴ Nesse período destaca-se a figura do abade Ramon, que governou a casa em fins do século XII, considerado um grande administrador, cujos projetos levam a implicações concretas no processo construtivo. No ano de 1196, uma bula de Celestino III confirma todos os bens e possessões de Bages e sua submissão a Roma.

A nova igreja foi concluída por volta de 1212, o que é conhecido pela existência do documento de consagração de um de seus altares laterais, o altar de Santa Maria. O claustro foi terminado pouco tempo depois, e é datado de por volta de 1225, devido a

⁵⁰ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 18.

⁵¹ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, p. 21

⁵² BENET I CLARÀ, A. *Op. cit.*, p.417.

⁵³ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp. 16-25.

⁵⁴ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, p. 22.

uma inscrição em um de seus capitéis – mas que também gerou controvérsias na historiografia.⁵⁵

A inscrição se encontra em um capitel situado no ângulo sudoeste, onde se lê: “CONDITOR OP[ER]IS VOCA[BA]T[UR] B[ER]N[A]D”⁵⁶. Joseph Puig i Cadafalch, historiador da arte e restaurador do início do século XX, e primeiro a estudar o claustro de Bages, identifica este personagem, Bernad, com o abade Bernat Sanespleda, documentado do ano 1225, situando a obra num marco que abarca a passagem do século XII ao primeiro terço do século XIII.⁵⁷ Em sua perspectiva, o “*conditor operis*” refere-se àquele que coordenou a finalização da construção do claustro, e não seu construtor material (o artífice ou os doadores), de maneira que claramente faria referência ao abade que governava o mosteiro no período final da construção do claustro.

Porém, posteriormente se questionou se este Bernad se referia a um laico, chamado Bernart Rocafort, atestado pela documentação em 1196. A linhagem dos Rocafort era uma das mais estritamente ligadas ao cenóbio, embora as relações não tenham sido sempre cordiais. Encontramos o emblema da família tanto em um dos sepulcros do claustro quanto em um de seus capitéis, chamado de “capitel heráldico”⁵⁸. Bernat de Rocafort aparece em documentação no ano de 1196 por causa de um enfrentamento com o cenóbio⁵⁹, quando é obrigado a devolver uma propriedade de Sant Benet de Bages, da qual teria se apropriado ilegalmente. Posteriormente, faz uma das maiores doações para a construção do edifício do cenóbio⁶⁰. Ou seja, a construção material dos edifícios, apesar de submetida à autoridade abacial e estar na esfera religiosa, contava com grande participação da nobreza local para que fosse levada a cabo, de maneira que vemos as relações profundas e de dependência entre esses dois atores sociais.

Após a reconstrução do mosteiro, parece iniciar-se um período de prosperidade e tranquilidade, sendo que durante o século XIII o mosteiro continua a receber doações de famílias nobres, cujos sarcófagos são encontrados nas quatro galerias do claustro ainda hoje.

⁵⁵ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp. 25-26.

⁵⁶ “O comitente dessa obra era chamado Bernard”

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁸ Voltaremos a essa discussão posteriormente, quando analisarmos as questões de materialidade do mosteiro.

⁵⁹ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 64.

⁶⁰ Sobre esse ponto, acreditamos que uma análise conjunta da documentação, inscrição e escultura do capitel, aliada às informações bibliográficas, pode ser reveladora e frutuosa para o desenvolvimento de uma hipótese, que explicitaremos no capítulo três do texto da presente Dissertação.

Durante os chamados “séculos do gótico”, os séculos XIV e XV, o mosteiro consegue manter-se em estabilidade, devido às boas rendas da terra, e tranquilidade, devido à estabilização territorial. São feitas outras reformas, quando são construídas novas dependências ao redor do claustro. Porém, em meados do século XVI o mosteiro perde novamente sua independência, submetido à abadia de Montserrat por uma bula de Clemente VIII, em 1593. A partir daí, passa a ter diversas funções: a partir de 1620 funciona como colégio para os estudantes da ordem, e durante o século XVIII se torna residência de repouso para monges anciãos – porém, há indícios de que o prédio estava abandonado em fins deste mesmo século. Em 1820 é decretada pelo Estado a supressão das ordens religiosas, até que em 1835, com a desamortização, o edifício é finalmente retirado da esfera eclesiástica, tornando-se bem estatal.⁶¹

Em 1907, o edifício é comprado por Elisa Carbó, mãe do pintor Ramon Casas, para torná-lo residência de verão da família. A restauração fica a cargo do já citado Joseph Puig i Cadafalch que, à época, exercia também o cargo de Ministro da Cultura da Espanha. Sobre a obra empreendida por Puig, ela será detalhada no capítulo seguinte, mas podemos dizer que o discurso da família Casas era o de manter o aspecto “mais medieval” do edifício durante a restauração. Novamente abandonado no fim da vida de Ramon Casas, na década de 1930, o monastério é declarado “monumento nacional” em junho de 1931.⁶² Em 2000 o mosteiro é adquirido pela fundação Caixa Manresa que, em 2007, inaugura o complexo chamado Món Sant Benet, após restaurar os edifícios e montar uma estrutura turística.⁶³

Hoje, o mosteiro de Bages é muito visitado por fazer parte do ciclo turístico do chamado românico catalão. Destaca-se, sobretudo, seu claustro, considerado como “joia do românico catalão” pela singularidade e diversidade de sua ornamentação esculpida. Essa ornamentação, porém, ainda não foi devidamente analisada em suas relações com a história do monastério e o papel que exercia nas relações de poder na sociedade catalã medieval.

Procuraremos, agora, esboçar o processo através do qual os edifícios eclesiásticos adquirem uma importância central na sociedade medieval, como centros de poder ao redor dos quais a sociedade se organiza, o que passa, fundamentalmente, pelo seu papel na relação com o sagrado.

⁶¹ JUNYENT, E. *Op. cit.*, pp. 59-60.

⁶² SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, pp. 31-32.

⁶³ <http://www.monestirs.cat/monst/bages/ba28bene.htm>

Site do projeto: <http://www.monstbenet.com/>

1.2 O processo de sacralização e territorialização da igreja-edifício

O processo de fundação do mosteiro de Sant Benet de Bages nos revela diversos pontos importantes das relações de poder e estruturação social do mundo medieval. Há a preocupação da Igreja e da nobreza local em demarcar o território da cristandade frente ao Islã, mas também na organização das estruturas de poder. O fenômeno de reorganização do habitat ao redor da igreja, que se desenvolve no Ocidente medieval a partir do século X, deve-se a um processo duplo, em curso desde a Alta Idade Média, que liga o poder eclesial, a nobreza e a população camponesa ao território ao redor dos edifícios religiosos: o processo de sacralização do local de culto, do edifício de pedra que se torna lugar próprio na relação com o sagrado, e a estruturação da comunidade dos fiéis ao redor desses edifícios, que se tornam centrais na organização social – reorganização fundamental na Catalunha pós-reconquista.

Segundo Jean-Claude Bonne, é justamente a partir do século X que a Europa ocidental conhece um florescimento das imagens e decoração esculpida nas igrejas, processo profundamente relacionado à reorganização das comunidades cristãs ao redor desses edifícios. As imagens, ao se inscreverem num conjunto arquitetônico, formam um ambiente cerimonial, a igreja-edifício, destinado ao desenvolvimento de todas as práticas culturais, o qual se torna o coração do ambiente medieval.⁶⁴

A transformação do edifício de pedra na base de organização social do ocidente medieval está fundamentalmente relacionada à sacralização desses espaços. Segundo Dominique Iogna-Prat :

A Igreja, em sua realização material (a igreja e os bens eclesiásticos), convida a se interrogar mais globalmente sobre a relação dos homens com o espaço, ou seja, numa época em que os termos ‘Igreja’ e ‘sociedade’ são coextensivos, sobre o lugar das estruturas eclesiásticas na fixação e controle das populações, sobre a âncora dos poderes em uma terra considerada ‘santa’ ou ‘sagrada’, em suma, sobre o papel da Igreja na origem das grandes formas de controle (igreja, cemitério, paróquia, reino cristão, Cristandade) e na gênese da noção de território.⁶⁵

⁶⁴ BONNE, Jean- Claude. *Arte e environnement* : entre arte medieval e arte contemporânea. Tradução de Maria Eurydice de Barros Ribeiro. In: **Atas da VII Semana de Estudos Medievais**. Brasília : PEM-UnB, 2010, pp. 39- 57.

⁶⁵ IOGNA-PRAT, Dominique. **La Maison Dieu : Une histoire monumentale de l’Église au Moyen Âge (v.800 – v.1200)**. Paris: Seuil, 2006, p. 18: “L’Église, dans sa réalisation matérielle (l’église et les biens ecclésiastiques), invite à s’interroger plus globalement sur le rapport des hommes à l’espace, c’est-à-dire, à une époque où les termes “Église” et “société” sont coextensifs, sur la place des structures ecclésiastiques dans la fixation et le contrôle des populations, sur l’ancrage des pouvoirs dans une terre considérée comme “sainte” ou “sacrée”, en bref, sur le rôle de l’Église à l’origine des grandes formes d’encadrement (église, cimetière, paroisse, royaume chrétien, Chrétienté) et à la genèse de la notion de territoire.” (Tradução nossa)

Tal fenômeno é permitido pelo longo processo de territorialização e materialização da Igreja-comunidade espiritual na igreja-edifício, o qual é estritamente ligado ao desenvolvimento da doutrina de sacralização do lugar de culto. Nos primeiros séculos do cristianismo, ele se configurava como uma religião “desterritorializante”⁶⁶: não havia uma grande preocupação com o lugar da assembleia, pois toda a ação tinha em vista a Cidade Celeste, não o mundo terrestre. Para os pensadores cristãos da Antiguidade Tardia, a preocupação era edificar a *Ecclesia* enquanto comunidade dos fiéis, espiritualizando a sociedade⁶⁷, e não as construções materiais.

Nesse sentido, no cristianismo primitivo observa-se uma ruptura em relação às sacralidades antigas – tanto a sacralidade difusa do paganismo greco-romano, quanto um distanciamento do judaísmo.⁶⁸ Tal momento é marcado pela negação do templo e das imagens, principalmente porque os cristãos dos primeiros tempos tinham a necessidade de se diferenciar da religião imperial. Há o desejo de ruptura com o mundo material e com a sacralidade encarnada na pedra, pois os cristãos habitavam uma “casa espiritual” e, por isso, não precisavam de templos. Além disso, havia a ideia de que um edifício material não é o suficiente para conter Deus, pois cada seguidor de Cristo é como um templo vivo.⁶⁹

Marcus Minucius Felix, apologeta do fim do séc. II e início do III, em sua obra *Octavius*, na qual constrói um diálogo entre um cristão e um pagão, revela justamente o argumento de que a materialidade não pode conter Deus, o que justificava o fato de os cristãos não terem preocupações com templos:

Vós acreditais que, por não termos nem templo nem altar, nós temos o objeto de nosso culto escondido. Qual simulacro podeis imaginar em honra a Deus se, refletindo bem, o próprio homem é uma imagem dele? Qual templo podeis construir-lhe, se todo o universo, que ele criou, não pode contê-lo? Quando eu, um homem, poderia encerrar dentro de uma edícula tão poderosa majestade? Não é melhor dedicar-lhe um santuário em nossa alma, e mesmo consagrar sua presença em nosso coração?⁷⁰

⁶⁶ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2010, p. 42.

⁶⁷ LAUWERS, Michel. Le cimetière dans le Moyen Age latin: Lieu sacré, saint et religieux. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, 54e Année, No. 5 (Sep. - Oct., 1999), pp. 1047- 1072, p. 1048.

⁶⁸ IOGNA-PRAT, D. *Op. cit.*, p.29.

⁶⁹ *Ibid.*, p.16.

⁷⁰ MINUCIUS FELIX. **Octavius**. Paris: Les Belles Lettres, 1964. pp. 54-55. [32,1-3]. “*Putatis autem nos occultare quod colimus, si delubra et aras non habemus? Quod enim simulacrum deo fingam, cum, si recte existimes, sit dei homo ipse simulacrum? Templum quod ei extruam, cum totus hic mundus eius opere fabricatus eum capere non possit? Et cum homo latius maneam, intra unam aediculam uim tantae maiestatis includam? Nonne melius in nostra dedicandus est mente, in nostro immo consecrandus est pectore?*”. (Tradução nossa)

Com o progressivo desenvolvimento do cristianismo enquanto religião, o que passa pela sua aceitação e oficialização no Império Romano, torna-se necessário organizar a sacralidade em relação ao espaço terrestre. Nos séculos V e VI surgem as primeiras basílicas em Roma, atendendo às necessidades de culto, de maneira que podemos dizer que o surgimento de uma doutrina de sacralização do local de culto e o desenvolvimento de tais discussões doutrinárias são fundamentais para o processo que culmina com a reorganização de toda sociedade ao redor de polos de atração, os edifícios eclesiais.

É a partir do século IX que se acentua a crescente importância dada ao local onde a comunidade se reúne para realizar os ritos, processo que culmina no século XII com uma nova concepção em relação ao edifício da igreja, que passa a ser compreendido como um lugar sagrado, pois é o lugar por excelência dos rituais.

Dominique Iogna-Prat, ao analisar esse longo processo de desenvolvimento da doutrina de sacralização do local de culto, pelo qual o edifício de pedra se torna central na vida cristã, aponta que é durante o Império Carolíngio, que se auto-denomina Império Cristão, que a Igreja se torna a força de articulação e estruturação da sociedade, ganhando visibilidade terrestre:

[...] a construção do Império cristão, com os Carolíngios, representa um momento de viragem decisivo no curso do qual a Igreja, força de articulação e estruturação da sociedade, ganha em visibilidade terrestre através da construção de lugares considerados como *específicos*; é neste momento que o termo *ecclesia* se impõe como *terminus technicus* para designar a igreja-monumento: lugar consagrado segundo os termos de um ritual que se fixa por volta de 840.- é neste momento quando os exegetas começam a se interrogar sobre a confusão (metonímia) entre o que contem e conteúdo, igreja e Igreja.⁷¹

A mudança produzida no século IX em relação ao edifício se dá porque a cristandade se torna uma realidade territorial ⁷². A luta dos papas do século IX contra os muçulmanos porta uma evolução lexical de primeira importância: a emergência da acepção geográfica do termo *Christianitas* (a Cristandade), baseada no discurso de

⁷¹ IOGNA-PRAT, D. *Op. cit.*, p. 19. “[...] la construction d’un Empire chrétien, avec les Carolingiens, représente un tournant capital au cours duquel l’Église, force d’encadrement et de structuration de la société, gagne en visibilité terrestre à travers la constitution de lieux considérés comme *spécifiques* ; c’est à ce moment que le terme *ecclesia* s’impose comme *terminus technicus* pour désigner l’église-monument, lieu consacré suivant les termes d’un rituel qui se fixe dans les années 840 ; c’est à ce moment aussi que les exégètes (spécialement les exégètes de la liturgie) commencent à s’interroger sur la portée de la confusion (métonymie) entre contenant et contenu, église et Église.” (Tradução nossa).

⁷² *Ibid.*, p.23.

dilatação missionária da Igreja, da qual o papa e o imperador seriam os atores centrais⁷³. A segunda metade do século IX é o momento do encontro desse discurso cristão e o mundo muçulmano, quando a Igreja e o Império Carolíngio precisam se defender face ao avanço do Islã. É nessa confrontação que a cristandade se inventa como Cristandade no sentido territorial do termo. Até o século IX, a *Christianitas* era a comunidade dos fiéis, seguidores de Cristo e da Igreja. Agora, com a necessidade de preservar o império carolíngio, é a comunidade daqueles essencialmente chamados a defender o território, pelo dever ao rei e ao ministério papal.⁷⁴

A cristandade emergente na defesa contra os muçulmanos é uma “formação institucional” que se desenha articulada a uma formação territorial. Com o desaparecimento do império carolíngio será permanência dessa noção de *Christianitas* que permitirá a continuidade e unidade da comunidade cristã.⁷⁵ Cada vez mais, é o pertencimento à cristandade e a submissão à Santa Sé que definem a organização do território no Ocidente medieval, que se fará em função de centros de poder, ao mesmo tempo laicos e eclesiais, que vão se tornando polos ao redor dos quais as comunidades se fixam.

Será apenas com a Reforma da Igreja e a controvérsia eucarística, no século XI, que a igreja adquire o estatuto de lugar *próprio*, porque é o local onde o sacrifício se cumpre realmente. O ritual de consagração do edifício da igreja se torna um dos mais faustosos da liturgia latina, pois é entendido como o batismo da igreja, uma obrigação prévia para que se cumpram *dentro* da igreja os sacramentos que engendram a comunidade cristã, o que sinaliza que a igreja (edifício) tem a vocação de conter a Igreja (comunidade espiritual). O processo de sacralização do lugar de culto, intensificado nos séculos XI e XII, acompanha o progressivo aumento do papel social das igrejas na reorganização geral da sociedade, consideradas como ‘polos sagrados’⁷⁶. Dessa maneira, o próprio poder da Igreja se territorializa, acentuando sua dominação sobre quase toda a Europa ocidental.

Uma questão fundamental que acompanha a definição de um território cristão e sagrado é aquela que concerne à manipulação dos corpos santos e à própria relação com os mortos. É durante o século IX que os santos adquirem uma nova visibilidade no seio dos espaços eclesiais, com a centralidade que as relíquias adquirem no ritual de

⁷³ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 19-20.

consagração das igrejas. Concomitantemente, chega a termo a longa história – que perdurava como modelo das cidades desde o império romano – de disjunção espacial dos vivos e dos mortos, com o desaparecimento das necrópoles suburbanas e o surgimento dos cemitérios ao redor do edifício eclesial.⁷⁷

Todo esse processo, Michel Lauwers chama de espiritualização e espacialização das relações sociais, porque a reorganização do espaço senhorial se relaciona profundamente às mudanças nas concepções eclesiais relativas ao lugar do sagrado. A espiritualização se dá porque surge uma nova concepção de comunidade: a comunidade cristã é aquela onde as pessoas ingressam numa nova família, não mais pelo parentesco carnal, mas pelo batismo, que define a ligação espiritual; e a espacialização é justamente o fenômeno de fixação de grupos de habitantes ao redor de uma igreja e seu cemitério, cujo papel é fundamental na definição da comunidade. Esse processo conjunto é fundamental para a reprodução social, e o cemitério tem aí um papel imprescindível: trazido para o centro do habitat, ao redor da igreja, participa da criação de um parentesco espiritual entre o mundo dos mortos e dos vivos que, juntamente com outros ritos, liga eternamente os fiéis àquele território. Por isso, torna-se também um espaço sacralizado, como outras estruturas do entorno da igreja, através do rito de consagração.⁷⁸

Para Lauwers, as práticas funerárias são fundamentais para a configuração das estruturas de autoridade, pois selam um tipo de “pacto” social entre os senhores de terra e o clero, o qual estrutura a base de poder das relações sociais, principalmente nos séculos XI e XII. Além de garantir a salvação de sua alma e de sua família, a doação de bens e propriedades por parte da nobreza permite a perpetuação e afirmação de um “estatuto de exceção”: sua autoridade era legitimada pela manutenção da memória de seus ancestrais, pois lembrava que o poder que estes exerciam foi legado para suas seus herdeiros. De seu lado, o clero aproveita, primeiramente, das doações materiais e, principalmente, se reafirma como o “intermediário autorizado” entre os vivos e os mortos, entre a ordem material e a espiritual, papel fundamental na manutenção da ordem social.⁷⁹

Segundo Alain Guerreau, “qualquer quadro da sociedade medieval que coloque a *ecclesia* em outra parte que não seja o centro do dispositivo resulta em uma visão

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 169- 173.

⁷⁸ LAUWERS, M. *Op.cit.*, 2009, pp.1047-1049.

⁷⁹ LAUWERS, M. Le “sépulcre des pères” et les “ancêtres” . Notes sur le culte des défunts à l'âge seigneurial. *Médiévales*, N°31, 1996. pp. 67-78, p. 76.

truncada, desequilibrada e totalmente irrealista desta sociedade (...)”. Para o autor, o sistema feudal é sustentado pelas noções de *ecclesia* e *dominium*, que desenham o quadro de uma sociedade extremamente polarizada que se desenvolve no ocidente medieval, principalmente após o século X. O *dominium* se constitui como “uma relação social original constituída pela simultaneidade e unidade de dominação sobre os homens e sobre suas terras”⁸⁰, onde a nobreza, que forma um pequeno grupo, precisa manter sua dominação sobre as populações agrícolas, recorrendo a “mecanismos eficazes, sem necessidade de violência física” para fixar os homens ao solo.⁸¹

Era a *ecclesia* que garantia a estabilidade do sistema senhorial, extremamente ligada ao *dominium*, ao ligar os homens à terra, à medida que as concepções ditadas por ela tinham um valor geral e coercitivo sobre a população. Isso se dava justamente pela concentração progressiva do conjunto de ritos em um mesmo lugar, a igreja-edifício, os quais ligavam cada cristão à sua comunidade de origem, como é o caso do rito do batismo e da inumação. Tal dominação repousava sobre um sistema de ritos e concepções cristológicas baseadas na formulação da imagem do Cristo-*ecclesia*⁸². Os elementos que criavam o elo entre o espiritual e o material eram a hóstia e as relíquias, que compunham ritos que exigiam um espaço sacralizado, que só a *ecclesia* podia oferecer. Eram esses elementos que, ligados a um altar, constituíam o elo salvífico obrigatório entre os homens e Deus, o que foi necessário para gerar a polarização do espaço:

O batismo e a comunhão ligavam cada cristão a um lugar específico, aquele em que Jesus e um ou vários santos manifestavam-se a ele como agentes exclusivos de sua salvação. Foi inicial e principalmente desta forma que a *ecclesia* ligava os homens a um *locus*, permitindo o bom funcionamento do *dominium*.⁸³

⁸⁰ GUERREAU, Alain. Feudalismo. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval. Vol. I.** São Paulo: EDUSC, 2006. 2 vols, pp 437- 455, p.445.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 446- 447.

⁸² Segundo Burns, a eclesiologia desenvolvida desde o período carolíngio e, sobretudo, no século XI definia a Igreja (instituição) como o corpo místico de Cristo. Inicialmente, a alegoria do corpus Christi se referia principalmente à eucaristia e à Igreja do Cristo da qual todos os fiéis faziam parte por intermédio das funções sacramentais, conduzidas pelo sacerdócio. Porém, a partir do século XI, essa imagem tem foco na exegese do texto paulino usada para justificar o sacerdócio como cabeça da Igreja e, consequentemente, sua soberania sobre toda a cristandade. Cf. BURNS, J.H. (Ed). **The Cambridge History of Medieval Political Thought c.350 –c. 1450.** Cambridge: Cambridge University Press, 1988 , pp. 252- 255.

⁸³ GUERREAU, A. *Op. cit.*, 2006, pp. 448- 449.

Esse processo é fundamental para nossa compreensão das relações sociais no mosteiro de Sant Benet de Bages, pois percebemos como, no século X, seu edifício se torna um polo agregador da população camponesa que, antes dispersa pela região e agora cada vez mais concentrada nas proximidades do mosteiro, passa a ser ligada àquele território e, conseqüentemente, submetida à nobreza senhorial.

A análise do processo de fixação das comunidades ao redor de um polo principal compõe, há tempos, a discussão historiográfica sobre o chamado sistema feudal⁸⁴. Pierre Toubert⁸⁵, na década de 1970, elaborara uma tese modificando a imagem que os historiadores faziam da evolução das sociedades medievais e a questão do habitat e as sociedades camponesas⁸⁶. Toubert havia identificado o fenômeno de reorganização da sociedade medieval, ao analisar o caso da Itália central, como *incastellamento*, numa concepção de feudalismo que se caracterizava pela desaparecimento de um poder central e imposição de um poder local à população, de maneira que a estruturação das comunidades se daria ao redor da fortificação castral.

Robert Fossier nomeava, de maneira mais geral, de “encelulamento”⁸⁷ essa reorganização da sociedade na Europa medieval em modelos que ele compara a células, com um centro que organizava seu entorno a partir da “privatização do poder sobre os homens”⁸⁸, o que levava ao nascimento das comunidades paroquiais. Para o autor, o século XI é um momento de verdadeira revolução, pois essa reorganização tem efeitos sobre todos os domínios da vida dos homens.

Porém, Lauwers revisita o processo de *incastellamento* quando observa a reorganização do habitat em outras regiões, como a Catalunha, defendendo que o papel dos lugares de culto em algumas regiões é maior que o das fortificações castrais como base de reorganização da sociedade. Por isso, propõe o termo *inecclesiamento*⁸⁹ para nomear o fenômeno de fixação do habitat ao redor do edifício da igreja, onde a sacralização do espaço é fundamental ao criar um polo não apenas *ao redor* do qual, mas, essencialmente, *em função* do qual a comunidade vive.

⁸⁴ Cf. GUERREAU, Alain. **O feudalismo - um horizonte teórico**. Trad. Antonio José Pinto Ribeiro. Lisboa: 70, 1980. Ver, em especial, Capítulo VI: Para uma teoria do feudalismo, pp. 213- 257.

⁸⁵ TOUBERT, Pierre. **Les structures du Latium médiéval : le Latium méridional et la Sabine du IX siècle à la fin du XII siècle**. Rome : École Française de Rome, 1973, 2 vols.

⁸⁶ BONNASSIE, Pierre. Sur la thèse de P. Toubert : Le Latium ao coeur du Moyen Âge. In : *Idem. Les sociétés de l'an mil : Un monde entre deux âges*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2001.

⁸⁷ FOSSIER, Robert. **Enfance de l'Europe : Xe-XIIe siècle : aspects économiques et sociaux**. Paris : Presses Universitaires de France, 1989, 2 vols.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 290.

⁸⁹ LAUWERS, M. **Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval**. Paris: Aubier (Collection historique), 2005.

O monastério tem função fundamental nesse processo, pois ele é considerado como o “criador de polos”: possui uma centralidade constituída, ao mesmo tempo, pela dimensão ideológica fundamental de intermédio com o sagrado, ao ser o lugar da vida, morte e intercessão, mas também pela dimensão material, pois é na região do monastério que o castelo é construído, com a função de proteger a comunidade. Dessa maneira, o controle de uma região era feito pela igreja, mas manifestado pela fortificação do castelo.

Especificamente na região da Catalunha, o processo de estabilização das comunidades é estudado por Pierre Bonnassie, que utiliza o termo *ensagrimento* para designar a organização ao redor dos lugares sagrados. Segundo Bonnassie, a região da Catalunha é uma das que melhor se presta ao estudo do reagrupamento do habitat ao redor dos edifícios rituais, devido à grande ocorrência desse fenômeno e também à excepcional quantidade de documentação preservada, principalmente do século XI, onde uma palavra-chave aparece com quase unanimidade: a palavra *sacraria* (em catalão, *sagrera*).

A *sacraria* (em catalão *sagrera*) é o espaço sagrado, protegido, quase sempre com raio de trinta passos, que circunda a igreja e se beneficia da mesma salvaguarda que ela. Este espaço é densamente ocupado com edifícios chamados eles próprios de *sacrarios* (em catalão *sagres*), que têm uma função seja de adega, seja de habitação.⁹⁰

O papel da *sagrera* na formação do habitat agrupado catalão parece ter sido determinante, sendo possível falar em um processo de *ensagrimento* na Catalunha, termo tomado do historiador Ramon Martí Castelbó, que o elabora com base nos estudos de Toubert sobre fenômeno de *incastellamento*, ao analisar o papel das igrejas na sociedade medieval em Girona.⁹¹

O processo de reorganização do habitat na Catalunha tem algumas especificidades, como o fato de ser caracterizado por um povoamento disperso e por acompanhar o processo de Reconquista, sendo fundamental a compreensão das relações entre cristãos e muçulmanos. A historiografia catalã se esforça por demonstrar a originalidade do fenômeno na região, desde o processo de recolonização do território cristão até a estabilização de um sistema feudal característico, que marcaria, desde esse momento, o fundamento de um suposto espírito nacional.

⁹⁰ BONNASSIE, P. *Op. Cit.*, 2001, p.285. “La *sacraria* (en catalan *sagrera*) est l’espace sacré, protégé, presque toujours de trente pas de rayon, qui entoure l’église et bénéficie de la même sauvegarde qu’elle. Cet espace est densément bâti d’édifices appelés eux-mêmes *sacrarios* (en catalan *sagres*), qui ont une fonction soit de celliers, soit d’habitations.” (Tradução nossa)

⁹¹ *Ibid.*, p. 291.

Há um ramo da historiografia catalã que busca, como em diversas outras nações modernas europeias, as raízes de uma pretensa independência e identidade nacional no período medieval⁹². Bonnassie, expoente desta corrente historiográfica, retoma o ano de 950 como o “ponto de partida de uma evolução [política] decisiva”⁹³, que marcaria o início do processo específico de formação de um feudalismo catalão e toda uma história de autonomia política e cultural.

Para o autor, a embaixada enviada a Córdoba, em 950, pelo conde Borrel de Barcelona, é reveladora das relações de força entre os muçulmanos e os cristãos na Catalunha. A embaixada de Borrel representaria uma mudança completa de orientação da política dos condados catalães, pois, até aquele momento, as embaixadas se dirigiam ao reino franco e essa era a primeira vez que um contato direto era tomado com Córdoba; este é o primeiro passo para o crescimento de relações frutuosas entre o Islã ibérico e os cristãos catalães. Essa sociedade de limite desenvolve, dessa maneira, um grande dinamismo que contrasta com a fraqueza do império franco naquele momento.

Face ao estado califal de Abd ar-Rhaman III, então no auge de sua grandeza, a Catalunha está só, abandonada por uma monarquia franca em plena decomposição. Só e pobre: ela não é muito mais que um reduto montanhês com recursos bastante limitados e Barcelona, bastião mais avançado da Cristandade ocidental, é ainda apenas uma pequena cidade cujas muralhas romanas protegem muito mal dos ataques sempre possíveis do inimigo ‘ismaelita’.⁹⁴

Após meados do século X, a Catalunha começa a estabelecer relações com diversas regiões, devido ao crescimento econômico e florescimento comercial que conheceu após o contato com os árabes, e passa a receber influências vindas do leste e do norte. As rotas italianas, provençais, do Languedoc, são percorridas por vários viajantes oriundos dos condados catalães. Estabelecem-se fortes laços com a França do

⁹² Cf. ZIMMERMANN, Michel. Les origines de la Catalogne. In: BARTHÉLEMY, Dominique e MARTIN, Jean-Marie (orgs), **Liber Largitorius: Études d’histoire medievale offertes à Pierre Toubert par ses élèves**. Genève: Droz, 2003. O autor defende que a Catalunha era um projeto de Guifred, que funda a primeira dinastia catalã, e que já no século X pode-se reconhecer uma consciência identitária e um antagonismo nacional em relação aos francos. (Ver especialmente pp.534-543). Essa questão é problematizada em BISSON, Thomas N. e FALQUEVERT, Jacqueline, L’essor de la Catalogne: identité, pouvoir et idéologie dans une société du XIIe siècle. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 39e année, N. 3, 1984. pp. 454-479.

⁹³ BONNASSIE, P. **La Catalogne du milieu du X a la fin du XI siècle. Croissance et mutations d’une société**. Tomo 1. Toulouse: Presses Universitaires Mirail, 1975, 2 vols. p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14. “Face à l’État califal d’Abd ar-Rhaman III, alors au faite de sa grandeur, la Catalogne est seule, abandonnée par une monarchie franque en pleine décomposition. Seule et pauvre : elle n’est guère que’un réduit montagnard aux ressources forcément très limitées, et Barcelone, bastion le plus avancé de la Chrétienté occidentale n’est encore qu’une bourgade que ses murailles romaines protègent très mal des raids toujours possibles de l’ennemi ‘ismaélite’ ”. (Tradução nossa).

Midi – contatos não apenas comerciais, mas também de influências culturais. Esse é considerado o momento de início do desenvolvimento da feudalidade catalã.⁹⁵

As populações camponesas começam, então, a construir suas moradias ao redor do espaço sacralizado, os *sagreres*⁹⁶. Para Bonnassie, a dinâmica do habitat se constrói quando os senhores “canalizam a seu proveito a atração que eles [*sagreres*] exercem e impõem sua dominação,” o que é facilitado pelo fato de muitos deles [desses senhores] já possuírem a “sua” igreja, ao terem cedido e doado bens para a construção, chegando ao ponto de alguns senhores serem considerados como fundadores de *sagreres*⁹⁷.

Dessa maneira, o período entre os séculos X e XII aparece como fundamental na constituição da singularidade que marcará a Catalunha feudal, formada a partir do amálgama entre a tradição legislativa visigótica arraigada⁹⁸, o pertencimento e ruptura com o reino franco, o contato e intensas trocas comerciais com os muçulmanos e as novas influências advindas das novas rotas com regiões como o norte italiano, o que permitirá com que a nobreza detentora de terras tenha um controle efetivo sobre a comunidade camponesa pela dependência desta em relação à igreja local.

Segundo Adam Kosto⁹⁹, precisamos admitir as especificidades da história catalã, que são devidas a questões geográficas e políticas particularmente complexas. Porém, devemos ser cautelosos no isolamento que estudos regionais podem trazer ao contexto pesquisado, o que é muito comum nos estudos da Europa pós-carolíngia, que tendem a isolar, como se fosse uma mudança repentina, as diversas regiões em especificidades locais. Admitimos que há uma viragem no direcionamento político da Catalunha, antes submetida à dinastia carolíngia, em direção a Roma e Córdoba, no momento em que a relação entre a Catalunha e o papado se tornaram um fato crucial não apenas na história religiosa, mas também em seu desenvolvimento político, pois acentua a independência das decisões dos condes catalães na formação de alianças. É essa nova dinâmica política que acompanha também uma nova dinâmica social, onde os monastérios têm papel central. Nesse sentido, a monumentalização do edifício de Sant Benet de Bages não é

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 360- 361.

⁹⁶ Segundo a vasta documentação analisada por Pierre Bonnassie. Cf. BONNASSIE, P. *Op. Cit.*, 2001.

⁹⁷ *Ibid.*, 2001, pp. 305-306.

⁹⁸ BONNASSIE, P. El ascenso de Cataluña. In: BONNASSIE, P., GUICHARD, P. e GERBET, M-C. (orgs). **Las Españas medievales**. Barcelona: Crítica, 2008, pp. 162- 188. A fidelidade dos condes catalães à *lex gotica*, o antigo código legislativo visigótico do rei Recesvindo, permite com que o autor fale em um “legalismo” por parte desses condes, o que só teria sido matizado com a fidelidade adquirida ao código carolíngio, pp 166-167.

⁹⁹ KOSTO, Adam. **Making Agreements in Medieval Catalonia: Power, Order, and the Written Word, 1000-1200**. New York: Cambridge University Press, 2001, pp. 1-16.

fortuita, pois ao conjugar relações de poder, mas também exercer o papel de intermédio com o sagrado, configuram-se como “ambientes de exceção”, que centralizam todas essas relações.

1.3 O mosteiro de Sant Benet de Bages enquanto “ambiente de exceção”

Esse processo pode ser identificado na fundação do mosteiro de Sant Benet de Bages, sendo a articulação entre o poder senhorial e o papado em Roma fundamental para a demarcação das fronteiras da cristandade. O mosteiro de Bages, desde seu momento fundacional no século X, configura-se como polo organizador das relações sociais e, quando do momento considerado de “estabilização de um sistema feudal”, em fins do século XII, a reconstrução material, que inclui a construção da nova igreja e do claustro, possui ainda papel central nas dinâmicas de poder entre a nobreza e o clero, bem como no jogo das forças políticas.

O primeiro aspecto que destacamos é a intencionalidade que se atribui a Sala, que teria adquirido o território com a finalidade de fundar o monastério. Tal ação, quer tenha acontecido de fato ou não, é completamente plausível, considerando a dinâmica de posse de terras naquele momento na Catalunha: no século X os nobres que se dedicam ao processo de reconquista o fazem como prerrogativa para, através da edificação de uma igreja, controlar o habitat nascente naquele território. A população local, que ainda estava em processo de assentamento e ocupação do território, organiza-se em pequenas aldeias, as quais são submetidas às dinâmicas de poder da nobreza que controla a igreja-edifício. Tal é o caso da vila dos Preses, nome dado ao pequeno povoado cuja existência é documentada desde, pelo menos, o século VII, que ocupava a região próxima ao território onde seria fundado o mosteiro de Bages. A paróquia da vila, centrada na pequena igreja de Sant Pere de les Preses, é incorporada, no século X, ao senhorio do mosteiro de Sant Benet de Bages. No documento de doação de Ricarda, de 960, podemos ler: “Por meio deste, concedo e cedo à casa de Sant Benet de Bages, sob domínio do Santo Padre de Roma, [...] a vila chamada de Preses”¹⁰⁰.

Os nobres conseguiam exercer tal controle sobre a população, pois, na maior parte das paróquias da comarca de Bages, os condes encarregados de defender as fronteiras e

¹⁰⁰PAGÈS PONS, Joan. **Les Preses i el monestir de Sant Benet de Bages**. Girona: Diputació de Girona, D.L. 1984, p.78. (Tradução nossa)

conduzir o repovoamento das terras mais extremas construíam as paróquias e igrejas por sua própria conta, passando a controlá-las logo em seguida. Tais fundadores consideravam que a paróquia, seus bens e rendas, pertenciam-lhes, de maneira que poderiam conduzir não apenas as questões materiais, mas inclusive se davam o direito de nomear o pároco que regeria a paróquia, como é o caso da “cláusula fundacional” da ata de consagração de 972, de Sant Benet de Bages, que determinava que não haveria eleição abacial entre todos os monges, pois só os descendentes de Sala poderiam governar o cenóbio.

Tal cláusula do documento de 972, que cita que os fundadores da igreja a estabeleciam sob a proteção do Santo Padre de Roma e que ela seria para sempre administrada pela sua linhagem, afirma as prerrogativas obtidas diretamente do Papa pelo nobre fundador. A própria expedição do grupo de nobres catalães a Roma, da qual Sala participou, é sinal da aliança entre nobreza e papado na demarcação do território da cristandade. Vários nobres da região da Catalunha compunham a expedição, cujo tamanho demonstra a importância dada à relação catalã-romana no contexto de alargamento das fronteiras territoriais da cristandade. Sabe-se que integravam a embaixada condes, bispos e abades da região de Bages, Vic e Ripoll.¹⁰¹

Tais nobres se responsabilizam por defender e propagar a fé, recebendo, em contrapartida, o privilégio de administrar um polo de poder, a comunidade organizada ao redor do edifício que eles construíam. Dessa maneira, o papado, em Roma, se beneficiava do estatuto de único poder universal na Europa ocidental, além do recebimento de impostos, enquanto a nobreza, profundamente aliada com o clero local - em certa medida, até confundida, se consideramos que os abades deveriam ser da linha sucessória da família nobre - consegue estabelecer seu domínio. O fato dos bispos de grandes dioceses próximas participarem da cerimônia de consagração, mas não terem poder de ingerência na comunidade monacal, mostra-se, a nós, como indício do grande poder concedido aos senhores laicos, mesmo na esfera religiosa.

Como vimos anteriormente, para o monastério cumprir seu papel enquanto polo de atração das populações camponesas é necessário o estatuto de intermédio com o sagrado, que se constitui pelos ritos e na própria sacralização do edifício. A construção desse espaço de vida cristã passa necessariamente pelo ato de consagração, pois, segundo Michel Zimmermann, esse ritual constrói “uma percepção ideológica do

¹⁰¹ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp.13-16.

espaço e do tempo”, na qual o edifício passa a controlar a “efusão de sacralidade” que funda a comunidade local e edifica a comunidade universal da Cristandade. Além disso, ao participar da construção de um espaço cristão, as dinastias dos condes catalães encontram sua legitimação territorial.¹⁰²

Em Sant Benet, como em todas as igrejas a partir do século IX, o ritual de consagração é acompanhado da deposição das relíquias de um santo padroeiro, no caso, São Valentim. As relíquias do santo exerciam grande influência sobre os devotos, que se colocavam sob sua proteção¹⁰³. A preocupação com a afirmação da presença das relíquias é perceptível desde o momento fundacional e pontua toda a história do mosteiro, pois era premissa indispensável para a sacralização do edifício construído.

Da mesma maneira, observamos a preocupação com o sepultamento dos mortos no espaço que entorna o mosteiro. Além da dimensão espiritual de formação do entorno sagrado, é-nos revelada a lógica de relações entre os nobres e o clero: o estabelecimento de necrópoles familiares no seio das casas religiosas e a organização de celebrações litúrgicas e orações para os membros mortos de um grupo de parentesco supunha que a posse dos bens – tal qual uma terra ou uma renda – fosse cedida às comunidades eclesiásticas encarregadas de assegurar a *memoria* dos defuntos¹⁰⁴. No caso de Bages, característico na Catalunha, nesse primeiro momento a família de Sala considerava o mosteiro como sua propriedade, o que nos é mostrado pelo fato de apenas a família do fundador ser enterrada junto ao novo edifício.

O documento de 972 cita que Sala fora inumado no átrio da igreja:

Seus filhos e filhas choraram com toda a família; colocaram seu corpo junto ao do bispo e sobrinho seu, Guisad, que também havia aí estado com os sacerdotes e clérigos de boa memória, em um sarcófago de pedra escavado na parede do átrio.¹⁰⁵

Tal trecho nos coloca um outro problema. Como apontamos anteriormente, o documento de 972 não cita a existência de um claustro, apenas do átrio; tal questão gera controvérsias na historiografia devido à polissemia que o termo *atrium* adquire a partir

¹⁰² ZIMMERMANN, Michel. Les actes de consécration d’églises. Construction d’un espace et d’un temps chrétiens dans la Catalogne médiévale (IXe - XIIe siècle). **Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales**, Année 2003, Volume 15, Numéro Ann.15, pp. 29-52, p.32.

¹⁰³ ESPAÑOL, *Op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁰⁴ LAUWERS, M. *Op.cit.*, 1996, p. 74.

¹⁰⁵ BENET I CLARÀ, A. *Op. cit.*, pp. 414- 415. “*Filii quoque ejus et filiae planxerunt cum inconfuse cum omni familia; tumulaveruntque corpus ejus cum antistite nepote Vuisado, qui ibidem confluxerat cum Presbyteris et clericis quos enumerat ipsa beata memória, in sarcophago ex lapillo procavaco iuxta eadem atrii iam supraxati.*” (Tradução nossa)

da Idade Média central. Assim, o termo poderia designar um átrio, um pórtico, um claustro, ou até mesmo o edifício da igreja. Dessa maneira, a questão principal que se delinea é se o termo *atrium*, nesse primeiro edifício, significa a existência de um claustro no mosteiro de Sant Benet de Bages, ou apenas a estrutura tradicional do átrio, anexada à entrada da igreja, ou ainda se faz referência à própria igreja.

Para o historiador catalão Albert Benet i Clarà, este átrio citado no documento teria sido uma doação do filho de Sala, Guadamir, que manda construir a estrutura em frente à igreja. Tudo indica que não havia um claustro construído, o qual porem, já existiria no início do século seguinte, pois o autor defende que a fundação de um mosteiro exigia sempre a construção de uma igreja e, logo em seguida, de um claustro. Assim, para Benet i Clarà, o monastério possuía duas estruturas diferentes anexadas: o átrio, que estava pronto no momento fundacional, e um claustro pequeno, que teria sido edificado entre o fim do século X e início do XI, pois a palavra *claustra* aparece na documentação referente ao mosteiro de Bages a partir de 1010¹⁰⁶.

Segundo o historiador e arqueólogo local Eduard Junyent, a disposição do claustro atual, construído no século XII, poderia ter sido determinada pela existência de um claustro anterior, de dimensões menores, mas admite que a polissemia do termo “átrio” pode designar tanto a igreja, quanto um claustro, um pórtico ou um átrio de fato. Assim, defende que existia provavelmente um pórtico, e que não foi finalizada a construção de um claustro regular, o que determinaria a irregularidade do formato do claustro do século XII.¹⁰⁷

Para Francesca Español, tal estrutura citada seria um átrio ou pórtico, anexado à entrada da igreja¹⁰⁸. As pesquisas arqueológicas não são conclusivas, mas sugerem sinais de enterramento na área que seria a parte da frente dessa primeira igreja, construída no século X, evidência da existência do átrio. A autora não acredita, apesar do que foi sustentado por outros autores, que a construção de um claustro tenha sido levada a termo, devido à instabilidade política do próprio mosteiro e às ameaças constantes de invasão muçulmana¹⁰⁹.

Para Pierre Bonnassie, a palavra *atrium*, já utilizada havia tempos na história do *claustrum* e do *cimiterium*, tem, no século X, momento que o autor chama de “pré-história do ensagrimento”, um sentido próximo ao que seria a *sagrera*: ela designa

¹⁰⁶ BENET I CLARÀ, A. *Op. cit.*, pp 419- 420.

¹⁰⁷ JUNYENT, E. *Op. cit.*, pp. 60- 61.

¹⁰⁸ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

um lugar de concórdia, próximo às relíquias sagradas, onde se reúnem os *boni homines* num movimento de pacificação, o qual, próximo ao ano mil, se torna o lugar de refúgio onde as pessoas organizam sua habitação.¹¹⁰ Nessa perspectiva, o átrio de Bages poderia se referir de maneira mais geral ao seu entorno sacralizado.

Jean-Pierre Caillet¹¹¹ vê uma continuidade na história do átrio e do claustro, contrariando a historiografia tradicional que defende que o claustro seria um esquema inovador do século VIII e para a qual a ruptura fundamental entre átrio e claustro estaria na diferença funcional entre ambos e o papel que exerciam no conjunto arquitetural. Porém, segundo Caillet, os *atria* paleocristãos possuem funções similares às dos claustros medievais, como a de ligar as diversas partes de um edifício, configurando-se como um lugar de passagem; além do fato de haver uma característica propriamente espiritual da passagem pelo átrio, a qual também é observada em alguns ritos no claustro, como as procissões; e ainda, pelo fato de ambos possuírem um papel funerário.

Preferimos, aqui, seguir as conclusões de Francesca Español, que diferencia as duas estruturas: o átrio, que fora construído e compunha o monastério já em 972, anexado à porta da igreja; e o claustro, cuja construção pode até ter sido planejada, mas que nunca teria sido levado a termo nesse primeiro edifício. Ou seja, o mosteiro de Sant Benet de Bages só teve um claustro finalizado no edifício do século XIII. Essa é uma questão que não conseguimos – e tampouco é a intenção deste trabalho – responder com toda certeza.

O que importa aqui é compreendermos que o edifício eclesial não era cercado pelo mundo profano, mas por um entorno sagrado, associado ao estatuto fundador da ancestralidade, marcado no rito de dedicação pelo *circuitus* das relíquias. Passar a porta de uma igreja, na Idade Média, não significava passar do mundo profano ao lugar sagrado, pois o limite do mundo profano repousava distante dos muros do edifício cultural, englobando o cemitério. Penetrava-se em um espaço dotado de certo grau de sacralidade, antes mesmo de se atravessar o limiar da igreja. Por isso, todas as estruturas que se anexam ao edifício da igreja, seja o átrio, pórtico ou claustro, participam desse ambiente de sacralidade, com funções que o compõem.

¹¹⁰ BONNASSIE, P. *Op. cit.*, 2001, pp. 310- 311.

¹¹¹ CAILLET, Jean-Pierre. Atrium, péristyle et cloître: des réalités si diverses ? In: KLEIN, Peter (org.), **Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm. Akten des internationalen Symposiums**. Tübingen: Schnell & Steiner, 2003, pp. 57-65.

Ainda segundo o documento de 972, o mosteiro era uma obra magnífica, erigida com grandes despesas. Precisamos ser cuidadosos nessa análise documental visto que as atas de consagração compõem, em geral, um “gênero estereotipado”¹¹² – termos de Michel Zimmermann – pois a similaridade de situações descritas em diversas delas nos revela que eram compostas segundo um procedimento formular de escritura. Algumas, inclusive, chegam a tomar a forma de pequenos ensaios literários ou históricos, em especial as atas de consagração de igrejas abaciais, como é o caso de Sant Benet de Bages.

À parte as estratégias retóricas, que destacam o esplendor da decoração esculpida, o edifício pode ser considerado, em sua fundação, como magnífico pela sua função na região: a criação de um ambiente de exceção, ao mesmo tempo de sacralidade e centralidade da organização social. Mais ainda no século XII, com a reconstrução de todo o edifício monacal, ele se torna um monumento que se destaca por possuir uma igreja abacial e um claustro dotado de capitéis esculpidos.

Com a sacralização do papel social das igrejas-edifícios nas comunidades da Europa ocidental, elas se tornam centros de poder de primeira importância: “Na paisagem rural ou urbana, a igreja se ergue, sob todos os pontos de vista, como um ‘edifício de exceção’, mais segura de sua perenidade do que a morada senhorial, da qual ela torna-se mais ou menos a rival.”¹¹³

Acreditamos que em ambos os momentos construtivos, o papel do edifício da igreja é fundamental para a organização do habitat local, apesar de notarmos alguma variação nas dinâmicas de poder. Enquanto que, no século X, os fundadores administravam o monastério como “particular”, após as diversas disputas sucessórias e a perda de independência do mosteiro de Bages, em 1075, submetido a Sant Ponç de Tomeres, percebemos uma maior autonomia adquirida pela comunidade monacal em relação à nobreza senhorial, pois o momento de submissão é considerado como uma tentativa de acabar com a intervenção dos senhores laicos no monastério. A bula de Celestino III de 1196, confirmando a submissão direta ao Papa e a posse de propriedades pelo mosteiro, reforça esse momento de autonomia, no qual os abades passam a não mais se submeter aos mandos dos senhores, mas estabelecem relações de

¹¹² ZIMMERMANN, M. *Op. cit.*, 2003, p.31.

¹¹³ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2010, p. 43.

troca – em uma complexa dinâmica de dom e contra-dom ¹¹⁴- especialmente de influência por bens materiais, as quais não são livres de tensões, como é o caso das já citadas disputas judiciais por terras entre o mosteiro de Bages e a família Rocafort, cuja grande doação feita no fim do século XII nos recorda que a generosidade da nobreza na hora da morte e a necessidade de garantir o perdão e o enterramento próximos à igreja monacal impulsionam atitudes que nos parecem contraditórias com as disputas de propriedade anteriores.

Nesse sentido, quando da construção do claustro, em fins do século XII, ele é embutido de sarcófagos familiares em todas as galerias, lembrando-nos que as práticas funerárias e comemorativas estavam estritamente ligadas às dinâmicas de poder e à sacralização do entorno da igreja. No século XII, o mestre Jean Beleth, autor de uma importante *Summa de ecclesiasticis officiis*, enumera os diferentes nomes que os lugares sagrados podem tomar: *ecclesia*, *basilica*, *capella*, mas também – tomando de alguma maneira o todo pela parte – *monasterium* ou *cenobium*¹¹⁵. Ou seja, todo o monastério, a

¹¹⁴ LAUWERS, M. *Op.cit.*, 2006, pp. 75-77. Michel Lauwers questiona o uso que muitos medievalistas fazem da teoria maussina do dom/contra-dom, onde a lógica seria a de que o dom obriga o “devolver”, ou seja, o contra-dom é colocado como uma obrigação. Para o autor, a necessidade do beneficiário do dom de afirmar seu prestígio ou de manter sua posição na hierarquia social explica a ocorrência do contra-dom, sem que seja necessário postular uma “obrigação”. Além disso, ressalta como, nas sociedades sem Estado, a prática do dom não se limita a uma reciprocidade simples (que na sociedade medieval era reduzida ao dar – um bem material – e devolver – um bem celeste); é necessário relacionar essa prática às estruturas e relações constitutivas da sociedade. Assim, no Ocidente medieval, o dom se constitui como elemento essencial do processo de trocas que relacionavam as comunidades eclesásticas, os doadores, os defuntos e, até mesmo, os pobres. Como exemplo mostra que o dom servia não apenas para a aristocracia garantir sua salvação eterna (o que seria o seu contra-dom), mas que não havia muitas outras maneiras dela legitimar sua autoridade, que precisaria ser mantida pela memória dos ancestrais, ou seja, é muito mais que uma relação de troca simples, mas compõe a estruturação social. Ainda assim, Eliana Magnani, apesar de reconhecer que Lauwers ultrapassa uma visão simplista da prática do dom/contra-dom, acredita que sua análise acaba caindo em um quadro estreito desse modelo. Por isso, prefere retomar a expressão “intercâmbio generalizado”, noção tomada de Anita Guerreau, para se referir ao sistema de circulação pelo dom na Idade Média. Para a autora, a dinâmica das doações, devido aos diversos jogos de intermediação entre doadores-intermediários-donatários, gera um sistema de representação muito maleável, onde a explicação mecânica do dom/contra-dom se mostra insuficiente para dar conta de tal complexidade, pois postularia um relação de reciprocidade entre doador e receptor. “A maleabilidade do sistema de representações em torno do dom estende-se além das funções dos atores. Pois a relação entre os homens e Deus não passam apenas pelo dom. Pode-se também comprar, associar-se, tornar-se co-herdeiro, instituir dívidas, constituir um tesouro. Todos estes intercâmbios refletem bem as práticas sociais, as transações estabelecidas entre os homens, mas quando se trata das relações com Deus se está sempre diante de um intercâmbio desigual.[...] Neste sistema, pode-se observar, nada é unívoco. O doador pode ser donatário, o dom pode conter as outras formas de intercâmbio, os bens têm dupla existência. Desde logo, as possibilidades de combinações potenciais são múltiplas.”(pp. 180-181) Dessa maneira, é essa multiplicidade que possibilita, entre outros motivos, a confusão entre o patrimônio das igrejas e seus principais benfeitores, o que leva, inclusive à inserção de práticas como a venda, troca e restituição no ato da doação. MAGNANI, Eliana. O dom entre História e Antropologia: figuras medievais do doador. *Signum* 5, 2003, pp. 169-193.

¹¹⁵ LAUWERS, M. *Op.cit.*, 2009, p. 1053.

partir da igreja, também é um espaço sacralizado, onde aparecem as dinâmicas da relação de poder entre o clero e os senhores locais, aí incluído o claustro.

Nesse momento, o conceito de *Ecclesia* integra a visão do mundo social ao seio de uma ordem cósmica: não é só a comunidade dos vivos, mas dos defuntos e poderes celestes, ligados ao território e ao edifício de pedra.¹¹⁶ Assim, segundo Jérôme Baschet, os lugares rituais e edifícios eclesiásticos, onde decorriam os ritos, possuíam um estatuto prático e simbólico, constituindo verdadeiros referentes sócio-cósmicos.¹¹⁷

A partir do século XII, podemos perceber como as relações sociais que estruturam a vida ao redor do mosteiro de Sant Benet de Bages – sobretudo em questões administrativas e de posse de bens – passam a ser cada vez mais ligadas materialmente ao próprio edifício. A autonomia que a administração monacal procura afirmar frente à nobreza local, mas a permanente presença desta última no mosteiro e nas doações materiais, necessárias para a manutenção do próprio cenóbio, gera uma nova situação de tensão que é fundamental para a nova configuração do edifício. É como se a reforma administrativa monacal estivesse materializada na reforma material do mosteiro e na construção do claustro.

Isso não significa que a nobreza, antes detentora da administração monacal, seja apartada daquele espaço. Pelo contrário, as relações que as diversas linhagens senhoriais estabelecem com o cenóbio se complexificam, na dinâmica que Eliana Magnani chama de “intercâmbios medievais”¹¹⁸: o dom feito aos cenóbios é, em última instância, direcionado a Deus, e será devolvido, sobretudo, nas formas de perdão e redenção. Porém, ele [o dom] passa necessariamente pelo clero que, por sua vez, é receptor dos bens materiais, mas agente nas orações e intercessões por aqueles doadores. Os edifícios religiosos tornam-se, dessa maneira, além dos lugares mais próximos da vida celeste pelos rituais que nele acontecem, os lugares de intensa participação na construção dos acordos sociais.

Dessa maneira, acreditamos que a monumentalização e a profusão de elementos esculpidos em todo o mosteiro não é fortuita, revelando-se como fundamentais para sua configuração enquanto um lugar de exceção, pois celebram e garantem que aquele ambiente receba a honra que lhe é devida. Portanto, o mosteiro de Sant Benet de Bages pode ser considerado como um dos polos da sociedade medieval catalã, que organiza a

¹¹⁶ BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 72.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁸ MAGNANI, E. *Op. cit.*, p. 176.

vida ao seu redor, sendo o lugar onde se concentram os maiores intercâmbios – e suas representações – entre as camadas sociais na região. No contexto de constante confrontação entre a cristandade e os árabes, a afirmação de uma comunidade de fiéis submetida ao projeto universalista da Igreja Romana permite que as estruturas de poder se formem adequando a ideia de defesa do cristianismo ao projeto de poder da nobreza. Assim, mais do que indicar as mudanças nas relações sociais, todo o edifício do monastério e seus elementos constituintes podem ser considerados como participantes da construção e afirmação das estruturas de poder naquela região da Catalunha.

Capítulo 2: O claustro de Sant Benet de Bages e o “Românico Catalão”

Neste segundo capítulo analisaremos o processo construtivo do claustro do mosteiro de Bages, retomando alguns momentos de seu percurso histórico, já exposto no capítulo anterior. Nosso objetivo nesse capítulo é discutir questões que consideramos importantes em relação ao processo construtivo e mostrar que nossa perspectiva difere daquela da bibliografia já existente sobre o claustro de Bages.

Dessa maneira, no primeiro subcapítulo apresentamos o processo construtivo do claustro de Sant Benet de Bages, focando em seus capitéis e destacando os momentos que consideramos mais importantes para nosso estudo.

No segundo subcapítulo revisitamos a bibliografia especializada no claustro de Sant Benet de Bages, considerando seus pressupostos teóricos e mostrando em que nossa perspectiva dela difere, no que diz respeito à análise dos capitéis. No último subcapítulo desenvolvemos uma reflexão sobre o fato de o claustro ser resultado de um processo construtivo que acumula elementos de diferentes períodos – sobretudo os capitéis esculpidos na galeria oriental.

2.1 O processo construtivo do claustro de Sant Benet de Bages

O mosteiro de Sant Benet de Bages é atualmente um conjunto complexo de edifícios que revelam sua longa história construtiva. Um conjunto monumental que existe há um milênio não constitui, obviamente, uma obra unitária, devido ao acúmulo de diversas estruturas e seus usos que foram sendo construídos e modificados ao longo do tempo. O núcleo principal e original, no qual se situam as partes mais antigas (igreja e claustro românicos), é organizado segundo o modelo clássico do mosteiro medieval, ao redor do claustro.

Tal núcleo central foi alterado e ampliado com o tempo, principalmente com a construção do andar superior sobre as galerias e de outras dependências monásticas no período moderno. Durante os séculos seguintes, outras estruturas foram anexadas, inclusive no século XX, quando a família do pintor Ramon Casas construiu uma residência particular no mosteiro.

A historiografia tradicional divide o processo construtivo nos seguintes períodos¹¹⁹: pré-românico, ou primitivo, período de construção do primeiro edifício do mosteiro, entre os séculos X e XI; o românico, entre fins do século XI e primeira metade do século XIII; um período de transição entre o românico e o gótico, durante o século XIII; o gótico, nos séculos XIV e XV; o século XVI, marcado pela “decadência” monástica; o barroco, dos séculos XVII e XVIII; e as intervenções modernas, feitas por Puig i Cadafalch, na primeira metade do século XX (Fig.2.1).

Do período pré-românico, como dito anteriormente, pouco resta. Mesmo com as pesquisas arqueológicas, as informações sobre a obra que existia quando da fundação do monastério, em 972, são muito escassas e incertas. Já expusemos no capítulo anterior as principais discussões quanto à configuração do edifício original. É importante lembrar, aqui, que não existe certeza de como se articulavam as dependências monásticas dos séculos X e XI, visto que não se pode afirmar nem mesmo a existência de um claustro. O edifício atual possui poucos vestígios das construções anteriores: há resquícios de bases de muros, encontrados em escavações, e alguns capitéis esculpidos, estes últimos localizados na galeria leste do claustro. Também se acredita que a base da estrutura do campanário data dos séculos X e XI, pois ele se configura como uma torre alta construída provavelmente em três campanhas diferentes: inicialmente a estrutura seria uma torre de defesa, sobre a qual foi levantada uma torre românica, no século XIII e, em tempos renascentistas, o conjunto recebera uma nova estrutura para os sinos, no topo (Fig.2.2).

O românico é o momento de construção do claustro e igreja atuais (Fig. 2.3). A igreja românica, terminada por volta de 1212¹²⁰, é de planta de cruz latina, com uma nave de 25 m de largura por 7,5 m de largura, coberta com uma abóbada ligeiramente ogival. O edifício possui três absides, sendo que o maior é visível a partir do lado de fora, enquanto que os laterais estão disfarçados na espessura do muro, o que é comum em outras igrejas da Catalunha que seguem o modelo occitano. As janelas e colunas deveriam conter capitéis esculpidos, mas toda a decoração interna foi alterada no século XVII, tendo sido substituída por colunas mais simples (sem capitéis esculpidos) e afrescos em estilo barroco. O portal principal da igreja¹²¹, localizado em direção ao oeste, possui colunas com capitéis esculpidos, provavelmente um pouco posteriores aos

¹¹⁹ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, pp. 75-83.

¹²⁰ Ver capítulo 1, p. 40.

¹²¹ Tais capitéis não compõem nosso conjunto imagético, pois nos limitamos às esculturas presentes no claustro.

capitéis do claustro, e seu tímpano não tem imagens. O portal não está centralizado na entrada da igreja: é deslocado devido à presença do campanário. Dentro da igreja, sob o altar, encontra-se a cripta onde, acredita-se, ficavam guardadas as relíquias de São Valentim. Hoje o acesso se dá por duas escadas laterais, que saem dos dois lados do altar, mas a entrada românica encontrava-se, provavelmente, em uma única escada no centro do altar.

Ao sul da igreja encontramos o claustro e as dependências monásticas românicas: na galeria leste existia a sala capitular, hoje derrubada, da qual se conservam duas janelas, com suas colunas e capitéis; no sul, haveria o refeitório e a cozinha e na ala oeste havia o dormitório dos monges.

No período gótico a organização original é ampliada, pois há a construção de outro conjunto de edifícios: a casa abacial, enfermaria, hospedaria, estábulos – tudo em torno de um segundo pátio, situado a oeste do claustro.

No século XVI destaca-se o abaciado de Pere Frigola (1554-1576), o abade que, em um período de decadência da observância da regra monástica pelos monges de Bages, teria sido o último a manter a estabilidade e respeito à regra monástica dentro do cenóbio, antes do mesmo ser submetido ao mosteiro de Montserrat. Há uma reforma importante na estrutura das galerias que deve ter acontecido durante o abaciado de Pere Frigola, avançado o século XVI: a construção do andar superior do claustro, para onde é transferido o dormitório dos monges, o que exige o reforço das galerias claustrais, para garantir a estabilidade do edifício¹²². Español acredita que os capitéis e colunas não tenham sido alterados, mas todas as arcadas do deambulatório foram trocadas, de maneira a melhor sustentar o piso superior. Além disso, nesse mesmo período a sala capitular também teria sido transferida para o piso superior, e a antiga, na galeria leste, passou a ser utilizada como sacristia¹²³.

No fim deste mesmo século, o mosteiro de Bages perde sua independência administrativa, sendo anexado ao mosteiro de Santa Maria de Montserrat por uma bula papal de 1593¹²⁴, iniciando o período “montserratino” de administração eclesiástica, e também quando os monges de Montserrat trazem o estilo barroco para Bages¹²⁵.

¹²² ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 41.

¹²³ *Ibid.*, pp. 41-42.

¹²⁴ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, pp. 25-28.

¹²⁵ SERRA i SELLARÉS, Francesc. **Sant Benet de Bages à l'època Montserratina (segles XVI – XIX)**. Tese de doutorado em História Moderna sob a direção de Dr. Antoni SIMON i TARRÈS. Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, abril de 2005, pp 42-43.

As reformas do período barroco são necessárias devido a um incêndio ocorrido em 1633, que atinge a parte interna da igreja. Tais reformas são, sobretudo, relativas à decoração, pois os retábulos do altar foram completamente queimados e, assim, substituídos por afrescos de estilo barroco. Outra obra importante é a construção da casa do abade no pátio exterior, finalizada em 1627. Tais obras não alteram drasticamente, portanto, a disposição do conjunto arquitetônico já existente, principalmente em relação ao claustro. Uma restauração do claustro é levada a termo em 1722, no decurso da qual foram substituídas vinte colunas (não se sabe quais) e não há conhecimento de outras intervenções que possam ter afetado os capitéis. Apesar dessa substituição das colunas, pois as anteriores estariam muito desgastadas, Español defende que foram conservados o estilo original das colunas e a disposição dos capitéis, ou seja, que fora mantida a organização original das galerias claustrais, pois já no século XVIII haveria a preocupação em restaurar o edifício tentando mantê-lo o mais próximo possível do original.¹²⁶

Após o longo período de abandono do monastério, que se dera durante o século XIX, a reforma levada a cabo por Puig i Cadafalch no início do século XX restaurou o edifício mas também o adaptou para servir como casa de verão da família de Ramon Casas. Español, mais uma vez, acredita que o restaurador catalão não tenha alterado as estruturas do claustro românico, porém as questões que surgem em relação ao processo de restauro serão expostas mais adiante, nesse mesmo capítulo.

Dirrigiremos nossa análise, agora, ao claustro do mosteiro, pois é onde se encontra o *corpus* imagético que é nosso objeto de pesquisa e, por isso, precisamos detalhar algumas características do mesmo. A disposição das dependências monásticas considerada em nosso estudo é a românica, anterior à existência do piso superior e das outras estruturas.

Segundo alguns estudiosos do mosteiro de Bages, o seu claustro seria uma “obra de distintas épocas”¹²⁷, ou seja, além do próprio edifício do monastério, algumas partes do claustro datariam também de processos construtivos diferentes. Até a década de 1970, alguns autores defendiam que o edifício da igreja e do claustro que ainda hoje persistem seriam a construção original, datada da fundação do monastério, no século X.

¹²⁶ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 41.

¹²⁷ VILLAR, Pablo Abella. Mutaciones arquitectónicas en el monasterio de Sant Benet de Bages (siglos X-XIII). In: BOTO VARELA, Gerardo (org.). **Els monestirs benedictins a l'antic comtat de Besalú**. Besalú: Amics de Besalú i el seu Comtat Centre d'Estudis, 2009, pp. 86-87.

Joseph Puig i Cadafalch acreditava que o claustro atual teria, na verdade, sido construído já entre os séculos X e XI, e sido progressivamente reformado, ou que pelo menos a galeria leste já existira no lugar onde se encontra hoje, podendo ter, inicialmente, funcionado como átrio da igreja – ao qual teriam sido anexadas as outras galerias no século XIII para a formação do claustro românico. Eduard Junyent lembra que: “A mescla de outros capitéis mais arcaicos entre estes primitivos, anteriores aos das galerias restantes, permitiu em tempos passados afirmar que a galeria oriental era o átrio mencionado na dedicação do cenóbio em 972”¹²⁸. Porém, os estudos arqueológicos mais recentes não permitem que tal hipótese se sustente, pois mostram que o claustro é fruto de um único impulso construtivo, levado a cabo entre os séculos XII e XIII, apenas com alguns elementos – capitéis e colunas – reaproveitados de construções anteriores, principalmente devido à unidade estilística dos capitéis das galerias norte sul e oeste¹²⁹.

O claustro é formado por quatro galerias, que comportam seis arcadas cada. Os claustros românicos em geral têm forma retangular, mas em Bages, devido à irregularidade do terreno, ele não forma um retângulo perfeito. As galerias têm as seguintes medidas (de comprimento): 12,5 metros na galeria leste, 14 metros na norte, 13 metros na oeste e 13,70 metros na sul¹³⁰. Um dos ângulos do deambulatório (“corredor” das galerias) possui a particularidade de estar em parte obstruído pelo transepto sul da igreja. Assim, as arcadas baixas e o deambulatório não muito extenso acentuam o fato de ser um claustro de pequenas dimensões. (Fig. 2.3)

As colunas que compõem as galerias se encontram em pares, com bases individuais e fuste de pequenas dimensões, lisos e cilíndricos – sua relação com o diâmetro é de 3,5 para 1, o que lhes dá uma característica robusta. Tais colunas têm uma alçada de 1,25 metros (excetuando-se as da ala leste), dos quais correspondem de 30 a 37 cm o capitel, 58 a 68 cm o fuste e de 27 a 28 cm a base¹³¹ (Fig.2.4). As bases também são lisas, tendo a parte inferior quadrada e a superior arredondada – apenas duas bases da galeria sul possuem alguns detalhes esculpidos (referentes ao par de colunas 3S – Fig. 2.5). Sendo o terreno onde o claustro foi construído ligeiramente inclinado, as bases das colunas se apoiam em estruturas desniveladas.

¹²⁸ JUNYENT, E. *Op. cit.*, p. 61. “La mezcla de otros capiteles más arcaicos entre estos primitivos, anteriores a los de las restantes galerías pudo hacer afirmar en tiempos pasados que la galería oriental era el atrio mencionado en la dedicación del cenobio en el 972.”(Tradução nossa)

¹²⁹ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp. 47-48.

¹³⁰ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, p.53.

¹³¹ *Ibid.*, p.54.

As galerias do claustro possuem 64 capitéis que se agrupam de dois em dois – coroando os pares de colunas – mas que possuem estruturas separadas, compartilhando apenas a mesma arquitrave. As arquitraves de cada par são de uma só peça, sendo que as das galerias norte, leste e oeste são lisas, enquanto as da galeria sul são esculpidas com elementos vegetais ou geométricos. Os capitéis que compõem as colunas apoiadas sobre os pilares de ângulo e pilares centrais de cada galeria encontram-se adossados à parede de cada pilar, de maneira que apenas três faces são esculpidas e visíveis (Fig.2.6).

Além desses 64 capitéis, que haviam sido tomados inicialmente como o conjunto imagético a ser analisado em nossa pesquisa, adicionamos ao nosso *corpus* imagético os capitéis que se localizam em outras partes do claustro. São eles: os quatro capitéis das colunas das janelas da antiga sala capitular e os capitéis que coroam as colunas adossadas aos ângulos dos deambulatórios das galerias, dos quais dois se encontram no ângulo noroeste das galerias (um no muro do campanário e um no pilar de ângulo do jardim), um no muro do pilar do ângulo sudoeste e um no pilar do ângulo sudeste – os dos ângulos do deambulatório porque teriam sido feitos no mesmo impulso construtivo do início do século XIII e os das janelas da sala capitular porque estão intimamente ligados à função da galeria leste, como desenvolveremos mais adiante. Sublinhamos que não analisaremos os capitéis do portal de acesso entre a igreja e o claustro, pois eles teriam sido confeccionados e ali colocados em um período posterior ao românico.

Todos os capitéis são esculpidos e encontramos uma grande variedade de elementos: fitomórficos, entrelaços, animais, híbridos, figuras humanas e cenas tradicionais da iconografia cristã. O fato de os capitéis das galerias oeste, norte e sul possuírem as mesmas medidas, proporções e estilo escultórico, além de serem feitos da mesma pedra, reforça a tese de que teriam sido feitos em uma mesma campanha, apesar de autores como Puig i Cadafalch defenderem que dois grupos diferentes de artífices trabalharam nas esculturas mais recentes do claustro, pois algumas delas são muito mais “rústicas”, contrastando com aquelas que seriam mais “elaboradas”¹³² - o que será discutido posteriormente, quando da análise dessa bibliografia. Segundo Francesca Español, a galeria sul possui traços estilísticos e formais comuns às outras galerias, mas sua particularidade é um grau maior de decoração e cuidado nas imagens esculpidas.¹³³

¹³² PUIG I CADAFALECH, Josep. L'Escultura romànica a Catalunya. In: **Monumenta Cataloniae**. Barcelona : Alpha, 1949-1954, vol.1, p. 57.

¹³³ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p.25.

As galerias do claustro, excetuando-se a norte, possuem paredes com arcos cuja função é sustentar abóbadas e nelas foram colocados sarcófagos das mais ilustres famílias nobres relacionadas ao cenóbio.

O grande contraste está na galeria leste do claustro, pois ela é formada por capitéis procedentes de construções anteriores. O contraste de tais peças com as das outras galerias se dá não só pelo pior estado de conservação, mas também por traços estilísticos, tamanho e forma dos capitéis e pelo material utilizado, pois foram confeccionados em um tipo de pedra que parece muito mais porosa e maleável para a escultura¹³⁴ e, conseqüentemente, mais sujeita à ação do tempo.

O capitel que mais tem destaque no conjunto, tendo sido objeto específico de um estudo¹³⁵, em 1939, de Puig i Cadafalch, é o capitel 2Lb (segundo nosso esquema¹³⁶ - Fig. 2.7) – localizado no segundo par de capitéis a partir da galeria norte, em frente à primeira janela da sala capitular, voltado para o deambulatório. Tal capitel apresenta uma estrutura troncopiramidal, com uma base circular, sendo classificado como pertencente à, ou inspirado na, tradição bizantina, e seria uma das mais antigas mostras de escultura figurativa medieval em pedra existentes na Catalunha medieval¹³⁷. Sua catalogação é difícil já que está, do ponto de vista estilístico, não apenas isolado do conjunto dos capitéis de Sant Benet de Bages, mas também de toda a arte pré-românica catalã¹³⁸. Além da especificidade estilística, ele é considerado um dos vestígios mais antigos do mosteiro, datando da época pré-românica de sua construção, ou seja, ele seria um capitel da segunda metade do século X. Español defende que tal capitel já fazia parte do mobiliário litúrgico do edifício da primeira igreja, em 972, localizado provavelmente na abside¹³⁹.

Sua forma é usual no estilo bizantino, mas também entre os muçulmanos, tendo as quatro faces, de forma trapezoidal, esculpidas em baixo-relevo (ao contrário de todos os outros capitéis do claustro, nos quais as imagens são esculpidas em alto-relevo). Uma das faces possui um elemento vegetal esculpido que, segundo Sitjes i Molins, é um

¹³⁴ PUIG I CADAFALECH. Un chapiteau du X^e siècle orné de représentations iconographiques au cloître de Sant Benet de Bages. In: **Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter**, Cambridge Mass, 1939, pp.267- 271, p. 268. Para o autor, os capitéis mais antigos era esculpidos numa pedra silicosa e pouco homogênea, proveniente da região de Calders, enquanto que aqueles mais modernos, do século XIII, eram feitos de uma pedra da própria região, mais compacta e resistente.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Usaremos em todas as análises a localização que demos aos capitéis no esquema por nós desenvolvido. Esquema 1.

¹³⁷ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, pp. 55-56.

¹³⁸ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 18.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 22.

arbusto de folhas cordiformes, comum a tradições bizantinas e muçulmanas¹⁴⁰; na outra face, vemos uma imagem que foi tradicionalmente interpretada como a cena da Anunciação, na outra uma *Maiestas* ou Pantocrátor, o Cristo glorioso no estilo bizantino; a quarta face foi a que mais suscitou interpretações divergentes (Fig.2.8): ela apresenta um personagem em posição de orante, vestido com roupas monásticas, que tem um pássaro entre seus dedos e perante o qual se ajoelha um segundo personagem, que parece oferecer algo ao orante. Georges Galliard interpretou como um presbítero orante e um acólito prostrando-se para o Espírito Santo. Para Eduard Junyent, tratava-se de Ricardis, o fundador do cenóbio, fazendo uma oferenda a São Valentim, cujas relíquia teriam permitido a fundação do cenóbio; Sitjes i Molins identificou como sendo a cena tradicional na hagiografia onde o corvo retira um pão envenenado das mãos de São Bento. Español ainda elenca a hipótese de um monge fazendo uma oferenda a São Bento, visto que este era o santo titular da ordem beneditina, à qual o cenóbio se submetia.¹⁴¹ A nós, parece mais verossímil a hipótese da iconografia de São Bento com o corvo, pois sua gestualidade é a do orante vitorioso, exemplo para os monges daquele mosteiro beneditino, perante o qual se ajoelha um fiel, que parece se colocar sob sua intercessão ao lhe entregar algo, assim como aquele mosteiro se colocava sob a proteção do santo.

Além desse capitel, dataria também do período pré-românico um grupo de capitéis coríntios¹⁴², classificados como califais¹⁴³, pseudo-califais¹⁴⁴ ou moçárabes, que poderiam ser do século X, contemporâneos ao capitel iconográfico, ou um pouco posteriores, do século XI¹⁴⁵. Estes são: o capitel 2La (Fig. 2.9) , contíguo ao capitel iconográfico, e o capitel na coluna externa da janela sul da sala capitular (Fig.2.10). Tais capitéis são considerados como inspirados naqueles da mesquita de Córdoba, por isso também são chamados de cordobenses. Os outros três capitéis das janelas da sala capitular (Figs. 2.11, 2.12 e 2.13) seriam uma cópia¹⁴⁶ um pouco mais simplificada desses dois, mas estariam todos eles localizados na abside da igreja pré-românica¹⁴⁷. Eles são caracterizados pela escultura de duas fileiras de folha de acanto, coroadas por

¹⁴⁰ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, p.56

¹⁴¹ VILLAR, P.A. *Op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁴² PUIG i CADAFAALCH, J. *Op. cit.*, 1939, p. 268.

¹⁴³ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 22,

¹⁴⁴ VILLAR, P. A. *Op. cit.*, p.87.

¹⁴⁵ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁶ As noções de “cópia” e “modelo”, muita usadas na bibliografia tradicional, serão problematizadas no último subcapítulo do presente capítulo.

¹⁴⁷ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 22.

volutas de ângulo e uma pequena estrutura fitomórfica na face central do capitel, o que caracterizaria uma tentativa de cópia do capitel coríntio clássico¹⁴⁸.

Segundo Sitjes i Molins, dois capitéis da galeria leste datam do século XI, os capitéis 3La (Fig. 2.14) e 5La (Fig. 2.15), e teriam ascendência coríntia, tendo desaparecido as folhagens, sobrando apenas os caulículos que terminam em volutas angulares. Os outros doze capitéis que compõem essa galeria datariam todos do século XII¹⁴⁹, sendo no mínimo 50 anos anteriores aos que datam da construção do claustro atual (Esquema 3). Eles apresentam temas recorrentes na Catalunha do século XII: o personagem agachado com as mãos apoiadas sobre os joelhos (4Lb, Fig. 2.16), figuras que parecem animais confrontados (1Lb, Fig. 2.17), os de tradição coríntia em sua interpretação rossellonesa (par 7L e capitel 3Lb, Figs. 2.18 e 2.19), e os de grandes folhas planas com nervuras bem marcadas (5Lb, Fig. 2.20).

Esquema 3. Galeria leste e janelas da sala capitular: classificação dos capitéis por período construtivo. Esquema da autora.

¹⁴⁸ GAILLARD, Georges. **Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles**. Paris: Paul Hatmann, 1938, pp. 31-36.

¹⁴⁹ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, p.57.

Assim, quando da construção do claustro atual, finalizado no século XIII, todos os capitéis que poderiam ser reaproveitados foram colocados na galeria leste, enquanto que nas outras três os capitéis foram esculpidos em uma mesma campanha. Porém, apesar de posteriores, tais capitéis seguiriam o modelo geral daqueles da galeria leste, ou seja, seus temas seriam uma tentativa de cópia do que já existia anteriormente, de maneira que o claustro de Bages passa a ser classificado como um claustro do românico tardio (século XIII), mas de aparência arcaica, remetendo ao século XI¹⁵⁰. Além disso, o claustro não apresenta um ciclo iconográfico explícito, pois possui poucas figuras humanas. A grande maioria de seus capitéis é classificada como “ornamental”, pois apresenta motivos vegetais, geométricos e entrelaços.

A historiografia trabalhou o processo construtivo do claustro do Sant Benet de Bages visando, em geral, utilizar a escultura de seus capitéis como indício para datação e buscando ligações estilísticas com outros mosteiros da região e do período. Tais dados são fundamentais, pois permitem o conhecimento das relações que o mosteiro pode ter estabelecido, mas nossa intenção de pesquisa é levantar outras questões a partir de tal processo. Passamos agora à análise crítica da historiografia específica sobre Bages para, posteriormente, contrapormos as questões que queremos suscitar relativas ao seu processo construtivo e aos seus capitéis.

2.2 A ornamentação na historiografia do “Românico Catalão”

O claustro de Sant Benet de Bages se configura como objeto de uma vertente de estudos dentro da historiografia da arte espanhola que se esforçou por definir e delimitar o chamado Românico Catalão. Tais estudos, baseados em pressupostos tomados de uma História da Arte tradicional, têm como uma de suas principais características considerar a ornamentação, sobretudo aquela esculpida em capitéis, apenas como indício estilístico de um período e útil para a busca de raízes filológicas. O objetivo do presente subcapítulo é analisar como tais estudos delimitaram o Românico Catalão, buscando apontar seus principais objetivos e procedimentos metodológicos, através das análises feitas sobre o claustro de Bages.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 57-58.

O Românico Catalão é, em geral, definido como o estilo característico da pintura, escultura e arquitetura que vigorou na região da Catalunha entre os séculos XI e XIII, aproximadamente, resultante de amálgamas estilísticos herdados da tradição visigótica com alguma influência de outras regiões, notadamente do sul da França e o contato com a cultura muçulmana na Península Ibérica¹⁵¹:

A Catalunha é determinada por uma unidade linguística, por uma unidade secular de cultura, e por uma unidade política conservada através dos séculos. É, então, impossível confundi-la com o resto da Península Ibérica. [...]

A Catalunha sempre se localizou entre dois grandes centros de cultura que determinaram sua história artística; ao sul da Bética, intensamente civilizada desde o período pré-romano, centro esplêndido da cultura hispano-romana, visigótica e árabe; ao norte, a Provença, brilhante colônia grega na rota da Itália, com Arles, a Roma das Gálias, pátria dos trovadores. A Catalunha romanizada conserva, depois da invasão bárbara, um resto de civilização que sobrevive em alguns cantos de cidades e nos altos vales dos Pirineus. Bizâncio chega a estabelecer certa dominação sobre as ilhas e terras do sul, em ligação com seu império do norte da África. As cartas eclesiásticas florescem em pleno domínio visigótico, seguindo uma evolução análoga àquela da arquitetura bárbara. Parece que a arte não penetrou na população que, apesar das incessantes invasões, continua nos campos a vida primitiva dos antigos ibéricos. A arte que havia sido uma arte de burocracia e de administração pública torna-se uma arte eclesiástica. Sob essas duas influências, a população de latinizou em sua linguagem e se cristianizou em sua religião. As pequenas vilas continuam a viver uma vida miserável. Somente Tarragona conserva um resquício de esplendor. E nas catedrais abandonadas se concentra a vida do espírito. Tal é o meio onde se desenvolve a arquitetura que nós estudaremos.

É na Catalunha, com efeito, que o problema da arte carolíngia pode ser esclarecido. Por sua situação geográfica, na extremidade do mundo mediterrâneo, esse país parece reter e conservar os resquícios das civilizações desaparecidas. Naquilo que se conservou do período carolíngio podemos distinguir duas etapas: uma compreende os séculos IX e X, com a chamada arte moçárabe; a outra compreende uma parte do X e quase todo o XI, com a

¹⁵¹ A esse respeito ver PUIG i CADAFALECH, J. **L'art wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV^e au XI^e siècle**. Paris: F. de Nobele, 1961 ; ESPAÑOL, Francesca e YARZA, Joaquín. **El Románico Catalán**. Barcelona: Angle Editorial, Coleção Patrimoni artístic de Catalunya, núm. 14, 2007; GAILLARD, Georges. **Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles**. Paris: Paul Hartmann, 1938, pp. 4-8.

arte que nós chamaremos de românico primitivo ou a primeira arte românica.¹⁵²

Puig i Cadafalch pode ser considerado o primeiro grande historiador do Românico Catalão, pois a partir de seus estudos é que se estruturaram as principais diretrizes dessa bibliografia específica. Como vemos no trecho acima citado, ele defendia a existência de uma primeira arte românica, na qual a Catalunha e a Lombardia teriam um protagonismo, pois teriam sido as primeiras regiões a desenvolvê-la, sobretudo na arquitetura. Havia a ideia do prolongamento de um românico mediterrâneo original e criativo, baseado em um intercâmbio de artistas, modelos e obras entre essas duas regiões, que posteriormente teria se espalhado pela Europa Ocidental. A Catalunha seria, por excelência, o local desse desenvolvimento primeiro do românico medieval devido ao amálgama de toda a herança cultural acima descrita, o que a tornava única e pioneira no desenvolvimento de novas formas de construir e esculpir.

Essa primeira arte românica não é, por outro lado, uma simples escola contemporânea a outras escolas românicas ou determinada por importações lombardas. Ela lhes é anterior, a todas, e não se limita, como elas, a regiões como a Lombardia ou a Catalunha, mas se estende sobre uma grande parte da Europa, antes que as escolas particulares se desenvolvam em cada região.¹⁵³

¹⁵² PUIG i CADAFALECH, Joseph. **Le premier art roman: L'architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen aux X^e et XI^e siècles**. Paris: H. Laurens, 1928, pp. 4-5. "La Catalogne est déterminée par une unité linguistique, par une unité séculaire de culture, et par le fait d'une unité politique conservée à travers les siècles. Il est donc impossible de la confondre avec le reste de la péninsule ibérique. [...]"

La Catalogne a été de tout temps placée entre deux grands foyers de culture qui ont déterminé son histoire artistique ; au sud la Bétique intensément civilisée dès l'époque pré-romaine, centre splendide de la culture hispano-romaine, wisigothique et arabe; au nord, la Provence, brillante colonie grecque sur la route d'Italie, avec Arles, la Rome des Gaules, patrie des troubadours. La Catalogne romanisée conserve après l'invasion barbare, un reste de civilisation qui survit dans quelques recoins de cités et dans les hautes vallées pyrénéennes. Byzance arrive à établir une certaine domination sur les îles et les terres du Sud, en liaison avec son empire du Nord de l'Afrique. Les lettres ecclésiastiques fleurissent en plein domaine wisigoth, suivant une évolution analogue à celle de l'architecture barbare. Il semble que l'art n'ait point pénétré dans le peuple qui malgré les incessantes invasions continue dans les campagnes la vie primitive des anciens Ibères. L'art qui avait été un art de bureaucratie et d'administration publique devient un art ecclésiastique. Sous ces deux influences, le peuple s'est latinisé dans son langage et christianisé dans sa religion. Les petites villes poursuivent une vie assez misérable. Seule Tarragone conserve un reste de splendeur. Et dans les cathédrales délaissées se concentre la vie de l'esprit. Tel est le milieu où va se développer l'architecture que nous allons étudier.

C'est en Catalogne en effet que le problème de l'art carolingien a pu être éclairci. Par sa situation géographique, à l'extrémité du monde méditerranéen, ce pays semble retenir et conserver les épaves des civilisations disparues. Dans ce qu'il a conservé de l'âge carolingien on peut distinguer deux étages : l'un comprend les IX^e et X^e siècles, avec l'art dit mozarabe ; l'autre comprend une partie du X^e et presque tout le XI^e, avec l'art que nous appellerons le roman primitif ou premier art roman." (Tradução nossa)

¹⁵³ *Ibid.*, p.6. "Ce premier art roman n'est pas, d'autre part, une simple école contemporaine des autres écoles romanes ou déterminée par des importations lombardes. Il leurs est antérieur à toutes et ne se

A arte moçárabe, cujo berço era Córdoba e que havia atingido seu grande esplendor no século VIII, era o modelo da tradição escultórica que vigorava na Catalunha durante os últimos séculos da Alta Idade Média, pois Córdoba era um centro de cultura muito mais influente que a Europa Ocidental até o século IX, sobretudo na Península Ibérica, com a conquista muçulmana. Porém, em fins do século X a Catalunha vê sobrepor-se à arte moçárabe aquela chamada de primeira arte românica – ou arte lombarda, segundo alguns historiadores¹⁵⁴ – caracterizada por uma composição simples, com poucas colunas, pouca escultura, poucos ornamentos decorativos¹⁵⁵. O primeiro edifício do mosteiro de Bages fora construído nesse período e, por isso, podemos encontrar como resquício capitéis ainda influenciados pelos modelos de Córdoba e Bizâncio, pois a primeira arte românica seria como uma tradução latina da arte do Oriente.¹⁵⁶

Ainda segundo Puig i Cadafalch, essa unidade artística correspondia a certa unidade social e política, devido à estreita ligação entre a Catalunha e a França meridional da Occitania (chegando à Lombardia como influência artística) e também unidade espiritual, porque os monastérios catalães dependiam hierarquicamente dos das regiões de Marseille e Narbonne.¹⁵⁷

A partir do século X, a Catalunha teria entrado em um processo de “evolução” das técnicas e formas na arquitetura e escultura. No fim dessa “evolução”, por volta do início do século XI, aparece a segunda arte românica, ou o chamado românico pleno, com edifícios maiores, bem trabalhados, com muitas colunas (empregadas inclusive como elemento decorativo) e ornamentação escultural nos portais e capitéis. Em alguns edifícios pertencentes ao primeiro românico, novos elementos se sobrepõem a uma estrutura mais antiga, como em Sant Benet de Bages ou em Girona, com novos edifícios românicos construídos a partir do século XII.¹⁵⁸

limite pas comme elles à des régions comme la Lombardie ou la Catalogne, mais il s'étend sur une grande partie de l'Europe, avant que des écoles particulières s'y soient développées. ” (Tradução nossa)

¹⁵⁴ Puig i Cadafalch não concorda com a denominação de arte lombarda, pois diz que é impossível encontrar sua origem em apenas uma região particular, pois ela seria fruto desses intercâmbios entre Catalunha e Lombardia. *Ibid.*, pp. 22-23. Tal confusão pode ser explicada porque no século XIX muitos historiadores chamavam o românico de lombardo, o que não significa especificamente uma influência estilística lombarda.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.154.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.42.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.128.

Para que tal evolução fosse possível, Puig i Cadafalch mostra que foram fundamentais as relações estabelecidas entre a Catalunha, a cidade de Bourges e com o mosteiro de Cluny. Essa forte união com a região setentrional da França se sustentava na memória da autoridade do império e dos reis francos, dos quais os condes catalães foram vassallos, autoridade que estabeleceu um tipo de perpétua dependência moral¹⁵⁹.

A historiografia que o segue também postula a influência de Cluny sobre a Catalunha a partir do século XII, inclusive em estudos mais recentes. Francesca Español e Joaquín Yarza lembram que o mosteiro de Cluny havia, durante o abaciado do abade Odilon (994-1049), renovado as dependências monásticas destinadas à vida comum, desenvolvendo uma topografia monacal onde o claustro assumia cada vez mais um papel central, com funções litúrgicas, processionais (como um prolongamento da igreja), mas também de tarefas cotidianas e passando, inclusive, a servir como cemitério nobiliário. Assim, a Catalunha seguiria o modelo de Cluny, detectado em claustros renovados nos séculos XII e XIII: Sant Benet de Bages seria representativo dessa influência, pois embora de fundação no século X, como sua igreja e claustro foram completamente renovados a partir do século XII, o claustro seguiria o modelo cluniacense.¹⁶⁰

Segundo Lorés i Otzet¹⁶¹, a renovação dos edifícios monacais na Catalunha a partir do século XII, quando igrejas dos séculos X ou XI foram sendo substituídas por novas construções, pode ser considerada como um movimento geral da vida monacal catalã nesse período, apesar de ter diversas causas também ligadas a contextos locais. Podemos observar nesses edifícios a convivência entre diferentes partes, de distintas épocas, devido à progressão muito lenta das obras. Para a autora, a renovação de claustros e o desenvolvimento de portais esculpidos é um “fato generalizado”, sendo que, nos claustros, a incorporação da decoração escultórica aos suportes, como a exigência de mais colunas e capitéis mais elaborados, teriam determinado as reconstruções e renovações da arquitetura dos mosteiros.

É nesse momento que se observa, na Catalunha, uma tipologia de claustros sem ciclos iconográficos narrativos, mas com grande profusão de elementos ornamentais,

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 43-45

¹⁶⁰ ESPAÑOL, Francesca e YARZA, Joaquín. **El Románico Catalán**. Barcelona, Angle Editorial, Coleção Patrimoni artístic de Catalunya, núm. 14, 2007, pp. 112-114 *passim*.

¹⁶¹ LORÉS i OTZET, Immaculada. Actualización de los edificios: nuevas construcciones e incorporación de la escultura. In: CAMPS, Jordí e CASTIÑEIRAS, Manuel (Ed.). **El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180**. Catálogo de exposição, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC, 29 de fevereiro a 18 de maio de 2008. Barcelona: Biblioteca Nacional de Catalunya, 2008, pp. 121-132.

sobretudo de temática zoomórfica e fitomórfica. A construção do claustro da abadia de Saint-Michel de Cuxa, no início do século XII, marca o início do que se conhece como a escultura do modelo rosillonês, com claustros caracterizados pela ausência de narração, sem a representação de episódios bíblicos, modelo muito difundido ao sul dos Pirineus. Apenas no século XIII, com a intensificação das relações com Toulouse, observa-se a incorporação de ciclos narrativos nos claustros catalães, no chamado modelo toulousano, que pode ser observado, por exemplo, no programa iconográfico de Sant Cugat del Vallés¹⁶². O claustro de Sant Benet de Bages, dessa maneira, estaria inserido no modelo de escultura do Rossillon, compartilhando de seus esquemas ornamentais, com poucas figuras humanas e sem um ciclo narrativo.

Para Manuel Castiñeiras e Jordí Camps¹⁶³, é fundamental destacar o papel do claustro de Ripoll, também do século XII, como foco de difusão de procedimentos técnicos e modelos ornamentais, sobretudo em temas vegetais – principalmente o modelo de palmeta – zoomórficos e geométricos, que utilizam cintas e volutas, modelos cuja presença constatamos em Bages.

Nesse contexto, a historiografia do Românico Catalão se preocupa em analisar e classificar os capitéis de claustros e edifícios contemporâneos, criando vertentes onde eles possam ser enquadrados, principalmente pela análise das formas dos elementos esculpidos. Essa análise das formas tem como principal objetivo caracterizar o estilo, construindo um quadro geral de traços que o diferenciam de outras regiões. Um segundo objetivo, a partir desse panorama mais geral construído, é identificar as “escolas”, ou seja, ateliês e artífices que teriam trabalhado em cada mosteiro, classificando-os em subgrupos. Assim, constrói-se uma rede genealógica entre os mosteiros, mas também entre os capitéis e seus diversos elementos que, baseada no estilo, identifica filiações e datações, em um quadro rígido e complexo.

A partir do estudo da bibliografia específica sobre Sant Benet de Bages, inserida no quadro do Românico Catalão, passamos à análise crítica de como tais pressupostos são instrumentalizados nos estudos já existentes sobre o claustro de Bages. Em geral, os trabalhos que se debruçam sobre seus capitéis, desenvolvidos desde o início do século XX, têm as mesmas preocupações e objetivos: datar - os capitéis e o próprio mosteiro

¹⁶² *Ibid.*, pp.127-129.

¹⁶³ CAMPS, Jordí e CASTIÑEIRAS, Manuel. Figura pintada, imagem esculpida. Eclósión de la monumentalidad y diálogo entre las artes en Cataluña, 1120-1180. In: CAMPS, Jordí e CASTIÑEIRAS, Manuel (Ed.). *Op. cit.*, pp. 133-148.

(em seus processos de reparo e novas construções) - e estabelecer filiações estilísticas. Além disso, há uma preocupação em “ler” e decifrar o que está esculpido nos capitéis historiados, enquanto que os capitéis não-historiados, com motivos vegetais e animais, servem para comprovar, pela análise da sua forma, a participação no Românico Catalão e também, dentro dele, em uma determinada escola.

A natureza de tais trabalhos segue, em geral, o mesmo percurso metodológico: a separação dos capitéis por período, a descrição de todos os elementos esculpidos, separando os historiados dos ornamentais – sendo esses últimos compostos por motivos vegetais, animais e geométricos – e a classificação em um estilo (o Românico Catalão), sem se preocupar com as relações entre eles, com o lugar onde se encontram, nem uma análise mais profunda sobre as funções que podem exercer ali. Assim, através da adequação ao estilo, os capitéis podem ser datados, além de ser definida a escola à qual se adéquam e, em alguns casos mais precisos, em qual ateliê foram feitos.

Puig i Cadafalch, além de responsável por definir os parâmetros de estudos do Românico Catalão, foi também, como vimos, o responsável, a partir de 1910, pela restauração do mosteiro de Sant Benet de Bages, que se encontrava abandonado após a desamortização no início do século XIX. Seus escritos determinam as datações e classificações estilísticas dos capitéis, lançando as bases da historiografia que analisa os mesmos. Sua metodologia se baseia, inicialmente, em separar os capitéis de feitura mais antiga, que se encontram na galeria leste, servindo-se, para tanto, de análises do tipo de pedra utilizada na confecção, mas principalmente do estudo do “estilo”, descrevendo os temas esculpidos, os detalhes ornamentais e as possíveis inspirações, concluindo que são dos séculos X e XI¹⁶⁴, pela maneira como os personagens e elementos ornamentais são trabalhados.

Quanto às outras galerias, que são do início do século XIII, momento de construção do claustro, a primeira preocupação deste autor é tentar identificar o número de artífices, o que faz diferenciando os capitéis que chama de “rústicos”, que são a maioria, dos capitéis do suposto segundo artífice, que são poucos, mas mais ricamente ornados e bem trabalhados, pois seus elementos possuem mais detalhes complexos¹⁶⁵. Em seguida, descreve as cenas dos capitéis iconográficos, revelando ligações com outros claustros da região pelo tema que neles identifica. Porém, o determinante para

¹⁶⁴ PUIG I CADAFAALCH, Josep. L'Escultura romànica a Catalunya. In: **Monumenta Cataloniae**. Barcelona : Alpha, 1949-1954, vol.1, pp. 27-28.

¹⁶⁵ *Ibid.*, vol. 3, p.57.

comprovar tais ligações é a maneira como as folhagens e animais são executados, cujos traços permitem tal identificação:

O claustro de Sant Benet de Bages conservou capitéis de diferentes épocas. Já estudamos os que permaneceram do átrio do século X, que se encontram na galeria do lado norte. Cabe agora estudar os posteriores. Neles há, pelo menos, a obra de dois artífices: o primeiro, rústico; o outro, do grupo dos capitéis dos extremos da galeria românica de Ripoll, que já descrevemos, que pertencem já ao século XIII.

Entre os capitéis do primeiro artífice há alguns coríntios, outros envoltos por cintas. Em um deles, as cintas, como uma rede, ligam algumas folhas. Notemos a tripla divisão tradicional das cintas.

Os elementos iconográficos são executados com grande rusticidade; sua superfície é lisa, sem qualquer detalhe, parecendo massas preparadas para um acabamento posterior.

[...]

Alguns poucos capitéis contrastam com os que descrevemos anteriormente e revelam um outro artífice. As estruturas que os sustentam são ricamente ornadas. Cintas triplas e entrelaços formam uma rede que preenche o capitel, e pequenas folhas surgem de sua malha. É a mesma ideia de composição dos capitéis de Santa Maria la Blanca, de Toledo. As cintas finalizam em volutas na parte inferior do capitel.¹⁶⁶

Os trabalhos posteriores, que se propõem a fazer uma análise mais profunda do claustro de Sant Benet de Bages, procuraram detalhar a descrição dos capitéis, mas sempre partindo das conclusões de Puig i Cadafalch e de concepções que tomam a ornamentação apenas enquanto forma. Tal é o caso o trabalho de Fortià Solá i Moreta, padre e historiador que se dedicou a estudar Sant Benet de Bages na década de 1940, para quem os capitéis, “do ponto de vista decorativo, podem ser divididos em três

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 56-57. “El claustre de Sant Benet de Bages ha guardat capitells de diferents èpoques. Hem estudiat els que queden de l’atri del segle X, que es troben en la galeria del costat nord. Cal ara estudiar els posteriors. En ells hi ha almenys l’obra de dos obradors: el primer rústic, l’altre del grup dels capitells dels extrems de la galeria romànica de Ripoll, que hem descrit, que pertenyien ja al corrent del segle XIII. Entre els capitells del primer obrador n’hi ha algun de corinti, altres guarnits de cintes. En un d’ells, les cintes, com uns xarxa, lliguen unes fulles. Notem el triple bordó tradicional de les cintes. Els elements iconogràfics estan executats amb gran rusticitat; llur superfície és llisa, sense cap detall, semblen les masses preparades per a un ulterior acabat.

[...]

Uns pocs capitells fan contrast amb els que hem descrit i revelen un altre obrador. Les impostes que sostenen són ricament ornades. Cintes amb triple bordé, entrelaçades, formen uns xarxa que omple el capitel, i petites fulles surten entre llurs malles. Es la idea de composició dels capitells de Santa Maria la Blanca, de Toledo. Les cintes s’enrotllen en volutes a la part inferior dels caputells..” (Tradução nossa)

grupos: os que copiam a fauna e a flora, os que podem ser tomados como quadros de costumes e, por último, os que ostentam motivos historiados ou bíblicos”¹⁶⁷ – classificação que conduz à oposição tradicional entre motivos iconográficos e ornamentais.

Ainda nessa perspectiva, Xavier Sitjes i Molins¹⁶⁸, na década de 1970, se propõe a fazer um estudo arqueológico do mosteiro de Bages, procurando refinar a datação e procedência dos capitéis, através de “traços estilísticos”, além de construir o primeiro esquema do claustro que localiza e numera os capitéis¹⁶⁹ - usado, até hoje, em todos os estudos posteriores. A partir de medições das colunas, fustes e capitéis, das proporções em que são construídos e, sobretudo, do “estilo” das esculturas, Sitjes i Molins descreve as ligações entre os capitéis de Bages e de outros edifícios da região, reforçando a ideia de subcategorias dentro do Românico Catalão:

As figurações de animais, tendendo todas ao naturalismo, aí estão plenamente representadas: os simbólicos lobos à caça de cordeiros (capitel 57); a águia com sua presa (nº17); aves com as asas abertas (núms. 53 i 59); outras bicando em uma taça(nº39). Muitas vezes os animais, especialmente aves, estão sobre folhas ou outros elementos vegetais que simulam um prado ou um arbusto, como os pombos festejantes do capitel 33 o como as asas confrontadas do 49 e do 56, ou as corujas do 55. Não existe a fauna fantástica, de imediata ascendência rossillonesa e remotamente islâmica, que existe no portal principal da igreja. O goticismo, que já inquieta o escultor, o leva a abandonar, aqui, os modelos tradicionais.

Nos capitéis de temática vegetal, a tradição condiciona muito mais a obra do artista anônimo de Sant Benet. Variações do coríntio, sem caulículos, mas com folhas côncavas, de nervos finamente chanfrados (nº22 i 58), alternam-se com outros de folhas espinhosas (29 3 30) ou com os de grandes folhas angulares (36), geralmente muito rígidos (26,50 i 62), ou que se intersectam nas faces (46).¹⁷⁰

¹⁶⁷ SOLÀ I MORETA, Fortià. **El Monestir de Sant Benet de Bages**. Manresa: Imp. J. Vergé, 1955, p.95.

¹⁶⁸ SITJES I MOLINS, X. *Op. cit.*, pp.80-82.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.29.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 61-62. “Les figuracions d’animals, tendint totes al naturalisme, hi són plenament representades : els simbòlics llops a la caça d’anyells (capitell 57) ; l’ànguia amb la seva presa (nº17); aus amb ales esbalaïdes (núms. 53 i 59); d’altres, picotejant em um cossi (nº39). Sovint els animals, lês aus especialment, estan damunt de palmetes o altres elements vegetals que simulen un prat o uma bardissa, com els coloms festejadors Del capitell 33 o els ocells enfrontats Del 49 i del 56, o les òlibes Del 55. Hi manca la fauna fantástica, d’immediata ascendència rossellonesa, i remota, islàmica, que encara hi há al portal principal de l’església. El goticisme, que já inquieta l’escultor, li fa abandonar ací els models tradicionals.

Além de se basear na ideia de escolas de escultura, o autor também trabalha com a ideia de tradição, que “condicionaria” a maneira como o artífice trabalha a escultura, ou seja, defende a ideia de um estilo que se baseia na tradição e na transmissão de modelos.

O estudo mais recente, fundamental para nossa pesquisa, feito por Francesca Español, publicado em 2001, detalha a composição material das diversas partes do mosteiro, mas ainda se apoia nos dados “canônicos”, definidos por Puig i Cadafalch.

A autora estabelece várias novas relações entre a escultura de Sant Benet de Bages e a de outros edifícios românicos da Catalunha e de outras regiões, como o sudoeste da França¹⁷¹. Sua obra, no entanto, ainda possui a mesma preocupação central que guiou toda essa historiografia: a datação e classificação em categorias estilísticas do mosteiro e seus elementos esculpidos. Classifica os capitéis por tema – geométrico, vegetal, animal e historiado - separando entre o que ela chama de naturalistas, mais miméticos em relação à natureza, e esquemáticos, motivos mais geometrizados e menos naturais - contabilizando os capitéis de cada tipo, com o objetivo de encontrar evidências que permitiriam identificar os diferentes artífices que trabalharam nos capitéis.¹⁷²

Após uma descrição de todos os capitéis, a autora se propõe a fazer “Considerações estilísticas e formais sobre os capitéis”, afirmando que os artífices do claustro utilizaram elementos em sua decoração que são comuns a todo o repertório do românico em geral, mas que traços particulares permitem classificá-lo dentro do Românico Catalão, principalmente devido à fórmula característica de entrelaços que derivam em palmetas (Fig. 2.21), que o aproximam estilisticamente da escultura presente nos edifícios de Sant Martí Sarroca e Sant Miquel de Camarasa:

Em Sant Benet, um total de seis capitéis (os números 28,31,52,54,60 i 61) são ornamentados com entrelaços derivados em palmetas. Esta fórmula também foi utilizada em Camarasa e em Sarroca, edifícios que revelam dependências significativas em relação às tipologias arquitetônicas e às soluções da plástica aplicada a ela, próprias do sudoeste da França. Dessa maneira, é possível propor uma origem para além dos Pirineus para os mestres responsáveis por ambas as obras. (...) A coincidência das composições e da resolução

En els capitells de temàtica vegetal, la tradició condiciona molt més l'obra de l'artista anònim de Sant Benet. Varietats del corinti, sense caulicles, però amb fulles còncaves, de nervis finament bisellats (nº22 i 58), alternen amb d'altres de fulles espinoses (29 i 30) o amb els de grans fulles angulars (36), sovint massa rígides (26,50 i 62), o que s'encreuen a les cares (46).” (Tradução nossa)

¹⁷¹ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 60.

¹⁷² *Ibid.*, p.47

escultórica entre os pequenos capitéis de janela de Camarasa, hoje no Museu Nacional de Arte da Catalunha, os internos e externos da abside de Sant Marti Sarroca, e os do grupo que definimos no claustro de Sant Benet são incontestáveis. E é paradigmática do que defendemos sobre a formulação consagrada nos capitéis 28 e 52 de Sant Benet. A detecção dessas coincidências nos leva a assinalar uma hipotética sequência na atividade da oficina, e a análise dos fatos parece apontar a um início por Camarasa, edifício ao qual se seguiria Sarroca e, finalmente, Sant Benet de Bages.¹⁷³

Ela desenvolve, pois, toda a sua análise a partir de traços estilísticos para associar grupos de capitéis a “outras vias ornamentais do Românico Catalão”.¹⁷⁴ Assim, classifica grupos de capitéis em diferentes épocas e estilos, para supor sua procedência e influências. Ou seja, além de reafirmar o pertencimento de Sant Benet de Bages ao Românico Catalão, chega a supor qual grupo de artífices teriam nele trabalhado, e em outros claustros da região.

Nossa breve análise sobre esse percurso historiográfico do Românico Catalão e, especificamente, dos estudos sobre Bages dentro dele, não se configura como uma crítica, no sentido de desqualificar seus pressupostos. Reconhecemos a importância dessas construções, sobretudo por fornecerem dados arqueológicos, como a datação dos elementos e dados indispensáveis sobre o processo de construção e alterações do edifício. Além disso, as conexões estilísticas com outros edifícios da região também são indispensáveis para se pensar a participação e composição da tradição compartilhada na região, além das relações e circulações entre os mosteiros. Também são importantes pelo fato de nos permitirem nomear alguns temas comuns, pois as classificações facilitam, justamente, a análise e descrição.

No entanto, alguns questionamentos devem ser feitos, primeiramente, quanto à rigidez dessas classificações. Em muitos casos, o fato de alguns motivos apresentarem

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 59-60. “A Sant Benet, um total de sis capitells (els números 28,31,52,54,60 i 61) s’ornamenten amb entrellosos derivats en palmetes. Aquesta fórmula també fou utilitzada a Camarasa i a Sarroca, edificis ambdós que revelen dependències significatives respecte de tipologies arquitectòniques i solucions de la plàstica aplicada a ella, pròpies del sud-oest de França. Això és així fins al punt de ser versemblant proposar un origen ultrapiurinenc per als mestres responsables d’ambdues fàbriques. (...) La coincidència de les composicions i de la resolució escultòrica entre els petits capitells de finestra de Camarasa, avui al Museu nacional d’Art de Catalunya, els interiors i exteriors de la capçalera de Sant Martí Sarroca, i els Del grup que hem definit al claustre de Sant Benet són incontestables. I és paradigmàtica del que defensem la formulació ornamental plasmada en els capitells 28 i 52 de Sant Benet. La detecció d’aquestes coincidències obliga a assenyalar uns hipotètica seqüència en l’activitat del taller, i l’anàlisi dels fets sembla apuntar una prioritat per a Camarasa, edifici al qual seguiria Sarroca i, finalment, Sant Benet de Bages.” (Tradução nossa)

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 59-63 *passim*.

alguma particularidade leva a falar em uma “deformidade” ou “isolamento”¹⁷⁵ estilístico em relação à tradição. Porém, devemos nos lembrar que dentro do românico há uma valorização das variações inventivas¹⁷⁶, de maneira que tais características particulares fazem parte também da tradição.

Uma segunda questão fundamental a ser considerada é a disjunção que foi criada, na História da Arte tradicional, entre o iconográfico e o decorativo: enquanto é primeiro tomado pelo viés do significado textual, ou seja, define que os elementos iconográficos possuem um conteúdo que pode ser “lido”, o decorativo seria apenas da esfera da forma pura, sem um sentido ou função outra que a de reproduzir os traços de um estilo. Daí, a consequente concentração de atenção sobre os capitéis historiados e a negligência em relação aos motivos que fogem às leituras iconográficas clássicas, principalmente os capitéis vegetais, relegados a uma abordagem essencialmente estilística e classificatória.

Ademais, se aceitarmos que a análise dos elementos esculpidos se esgota em um utilitarismo formalista, não estamos inventando fronteiras artificiais para o nosso objeto, impondo certezas que atendem mais a objetivos pré-definidos do que aquilo que o objeto pode nos mostrar, como nos diz Georges Didi-Huberman¹⁷⁷?

Dito de outra forma, acreditamos que esta infinidade de redes estilísticas e filológicas não esgota a análise dos capitéis e, diferentemente da historiografia tradicional, não é nosso objetivo final.

Não negamos a existência da tradição e relações estilísticas, uma vez que, como lembra Eliane Vergnolle, devemos considerar que os capitéis “não podem ser analisados fora da continuidade de filiações, de renovações e alterações que assinalam uma longa história.”¹⁷⁸ Em nosso caso, é importante sabermos que os capitéis de Bages possuem relações estilísticas com alguns claustros da região – como Ripoll e Sant Martí Sarroca – e que eles são trabalhados segundo alguns parâmetros do modelo coríntio, por exemplo. Porém, buscamos analisar todas as estruturas da imagem em outra

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁶ BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude et DITTMAR, Pierre-Olivier. Chapitre IV – Notre-Dame-du-Port: un puissant végétalisme et sa relève architecturale. **Images Re-vues** [En ligne], Hors-série 3, 2012, 01 de julho de 2012, p. 7. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1865>. Voltaremos a essa questão posteriormente, no capítulo 3.

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante la imagen: pregunta formulada a lós fines de uma historia del arte**. Trad. Françoise Mallier. Murcia: CENDEAC, 2010, pp. 12-13.

¹⁷⁸ VERGNOLLE, Eliane. Réflexions sur les chapiteaux à feuilles lisses. A propos de Saint-Sever. In : **Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye, Colloque international**, maio de 1985, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1986, p. 186.

perspectiva, que se debruce sobre as possibilidades que elas podem possuir de agir no conjunto da imagem e no conjunto do qual as imagens fazem parte. As categorias estilísticas tradicionais não se configuram como suficientes para a pesquisa que buscamos fazer, servem apenas como ponto de partida. Em nosso caso, o interesse não está apenas no aspecto estilístico da ornamentação esculpida nos capitéis do claustro.

Os valores ornamentais constituem uma dimensão interna e dinâmica da arte medieval, exercendo diversas funções que são indispensáveis ao funcionamento do conjunto em que se inserem. É fundamental não nos fecharmos na tradicional oposição entre decorativo e iconográfico, pois até mesmo os elementos historiados podem exercer uma função ornamental em uma dinâmica ritual, e não simplesmente narrar uma história. Pensamos, assim, na ornamentação não como um indício, mas como elemento ativo, cuja presença e atuação se faz sentir no ambiente do claustro.

Os capitéis, pois, não devem ser tomados como objetos isolados, porque eles foram concebidos para ornar o edifício eclesial, e funcionar junto a ele, estabelecendo relações mútuas e interagindo com a estrutura do edifício. Ou seja, possuíam uma intrínseca participação nas funções do ambiente no qual se inseriam, trabalhando para que este pudesse cumprir satisfatoriamente suas funções.

Além dessa crítica geral às classificações estilísticas e engessamento na análise das imagens, constatamos que há também uma crítica específica à construção e pressupostos do próprio Românico Catalão. Español e Yarza admitem que o românico medieval foi, em geral, um estilo instrumentalizado ideologicamente, investido de características nacionais para atender a certos interesses¹⁷⁹.

Xavier Barral i Altet é o maior expoente de tal crítica na historiografia catalã. Para o autor, a criação de *escolas nacionais*¹⁸⁰ de estilos pela historiografia é uma maneira de justificação histórica do passado na arte medieval, na busca de um momento que poderia ter manifestado particularidades próprias e uma superioridade ou anterioridade da região perante as regiões vizinhas no desenvolvimento de um estilo artístico. Tal busca seria resultado de uma necessidade do presente, do momento em que a historiografia se encontra e de onde olha para o passado. Esse seria um movimento que teria começado com o romantismo, no século XIX, quando os Estados europeus procuravam reencontrar as origens nacionais, criando imagens de um passado glorioso.

¹⁷⁹ ESPAÑOL, F. e YARZA, J. *Op. cit.*, p.5.

¹⁸⁰ BARRAL I ALTET, Xavier. **L'art romànic català a debat**. Barcelona: Edicions 62, 2009, p.15.

Neste momento, a Idade Média fora escolhida como a época, por excelência, de nascimento grandioso de muitas nações.

Quanto à Catalunha, especificamente, é no contexto do início do século XX onde cabe situar a criação de uma série de instituições como o Instituto de Estudos Catalães ou a Junta de Museus, com a missão de recuperação e estudo do patrimônio cultural, onde os edifícios românicos recebem especial atenção. A época medieval, de alguma maneira, representava um tempo glorioso para a Catalunha, onde ela buscava justificação para um suposto espírito de originalidade e independência. Para o autor, o Românico Catalão foi definido por Puig i Cadafalch, e se apresenta como resultado de uma luta nacional clara e aberta para definir o seu próprio país – a Catalunha. O autor chega a afirmar que:

a arte românica catalã não tem absolutamente nada de excepcional, não é nem mais nem menos que a arte do sul da França ou do norte da Itália, e seria muito difícil encontrar características próprias da arte românica catalã que sejam diferentes e realmente próprias, suficientemente autônomas para definir uma arte coerente e profundamente diferente daquelas das regiões vizinhas.¹⁸¹

Assim, a arte românica, como um todo, seria fundamentada nas evoluções artísticas que se produzem no ocidente desde a antiguidade tardia, ou seja, é a evolução da romanidade cristianizada. Além disso, Barral i Altet também nega que os célebres mosteiros de Santa Maria de Ripoll ou Saint-Michel de Cuxa tenham servido como modelo arquitetônico para outros edifícios na Catalunha¹⁸².

A atração que o período medieval exerceu na Europa Ocidental seria um fenômeno geral, mas na Catalunha o período românico teria sido “magnificado” porque corresponderia às primeiras manifestações criativas da nação catalã. Por isso, Puig i Cadafalch teria atribuído um papel original ao românico catalão na história do românico europeu, para “demonstrar que a Catalunha havia tido uma arte nacional com

¹⁸¹ *Ibid.*, loc. cit.. Tradução nossa. “(...) l’art romànic català no té absolutament res d’excepcional, no és ni més ni menys que l’art del sud de França o del nord d’Itàlia, i ens costaria molt trobar característiques pròpies de l’art romànic català que siguin diferents i realment pròpies, suficientment autònomes per definir un art coherent i profundament diferent del del veí.” (Tradução nossa)

¹⁸² *Ibid.*, p.16.

personalidade própria, influente fora dela (...).¹⁸³ Toda essa construção serviria, afinal, ao desejo nacionalista catalão, expresso na figura e produção de Puig i Cadafalch¹⁸⁴.

Pierre Villar¹⁸⁵, ao analisar a formação histórica da Catalunha, lembra como é fundamental pensar a intelectualidade catalã e sua produção no contexto de desenvolvimento do “catalanismo”, o sentimento nacionalista e separatista da região catalã em relação à Espanha, e a construção do movimento de independência da Catalunha, iniciado desde a segunda metade do século XIX e que adquire grande força no começo do século XX. Esse movimento escolheu a Idade Média e, sobretudo, o período românico como um “momento fundador” da especificidade, independência e, enfim, da nacionalidade catalã: esse seria o momento onde a Catalunha se unificou e manifestou sua originalidade em relação ao Império Franco – de quem já havia se tornado independente e não recebia mais ajuda desde o século IX – e também seu distanciamento em relação aos outros reinos da Espanha.

Porém, além de restaurador, arqueólogo e historiador da arte, Puig i Cadafalch era presidente da “Mancomunitat”¹⁸⁶, partido político regionalista, que lutava pela afirmação da independência catalã. Podemos constatar esse posicionamento nas obras de Puig i Cadafalch, no esforço em provar um protagonismo da arte e arquitetura catalãs no desenvolvimento da arte românica.¹⁸⁷

É nesse sentido que Barral i Altet afirma que Puig i Cadafalch fora escolhido como o ‘arquiteto nacional’ pois, enquanto líder político e distinto intelectual, soube associar política e arqueologia em suas teorias, realizações arquitetônicas e propostas em relação ao patrimônio. Por isso, a história da arte românica catalã, para o autor, é resultado da convergência entre erudição e nacionalismo e depende estritamente da ideologia e vontade de Puig i Cadafalch.¹⁸⁸

O conhecimento dessas críticas é importante em nossa pesquisa principalmente pelo fato de o mosteiro de Sant Benet de Bages ter sido restaurado no início do século XX por Puig i Cadafalch, a pedido do pintor Ramon Casas, filho de Elisa Carbó, que

¹⁸³ *Ibid.*, p.21. “Per demostrar que Catalunya havia tingut un art nacional amb personalitat pròpia, influent a fora, Puig i Cadafalch va decidir estudiar el romànic català i fer-li tenir un paper original en la història del romànic europeu.” (Tradução nossa)

¹⁸⁴ Em contraposição à Puig i Cadafalch, o autor cita os estudos desenvolvidos por Marcel Durlat, que seria um “inimigo do nacionalismo catalão no românico” (*Ibid.*, p.57) Durlat teria uma maneira de ver a história e as realidades sociais muito mais baseada num protagonismo e nacionalismo franceses, o que se reflete nos seus estudos sobre o românico e as suas filiações estilísticas. *Ibid.*, p. 22 e p. 57.

¹⁸⁵ VILLAR, Pierre. **La Catalogne dans l’Espagne Moderne**. Tome 1. Paris: SEVPEN, 1962, *passim*.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 134.

¹⁸⁷ PUIG I CADAFAALCH, J. *Op. cit.*, 1928.

¹⁸⁸ BARRAL I ALTET, X. *Op. cit.*, 2009, p.45 e p.58.

havia comprado o edifício do mosteiro em 1907 e desejava restaurá-lo para servir como residência de verão da família. Como vimos, esse é um período, na Europa, de força de movimentos nacionalistas e românticos, que idealizam o período medieval, cuja memória e vestígios são utilizados em função de determinados objetivos. Ainda segundo Barral i Altet¹⁸⁹, o método de reapropriação do passado na Catalunha, em fins do século XIX e início do XX, seguia o modelo francês, que já era utilizado meio século antes. Tal método, que tem influência direta na Catalunha, é aquele da *École des Chartres*, onde Jules Quicherat organizava o ensino de arqueologia monumental, com o pressuposto básico de considerar os monumentos como documentos, com o objetivo de estudar e conhecer ao máximo os monumentos para conservação, proteção e restauração do patrimônio medieval.

Outra grande influência foi exercida pelo restaurador e arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc, conhecido pelo seu gosto pelo gótico e técnicas de restauro que tentavam “reavivar” as características do estilo medieval. A técnica básica consistia em analisar profundamente o que ainda restava em ruínas, o que permitiria a sua cópia na restauração do edifício. Porém, é necessário lembrar que tal “cópia” era adaptada ao gosto do século XX e aquilo que em tal século se acreditava ser o “aspecto medieval”. Por isso, seria necessário certo cuidado ao olharmos para os edifícios românicos, porque, devido aos processos de restauro no século XX, eles seriam muito mais fruto dos interesses e da visão que os restauradores tinham sobre o passado e projetavam nos edifícios do que o que eles haviam sido originariamente:

(...) a história da arte não é somente a história da construção de um monumento, mas também, e acima de tudo, de sua evolução até o presente. As restaurações são a vida do monumento, são a visão atual do passado.¹⁹⁰

Assim, acreditamos que tais constatações são importantes, na medida em que contribuem para nossos questionamentos em relação à bibliografia específica sobre Sant Benet de Bages, que se baseia no trabalho intelectual de Puig i Cadafalch. Também devemos ter cuidado ao olhar para o próprio edifício do mosteiro, enquanto objeto material, pois ele é também fruto de um restauro que carregava fortes influências

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 13-15

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 20-21. “(..) la història de l’art no és només la història de la construcció d’un monument, sinó que ha de ser també i abans de tot de la seva evolució fins avui. Les restauracions són la vida del monument, són la visió actual del passat.” (Tradução nossa)

ideológicas, além do acúmulo de mudanças que ocorreram com seu uso no tempo. Porém, consideramos que tais críticas não invalidam, metodologicamente, sua análise enquanto objeto histórico. Primeiramente porque, como lembra Jacques Le Goff, todo objeto histórico, inclusive os documentos [escritos], podem ser considerados monumentos, na medida em que acumulam intenções e visões de seu presente, mas também usos e modificações que assinalam sua história:

O medievalista (e, poder-se-ia acrescentar, o historiador) que procura uma história total deve repensar a própria noção de documento. A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.¹⁹¹

Nesse sentido, esclarecemos que nosso trabalho sobre o claustro de Bages não é descobrir um suposto “significado verdadeiro” na análise de suas imagens esculpidas, mas, como o é o ofício do historiador, tomar o objeto para inquirir sobre as possibilidades de motivações, interações, usos e recepções que o permearam, na sua participação na sociedade onde foi produzido, mas também nas significações que criou no tempo e que carrega, que inclui os processos de restauro pelos quais passou. Como bem lembra Maria Cristina Pereira, ao analisar a atuação de Viollet-le-Duc como arquiteto do neogótico e restaurador,

¹⁹¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Idem.*, **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, pp. 537-538.

A escolha desta imagem, ou seja, a Idade Média enquanto válvula de escape do presente, não tem nada de gratuita. Trata-se de uma metáfora freqüente, tanto na historiografia quanto nas fontes. O próprio Viollet-le-Duc já dizia, em 1844, que o fascínio de sua época pela Idade Média era um sinal de desespero pelo presente. Mas afirmações desse tipo não devem levar a equívocos: certamente não se consegue fugir à sua própria época. O lugar para onde se busca fugir é também uma construção da própria época. Ou seja, a Idade Média revivida ou “reencontrada” (*retrouvée*, como dizem muitas vezes os franceses), com seu “gótico”, era produto do século XIX. Mas nem por isso deve ser descartada pelos medievalistas atuais: apesar de falar mais do século XIX que do XIII ou do XV, ela faz parte, necessariamente, do que hoje, no século XXI, vemos como medieval, ou conservamos da Idade Média (como seus monumentos restaurados). Tentar eliminá-la seria tão fadado ao insucesso como ocorreu com muitos arquitetos do séc. XIX que tentaram expurgar de suas catedrais os traços de outras épocas, chegando a ficções do gótico. Nesse sentido, vale a pena retomar Ruskin, quando defende que as marcas do tempo sobre os edifícios sejam deixadas no lugar (RUSKIN, 1940: 190-192; *Lamp of Memory*, X-XI). É certo que não se trata simplesmente de deixar essas camadas de tempo, mas de pensar a partir delas, com elas e a respeito delas. Como disse Marc Bloch, “A História não é só o que ocorreu, mas também o que se fez com isso” (BLOCH, 1974: 2).¹⁹²

Sabemos que Puig i Cadafalch seguia o trabalho de restauro em Sant Benet de Bages com o discurso de manter o aspecto “mais medieval” possível da obra, apesar de ele possuir essas “camadas” acumuladas de diversos períodos construtivos. Segundo Español,

O historiador e arquiteto também se esforçou para retornar o monumento à pureza de suas origens. Eram os critérios de restauração que regiam o período e Puig os seguiu nos distintos monumentos nos quais interveio. (...)

Quando qualificavam [Ramon] Casas de um homem do seu tempo, o faziam precisamente porque ele, de acordo com os pressupostos mais avançados de então, sabia da necessidade de restaurar Sant Benet e autoriza Puig a fazê-lo de uma determinada maneira que não era outra que aquela que prevalecia internacionalmente e, em consequência, se aplica a Sant Benet o critério arqueológico. (...)

¹⁹² PEREIRA, Maria Cristina C.L. O revivalismo medieval e a invenção do neogótico: sobre anacronismo e obsessões. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011, p.3.

Puig interveio sobretudo naqueles setores do mosteiro onde sabia que podia encontrar o edifício medieval original.¹⁹³

Tal discurso motivou a retirada de diversos aposentos e traços que não eram considerados românicos, e a construção de outros que se acreditavam derrubados¹⁹⁴. Ou seja, muito do que vemos hoje é uma escolha do restaurador e sua visão do que seria o românico catalão ideal, sobretudo quanto à disposição das dependências¹⁹⁵.

Apesar de ter sido restaurado no contexto do catalanismo, onde haveria um esforço de promover a originalidade do Românico Catalão pela acentuação de certos aspectos estilísticos, não acreditamos, primeiramente, que a escultura dos capitéis do claustro de Bages tenha sido alterada, pois refazer as imagens esculpidas não era comum em processos de restauro arquitetural levadas a cabo por Puig i Cadafalch, além de que o fato de alguns capitéis estarem totalmente desgastados nos leva a crer que as esculturas estão ali presentes nas condições “naturais” resultantes da ação do tempo, ou seja, os capitéis esculpidos teriam sido mantidos por Puig e Cadafalch da mesma maneira como ele os havia encontrado, sendo que ele apenas modificou a estrutura daqueles aposentos que se encontravam quase em ruínas para adaptar o edifício para servir como residência de verão para a família Casas.

Mas tampouco temos como assegurar que a ordem e posicionamento dos capitéis não tenham sido alterados. Devido à ausência de documentação sobre o restauro, especificamente o do claustro, temos que lidar com tal incerteza – o que também faz parte do ofício do historiador ao trabalhar com o objeto dado e suas possíveis alterações e manipulações, escolhas e acúmulos acima citados. Por esse motivo, como desenvolveremos mais adiante, nossa metodologia não se baseia necessária e exclusivamente na topografia claustral, ou seja, na posição dos capitéis em relação ao

¹⁹³ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, pp. 105-107. “L’historiador i arquitecte també va esforçar-se per retornar el monument a la puresa dels seus orígens. Eren els criteris de restauració que regien aleshores, i Puig va seguir-los als distints monuments en què intervingué. (...) Quan qualificàvem Casas d’home del seu temps, ho fèiem precisament perquè, d’acord amb els pressupòsits més avançats d’aleshores, havia intuït que calia restaurar Sant Benet i autoritzà Puig a fer-ho d’una determinada manera, que no era altra que la que regia internacionalment i, en conseqüència, s’aplicà a Sant Benet el criteri arqueològic. (...) Puig va intervenir només em aquells sectors del monestir on sabia que podia trobar la fàbrica medieval originària.” (Tradução nossa)

¹⁹⁴ Por exemplo, alguns muros e a sala capitular, considerados como construções do período moderno, foram derrubados, e uma torre de defesa foi erguida, pois Puig teria encontrado vestígios “inequívocos” de sua existência no período medieval. *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁹⁵ Não há relatório oficial sobre as reformas de Puig i Cadafalch. Acredita-se que o mais próximo de um relatório seriam os escritos de Fortià Solà i Moreta, uqe pode ser considerado como testemunha ocupar da obra de restauro. *Ibid.*, p.105.

claustro – apesar de, metodologicamente, tal dado ser importante para algumas constatações e comporá algumas hipóteses – mas, sobretudo, na existência de subgrupos de capitéis no claustro que não se relacionam por uma lógica contínua e única.

Portanto, é fundamental, inicialmente, analisarmos justamente o fato de o processo construtivo de Bages resultar num monumento que acumula elementos de diferentes períodos, o que influi diretamente na composição do conjunto dos capitéis de seu claustro.

2.3 A galeria leste do claustro de Bages: as noções de cópia e reemprego

A partir do momento em que constatamos que os capitéis do claustro de Bages não são todos do mesmo período, surge o questionamento sobre a maneira como, em sua construção finalizada no século XIII, foram reapropriados e organizados elementos de construções anteriores.

A historiografia do românico catalão sobre o claustro de Bages, em geral, estabelece que os capitéis do século X, alguns dos séculos XI e do XII, foram reempregados no edifício românico do século XIII, na galeria leste e nas janelas da sala capitular (Fig. 2.22), e seu estilo foi copiado nos capitéis confeccionados nesse último período, pois há uma permanência estilística no tratamento dos motivos ornamentais e dos poucos personagens esculpidos.¹⁹⁶ Ou seja, é recorrente o uso de ideias que precisam ser problematizadas: a de reemprego, ou reutilização, e a de cópia a partir de um modelo, pois carregam uma forte carga conceitual que sugere a rigidez e falta de originalidade na confecção dos capitéis esculpidos.

Segundo Abella Villar:

O estilo tosco de muitos dos capitéis deste claustro, assim como o reaproveitamento, nele, de peças anteriores, levou, em certas ocasiões, a considerá-lo como uma obra de distintas épocas. Porém, nós pensamos que o claustro atual é fruto de um único impulso construtivo – levado a cabo durante o primeiro quarto do século XIII – onde alguns capitéis anteriores foram reaproveitados.¹⁹⁷ (grifo nosso)

¹⁹⁶ Cf. VILLAR, P.A. *Op. cit.*, pp. 86-87 e ESPANOL, F. *Op. cit.*, pp. 47-49.

¹⁹⁷ VILLAR, P.A. *Op. cit.*, pp. 86-87. “El estilo tosco de muchos de los capiteles de este claustro, así como ele reaprovechamiento en él de piezas anteriores, ha llevado en ocasiones a considerarlo como una obra de distintas épocas. Nosotros pensamos, empero, que el claustro actual es fruto de un solo impulso constructivo – llevado a cabo durante el primer cuarto del siglo XIII – en el que, eso sí, algunos capiteles

Stijes i Molins, ao descrever a escultura dos capitéis do claustro por galeria, afirma que:

As outras galerias, a norte, oeste e sul, foram construídas em uma só etapa, mas tomam por modelo a galeria leste e, como esta havia adotado um modo arcaico, resulta que o claustro, de princípios do século XIII em sua maior parte, pode-se dizer, é um claustro que, como românico, considera-se muito tardio, pois recorda as obras do século XI, como era o pórtico de Manresa.¹⁹⁸(grifo nosso)

Este último conceito – de modelo – é utilizado em diversos momentos: além da descrição dos capitéis românicos como cópia dos anteriores, ou de que os teriam tomado como modelo, também encontramos as ideias de que os capitéis de Bages seguiriam ou copiariam outros modelos do românico catalão, ou seja, há a noção recorrente de “circulação de artistas” e “transmissão de modelos”. Além disso, e podemos constatar na historiografia sobre o românico em geral, há uma defesa de que o capitel coríntio da Antiguidade era o modelo para os capitéis românicos.

Georges Gaillard sintetiza bem tais pressupostos de análise em sua tese doutoral *Premiers essais de Sculpture Monumentale en Catalogne aux Xe et XIe siècle*. Ao analisar os capitéis da galeria leste do claustro de Sant Benet de Bages, Gaillard os classifica pelo estilo no qual estariam confeccionados, em diversas famílias. As noções básicas que guiam sua análise são as de modelo, imitação e cópia:

As peças importadas ou estritamente copiadas da arte cordobesa devem ter sido pouco numerosas em Sant Benet de Bages, como em Ripoll, se julgamos pelo pequeno número que nos foi conservado e pelo fato de que, ao lado dessas produções diretas da arte andaluz, se encontram, logo em seguida, imitações muito próximas mas, contudo, diferentes, obras de artífices locais que trabalhavam com modelos estrangeiros. Elas merecem o nome de moçárabes, em razão da influência muçulmana preponderante que presidiu

anteriores fueron reaprovechados. Se trata de dos ejemplares que se hallan juntos en el ala oriental, cobijados bajo el mismo cimacio. Nos ocuparemos únicamente de ellos dos, porque pensamos que son los que más pueden ayudarnos a aclarar el proceso crono-constructivo del claustro.” (Tradução nossa)

¹⁹⁸ SITJES i MOLINS, X. *Op. cit.*, pp. 57-58. “Aquestes altres galeries, les nord, oest i sud, van ser construïdes en una sola etapa, però prenent per model la de l’est, i, com que aquesta havia adoptat un mòdul arcaic, tenim que el claustre, de principis del segle XIII en la seva major part, és a dir, un claustre que, com a romànic, cal considerar molt tardà, ens recorda les obres de l’XI, com ara el porxo de Manresa.”(Tradução nossa)

sua criação. São capitéis derivados do coríntio, como os capitéis omíadas, mas com formas menos puras.¹⁹⁹ (Grifo nosso)

Percebemos como, para o autor, a escultura dos capitéis é analisada em função da necessidade de definir escolas e influências estilísticas, bem como a procedência dos artífices da obra. Em outro trecho, deixa clara a preocupação em encontrar as raízes filológicas e identificar a circulação de artistas:

Não pode haver dúvida sobre a família à qual pertencem esses dois capitéis: suas semelhanças com aqueles de Ripoll e de Córdoba são muito precisas para que possam se tratar de coincidências ou de influências longínquas. Eles são obra de um artista cordobês.²⁰⁰

Tais pressupostos de análise nos levam a questionar os próprios conceitos empregados, para que se abram novas perspectivas de compreensão daquelas esculturas em seu meio, sua organização e relação com outros espaços, relacionando-as ao contexto social em que se encontravam.

2.3.1 O reemprego dos capitéis

Assim, a primeira noção que analisamos é aquela de que a galeria leste do claustro de Bages seria resultado de um “reemprego”. Segundo Pierre Toubert, há uma prática intensiva e utilitária do reemprego de elementos arquiteturais de antigos edifícios em novas construções durante a Alta Idade Média pelo fato de “estarem lá”, ou seja, disponíveis materialmente para novos usos e assim, consequentemente, de certa maneira esvaziados de sua função original. Porém, a partir do século XI observa-se o desenvolvimento de uma prática “românica” do reemprego, mais ordenada e

¹⁹⁹ GAILLARD, G. *Op. cit.*, p.33. “Les pièces importées ou strictement copiées de l’art corduan ont dû être peu nombreuses à Sant Benet de Bages comme à Ripoll, si l’on en juge par le petit nombre qui nous a été conservé et par le fait que, à côté de ces productions directes de l’art andalou, se trouvent tout de suite des imitations très voisines mais différentes cependant, oeuvre des ouvriers locaux travaillant sur les modèles étrangers. Elles méritent le nom de mozarabes, en raison de l’influence musulmane prépondérante qui a présidé à leur création. Ce sont des chapiteaux dérivés du corinthien, comme les chapiteaux omeyyades, mais de formes moins pures.” (Tradução nossa)

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 33. “Il ne peut donc y avoir de doute sur la famille à laquelle appartiennent ces deux chapiteaux : leurs ressemblances avec ceux de Ripoll et de Cordoue sont trop précises pour qu’il puisse s’agir de coïncidences ou d’influences lointaines. Ils sont l’oeuvre d’un artiste cordouan .”(Tradução nossa)

preocupada em integrar o elemento reempregado em um conjunto harmonioso: “à prática do reemprego se associa a preocupação em completar, ou sequenciar, o reemprego através da imitação e repetição dos motivos reempregados a fim de criar conjuntos decorativos homogêneos”²⁰¹. É a partir do século XII que o reemprego entra em relação direta com a valorização da Antiguidade, ao mesmo tempo ligado à busca do efeito de distanciamento²⁰².

Para o autor, a questão central que envolve o reemprego é a distinção, postulada por Arnold Esch, entre *Überleben* e *Nachleben*²⁰³: enquanto o primeiro termo contém a noção de reemprego enquanto simples sobrevivência material, o segundo se refere à carga ideológica e histórica que aquele elemento pode carregar, mesmo depois de sua época de confecção, e sua alocação em um novo contexto, ou sua “vida após a vida”²⁰⁴. A fronteira entre as duas noções é muito mais fluida do que se postula frequentemente – principalmente nas distintas práticas dos campos da história e da arqueologia – pois é importante perceber que os elementos são materialmente reaproveitados, mas para isso eles precisam ser considerados dignos de reemprego, de maneira que a eles se abre uma “nova vida programada”, que carrega seus significados e conteúdos anteriores, mas segundo as necessidades do novo contexto. Nesse sentido, o objeto de reemprego é carregado de uma nova funcionalidade em outro campo de utilização, funcionalidade ao mesmo tempo técnica, estética e simbólica.

No léxico medieval é o termo *spolia* que designa com mais exatidão aquilo que chamamos de “objetos de reemprego”, desde a Alta Idade Média. Porém, no século XII, os *spolia* ascendem à categoria de *auctoritas*, onde servem, sobretudo, à valorização do passado, mas também à valorização pelo passado: o presente se valoriza e se legitima através do reemprego de elementos que são considerados possuidores da *nobilitas*, da *magna antiquitas*, ou seja, da grandeza do passado que aquele elemento ainda porta, se configurando como uma valorização com fins ideológicos.²⁰⁵

²⁰¹ TOUBERT, Pierre. Remploi, citation et plagiat dans la pratique médiévale (Xe-XIIe siècle) Quelques observations préliminaires. In : MORET, Pierre e TOUBERT, P. (orgs). **Remploi, citation, Plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe- XIIe siècle)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2009, pp. IX- XVI, p.XIII. « (...) à la pratique du remploi s’associe le souci de compléter et, si l’on peut dire, de séquencer le remploi en procédant par imitation et répétition des motifs remployés afin de créer des ensembles décoratifs homogènes. »

²⁰² *Ibid.*, pp. IX- XVI, p. XIII.

²⁰³ *Ibid.*, pp. IX-X.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.X.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. XI-XIV. Em geral, o termo do reemprego é tratado como referência à cidade de Roma e a forte reutilização de elementos arquiteturais da antiguidade clássica e tardia – esse se configura como um reemprego com valor ideológico que nos parece mais direto, devido à referência à cidade imperial.

Para Ph. Bernardi e D. Esposito, a intenção ou sentido da reutilização é o critério maior de distinção entre a simples recuperação utilitária e o reemprego como homenagem ou manifesto político, mas nos dois casos a economia realizada com o reemprego não deve ser negligenciada, pois a ação se baseia nas possibilidades dadas de recuperação do potencial do material existente²⁰⁶. Por isso, é importante destacar a dimensão material do reemprego, não a considerando inferior ao valor ideológico de valorização do antigo:

Seu aspecto ornamental [do reemprego] ou sua função de memória encontram-se, assim, afrontados a uma característica funcional ou econômica que forma, portanto, seu substrato. E isso não significa, sob nosso ponto de vista, diminuir a carga dessa dimensão simbólica, mas lembrar sua ancoragem nessa realidade material²⁰⁷.

Assim, a questão é colocada nos termos de um reemprego arquitetural funcional relacionada ao reemprego por motivos ideológicos: quanto à primeira noção, sabemos que os capitéis são elementos que podem muito bem ser reempregados na construção de um novo edifício, por questões de economia e reutilização de materiais. Ainda segundo Toubert, é necessário analisar as práticas de reemprego medieval de maneira diversificada, segundo os próprios objetos do reemprego²⁰⁸. Nesse sentido, as colunas e capitéis estão entre os elementos de reemprego arquitetural funcionalmente mais úteis e, assim, seriam mais “neutros ideologicamente”²⁰⁹, sendo constantemente reaproveitados na construção arquitetural.

Sabemos que o claustro de Bages, construído entre fins do século XII e início do XIII, reaproveitou capitéis de construções anteriores, mesmo sendo um momento considerado de “fortuna”, com grandes doações da nobreza local para a edificação da nova igreja e claustro do monastério. Seria necessário o reemprego de tais elementos por razões puramente econômicas? Acreditamos que a questão material é, sim,

Porém, acreditamos poder desenvolver tal discussão em relação aos elementos reempregados em Bages – elementos que sempre fizeram parte do mosteiro, pois ela se mostra conveniente e fértil para nosso estudo da galeria leste do claustro.

²⁰⁶ BERNARDI, Ph. e ESPOSITO, D. *Recyclage, Récupération, Remploi*. In: MORET, P. e TOUBERT, P. (orgs). *Op. cit.*, p. 191.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 208. “Son aspect ornemental ou sa fonction de mémoire s’en trouvent ainsi affrontés à un caractère fonctionnel ou économique qui en forme pourtant le substrat. Et ce n’est, à notre sens, pas diminuer la portée de cette dimension symbolique que de rappeler son ancrage dans cette réalité matérielle.” (Tradução nossa)

²⁰⁸ TOUBERT, P. *Op. cit.*, 2009, pp. XI-XII.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. XII.

importante, pois os capitéis não podiam ser “desperdiçados”, mesmo que o monastério passasse por um momento de riqueza material: a pedra e o trabalho escultórico representam grandes gastos que podem fazer a diferença nas despesas do monastério, sobretudo quando os elementos disponíveis são suficientes para compor toda uma outra galeria.

Porem, tal explicação não soluciona outras questões relativas à maneira como tais capitéis são inseridos no conjunto do claustro, como, por exemplo, a questão de sua concentração na galeria leste. Como observamos, os capitéis da galeria leste são visivelmente diferentes dos das outras galerias: pelo tipo de pedra e estado de conservação.

O porquê de tal reemprego especificamente nessa galeria pode ser explicado não só pela economia, mas também pelo fato de, na topografia tradicional de mosteiros beneditinos, essa ser a galeria ligada à sala capitular, à função do abade e, conseqüentemente, às noções de ordem e disciplina. Como bem lembra Maria Cristina Pereira, a sala capitular é de fundamental importância não só para o claustro, mas para o funcionamento de todo o monastério:

Este era um dos lugares mais importantes para o funcionamento da comunidade, reunindo, além de funções litúrgicas, outras de caráter administrativo, político e normativo. Era o local onde quotidianamente eram lidos a regra, o martirólogo e o necrológio, onde o trabalho manual era distribuído, as culpas, confessadas e as punições, aplicadas. Ou seja, tratava-se do local de maior poder no mosteiro. (...)

Ela era também um dos espaços mais públicos do claustro, pois aí poderiam ser assinadas cartas de doação ao mosteiro. Os doadores, em geral senhores locais, estavam entre os poucos laicos que poderiam ser recebidos no interior do claustro, assim como alguns pobres durante o *Mandatum*.²¹⁰

Como vimos, os elementos de reemprego em Bages são os capitéis que compõem a galeria claustral leste, mas também aqueles presentes nas janelas da sala capitular. A presença de elementos antigos, que remetem aos primeiros tempos de monastério e, conseqüentemente, ao seu passado e história desde os primórdios aparece como reforço do papel dessa dependência do claustro, pois sua antiguidade lhes confere um valor simbólico de honra e glória. Assim, além da economia devida ao valor material das

²¹⁰ PEREIRA, Maria Cristina C.L., Do *claustrum* ao claustro: exegese e funções do claustro nos mosteiros beneditinos medievais. In: **Anais do VI Encontro Regional da ANPUH-ES**, 2006, p. 12-21, p. 19.

colunas e capitéis, eles possuíam uma forte carga simbólica ligada à própria história do monastério, que não permitia que eles fossem simplesmente “descartados”.

Dessa maneira, pensamos, sobretudo, na legitimação da figura do abade pela ligação ao passado, pela memória dos primeiros tempos do monastério e a importância política dos abades que haviam governado o monastério anteriormente. Podemos, então, sustentar que o reemprego dos capitéis que pertenciam ao edifício original do mosteiro possui um sentido ideológico, no qual a ligação da sala capitular com a honra do passado reforça a autoridade e, inclusive, a força política do abade: é como se os capitéis lembrassem aos monges a tradição e respeito que eles devem ter à regra e à história do mosteiro simbolizadas pela figura do abade, ao mesmo tempo em que a autoridade do abade que emana da sala capitular reforça a ideia de que aqueles capitéis são diferentes e possuem uma honra específica²¹¹.

Como dito anteriormente²¹², no momento de construção do claustro de Bages as relações de poder entre o clero e a nobreza local haviam sido alteradas: quando da construção do mosteiro, no século X, ele era considerado de “fundação familiar”, controlado pela família do nobre fundador. Porém, a partir do século XII vemos que há uma afirmação do poder do abade e independência em suas decisões dentro do monastério em relação à nobreza local. Nesse momento, nos parece verossímil a hipótese de que a arquitetura claustral favoreça tal poder simbolicamente, sobretudo através dos capitéis e colunas que destacam a autoridade pela evocação da tradição.

Em fins do século XI, o cenóbio de Bages havia perdido sua independência administrativa e sido submetido, a título de priorado, ao mosteiro occitano de Sant Ponç do Tomeres, o que foi recorrente na Catalunha neste século, quando vários mosteiros catalães tornaram-se dependências de casas religiosas do Languedoc ou de Provença. Acredita-se que tal feito era uma tentativa de reforma da disciplina monacal impulsionada por Roma e consentida pela nobreza local. Durante esse período de submissão, o prior de Sant Benet de Bages escolhido foi o monge Sancho, filho de Ramon Berenguer I, conde de Barcelona²¹³. Ou seja, no século XI a ingerência laica ainda é forte no monastério.

²¹¹ Tomamos aqui como exemplo o caso do abade Durand de Moissac, cf. PEREIRA, Maria Cristina C. L. A Fabricação de um Santo: o Abade Durand de Moissac. In: **Anais do XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ** 2006, p.4.

²¹² Ver capítulo 1, pp. 16-17.

²¹³ SITJES i MOLINS, X. *Op. cit.*, pp.21-22.

A independência e o título de abadia são recuperados em 1108, momento a partir do qual o mosteiro de Bages passa a enriquecer e concentrar grandes quantidades de terras na região. É no fim desse mesmo século XII que começam as obras da igreja e claustro atuais, com grandes doações da nobreza local.

Se admitimos que o mosteiro de Bages foi renovado monumentalmente segundo o modelo de Cluny²¹⁴, percebemos que a própria reconstrução do edifício possui um caráter ideológico que vai além de sua dimensão material: a adequação ao modelo cluniacense implica também a vontade de diminuir a interferência do poder da nobreza local na vida monástica. Mesmo porque a destruição causada pelo ataque sarraceno em 1114, que teria impulsionado a construção do novo edifício segundo a historiografia tradicional, data de muito distante da construção do novo edifício – não é possível que a comunidade monástica tenha vivido quase um século em um edifício completamente devastado – de maneira que acreditamos que tal devastação documentada em relatos dos monges seja muito mais um *topos* literário do que o real motivo que levou à reconstrução do mosteiro.

Desde o século XI, a expansão do modelo de Cluny estimulou a reforma monástica de vários mosteiros que já existiam anteriormente, reforma ao mesmo tempo na organização e vigilância da regra e, também, material nos edifícios monacais. Tal é o caso do mosteiro de Moissac, no sul da França, fundado no século VII e incorporado à ordem cluniacense no século XI, momento a partir do qual adquire muitas riquezas, que possibilitam a construção de seu claustro – que persiste ainda hoje –, além de conseguir afastar a ingerência dos poderes laicos locais²¹⁵. É importante notarmos que Moissac é o mosteiro que permite a Cluny a aproximação com a Espanha e a consequente expansão de seu impulso reformador, que chega à Catalunha nesse período.

Acreditamos, assim, que a construção do novo edifício de Bages é impulsionada muito mais pela influência da reforma cluniacense e se insere no jogo local de poderes do que pela destruição material e que o reemprego dos elementos antigos no claustro possui também uma função política e simbólica, em concordância com a necessidade de afirmação do poder do abade no monastério e de sua independência administrativa na região, relacionados à memória e glória evocadas pelo passado.

Como bem lembra Michel Zink,

²¹⁴ ESPAÑOL, F. e YARZA, J. *Op. cit.*, pp. 112-117.

²¹⁵ PEREIRA, Maria Cristina C. L. As esculturas do claustro de Moissac: lógicas de representação e funções das imagens. In: **Signum (São Paulo)**, São Paulo, v. 1, p. 45-75, 1999, p.48.

o reemprego coloca em jogo a ruptura e a continuidade. O objeto ou o texto reempregados assinalam uma continuidade, porque eles ainda servem, e uma ruptura, porque eles são extraídos de seu primeiro uso e voltados para um outro uso.

(...) Em todo caso, o reemprego é indício de uma percepção do tempo. (...) A coluna antiga, cuidadosamente disposta de maneira a ornar e a embelezar, ao mesmo tempo que a sustentar o monumento novo, é como uma citação. Ela é extraída de seu contexto e submetida à ordenação de uma arquitetura para a qual ela não havia sido concebida. Como a citação, ela tira seu efeito de sua feliz adaptação ao contexto, mas também de sua recusa em se fundir nele e de deixar esquecer que ela lhe é estrangeira. Ela testemunha a convicção que o presente ganha em ser atento ao passado, mas também que o passado é passado.²¹⁶

A citação era parte fundamental da exegese medieval – os grandes Pais da Igreja, para comporem sua argumentação, faziam uso dos textos bíblicos e antigos, de onde retiravam trechos para justificar sua produção no momento em que produziam o novo texto, da maneira que melhor conviesse à sua intenção naquele momento. Não é, pois, estranha a citação feita através de elementos arquitetônicos ou imagens, se consideramos que a citação é componente fundamental do funcionamento mental medieval, legitimando sua relação com o passado e justificação do presente. Assim, acreditamos que os capitéis mais antigos reempregados funcionavam como uma citação, que se adequava ao impulso reformador e legitimava a necessidade da comunidade monástica naquele momento.

²¹⁶ ZINK, Michel. Le Remploi, Marque du Temps Perdu et du Temps Retrouvé. In : MORET, P. e TOUBERT, P. (orgs.). *Op. cit.*, pp. 1- 8, p.1. “(...) le remploi met en jeu la rupture et la continuité. L’objet ou le texte remployés signalent une continuité, puisqu’ils servent encore, et une rupture, puisqu’ils sont extraits de leur premier usage et détournés vers un autre. (...) Dans tous les cas, le remploi est l’indice d’une perception du temps. (...) La colonne antique, soigneusement disposée de façon à orner et à embellir, en même temps qu’à soutenir le monument nouveau, est comme une citation. Elle est arrachée à son contexte et soumise à l’ordonnance d’une architecture pour laquelle elle n’avait pas été conçue. Comme la citation, elle tire son effet de son heureuse adaptation au contexte, mais aussi de son refus de se fondre en lui et de laisser oublier qu’elle lui est étrangère. Elle témoigne de la conviction que le présent gagne à être attentif au passé, mais aussi que le passé est passé. .” (Tradução nossa)

2.3.2 O capitel “coríntio” como modelo

Além da questão do reemprego, alguns dos capitéis que compõem a galeria leste e as janelas da sala capitular são classificados como “de tradição coríntia”, ou inspirados no capitel coríntio. Isso porque sua estrutura apresenta folhas de acanto e volutas, dispostos a partir do modelo do que seria o capitel coríntio tradicional (Fig.2.23). Os dois capitéis que seriam do século X – 2La (Fig.2.9) e o capitel externo da janela sul da sala capitular (Fig.2.10) – inspirados nos capitéis da mesquita de Córdoba, são chamados de tipo coríntio pois apresentam dois níveis de folhas de acanto (que se projetam para fora) e um terceiro nível que termina em volutas nos ângulos do capitel e com uma pequena estrutura no centro do ábaco. Os outros três capitéis da janela da sala capitular seriam “cópias” destes (Figs. 2.11, 2.12 e 2.13), pois apresentam formas “menos puras”²¹⁷, e são também inspirados no modelo coríntio.

Segundo Sitjes i Molins, dois outros capitéis – 3La (Fig. 2.14) e 5La (Fig. 2.15) – teriam também ascendência coríntia, mas a folhagem, elemento fundamental do capitel coríntio tradicional, teria desaparecido, tendo apenas restado os caulículos que terminam em volutas angulares²¹⁸. Uma observação atenta desses capitéis não parece nos indicar que haveria mais elementos esculpidos – folhas de acanto, sobretudo, como nos outros capitéis. Acreditamos que essa folhagem citada pelo autor catalão nunca tenha existido, mas ele afirma sua existência para poder classificar os capitéis como coríntios. Dessa maneira, para nós, o capitel teria sido esculpido da maneira como se apresenta, apenas com as volutas nos ângulos, o que não configura um erro do escultor nem uma defasagem gerada pelo tempo.

Como podemos observar, cada capitel apresenta detalhes específicos, o que permite que nos questionemos se eles seriam apenas uma tentativa de cópia ou se as variações e detalhes diferentes não seriam uma característica valorizada – e, inclusive, buscada – na confecção de tais capitéis.

Por exemplo, o capitel interno da janela norte da sala (Fig. 2.12), possui as volutas claramente desenhadas e em alto relevo, mas elas não se projetam para fora do ângulo do capitel, como seria o modelo clássico. Vemos aqui um trabalho de variação, pois o elemento que deve existir está lá, mas trabalhado de maneira diferenciada, o que não

²¹⁷ SITJES i MOLINS, X. *Op. cit.*, p. 71. O autor chega a dizer que “A janela norte possui capitéis de tipo coríntio também, imitação bárbara dos califais (...)”. (La geminada nord te els capitells de tipus corinti també, imitació bàrbara dels califals...)”

²¹⁸ *Ibid.*, p. 57

nos indica necessariamente, como classifica a historiografia, que esse capitel fosse inferior aos outros.

Eliane Vergnolle²¹⁹ observa que o capitel coríntio é o tema maior da decoração arquitetural românica, mas o interesse que os escultores românicos tem por esse tipo de capitel não reflete um gosto exclusivo por um modelo, pois encontramos tipos e variantes diversas. A abertura dos escultores românicos a uma grande variedade de soluções não é surpreendente, pois o hábito de reempregar capitéis e colunas antigos contribuíra para recolocar em questão o ideal antigo de “unidade” ligada à definição das ordens arquiteturais clássicas.

A presença em Bages de capitéis diferentes inspirados no coríntio e o fato de não serem completamente adequados ao que seria o coríntio canônico, com todas as suas partes e estruturas bem definidas, não indica nenhuma deformidade ou inabilidade dos escultores que os trabalharam: ainda segundo Vergnolle, o coríntio é escolhido por oferecer a possibilidade de variações e adaptações. O capitel coríntio não é retomado de maneira servil pelo românico e esse “renascimento do coríntio” não significou uma vontade generalizada de retorno ao antigo: os escultores românicos escolheram, dentre as soluções propostas pelo passado, aquelas que respondiam melhor a seus gostos e necessidades, pois as formas ricas e complexas dessa ordem de capitel – a riqueza vegetal, a complexidade de composição, o dinamismo do crescimento vegetal²²⁰ – permitiam trabalhar a diversidade e criatividade.

Nesse sentido, ainda segundo a autora, os capitéis trabalhados nesse estilo eram resultado do conhecimento livresco, pois os escritos de Vitrúvio e suas definições das ordens arquiteturais eram conhecidos e circulavam nos mosteiros medievais, mas também, e muito mais, da observação: os escultores observavam diversos capitéis e exerciam o que Vergnolle chama de “cópia relativa”²²¹: havia um modelo de referência que não deveria ser completamente reproduzido, mas ter alguns de seus aspectos – aqueles que mais conviessem à intenção do escultor – apropriados e retrabalhados. Isso é possível porque existia uma liberdade dos escultores em relação aos modelos antigos e também a familiaridade com outros repertórios ornamentais e com a prática de outras técnicas. O que vemos, assim, no românico, são reinterpretações cheias de inventividade, sobretudo porque o coríntio permite combinações vegetais variadas. Em

²¹⁹ VERGNOLLE, Éliane. Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman. In: **Revue de l'Art**, 1990, n°90. pp. 21-34 *passim*.

²²⁰ *Ibid.*, p.22.

²²¹ *Ibid.*, p.28.

geral, as volutas de ângulo e um motivo central esculpido no ábaco são mantidos, mas o princípio do crescimento vegetal orgânico é quase sempre retrabalhado de diversas maneiras e com diversas modificações: por exemplo, não há incompatibilidade entre a expressão do dinamismo vegetal e a perfeição abstrata do entrelaço, da mesma maneira que não existe contradição excludente entre o acanto e a palmeta, entre o mundo vivo e o do ornamento; os elementos do coríntio eram apropriados e deslocados, adquirindo uma nova coerência, graças ao dinamismo da estilística românica.

Como bem lembra Jean-Claude Bonne²²², a *varietas*, o ideal de boa variação e valorização da inventividade dos capitéis românicos testemunha que não se trata de um renascimento relativamente fiel do antigo, mas sim de sua revisão plástica e simbólica – “uma *renovatio* do vegetal”²²³ sob formas de uma tamanha inventividade que elas devem ser pensadas em termos positivos – e não em termos de degeneração de um modelo antigo.

Ao observarmos os capitéis “coríntios” do claustro de Bages, dos séculos X e XI (Figs. 2.9 a 2.15), podemos ver que eles não são tentativas de cópia “mal sucedidas” ou mais “rústicas”. Os escultores, apesar de terem estilos diferentes e trabalharem em períodos diferentes, teriam a capacidade de fazer cópias quase idênticas – se essa fosse a intenção do trabalho. Mas a observação atenta mostra que o tamanho e disposição dos elementos nos capitéis são trabalhadas de maneiras que não parecem ter a intenção de serem os fazerem exatamente iguais entre si.

Muito provavelmente, tais capitéis estariam, antes da construção do claustro, localizados na abside da igreja pré-românica, perto do altar, pois, para a autora, o número de capitéis “coríntios” é o número adequado para os arcos das embocaduras de três absides, se lembrarmos que a ata de consagração de 972 utiliza o termo *trifaria templi*²²⁴. Tais capitéis ocupavam um lugar sagrado e, para isso, precisariam ser adequadamente honrados para tal localização. Nesse caso, o coríntio, com sua significação honrosa e imperial, se adéqua convenientemente a tal função e ao lugar que ocupa. A diferença entre eles, se representasse um erro de confecção, impediria o seu emprego na igreja. Acreditamos, assim, que sua variedade e diversidade compõem a harmonia e honra que deveriam compor a abside da igreja e foram transferidos com tal

²²² BONNE, J-C. Le végétalisme de l’art Roman: naturalité et sacralité. In :BAGLIANI, Agostino P.(org.) **Le monde vegetal. Médecine, botanique, symbolique**. Firenze: SISMEL edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 95- 139.

²²³ *Ibid.*, p. 103.

²²⁴ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 22.

característica à galeria leste do claustro, acrescida da honra que a antiguidade em relação às outras partes do claustro agora lhes conferia.

Há várias explicações para o que Vergnolle chama de “renascimento do coríntio” e sua retomada possui motivações específicas em cada lugar: há a significação histórica mais geral de que o coríntio – “capitel imperial e romano por excelência” ²²⁵ – no império carolíngio, seria uma das manifestações da *renovatio imperii*, a renovação do Império Romano, o que tinha uma clara significação política. Porém, em outras regiões, o coríntio parece ligado de uma maneira mais imprecisa ao passado, com significações ligadas a contextos locais. Ele não representa necessariamente uma vontade de *renovatio* do Império Romano, mas se constitui como uma referência mais geral aos grandes modelos imperiais, principalmente pela presença da folha de acanto, considerado o mais nobre elemento vegetal esculpido ²²⁶. Existe ainda a significação de uma vontade política de autoridade, mas ela é mais complexa e varia de acordo com o lugar e o período em que o capitel é colocado, associada a um conjunto de reminiscências do passado local.

A significação política da *renovatio imperii*, associada à questão das relações de poder locais e à significação honrosa e de nobreza que a própria forma do acanto conferia ao capitel, parece entrar em concordância com a interpretação que defendemos acima sobre o reemprego de elementos do passado como forma de manifestação do reforço da autoridade abacial no claustro. A nobreza daqueles capitéis, devida ao fato de eles carregarem todas essas cargas simbólicas do coríntio e serem *spolia*, possuidores de *auctoritas* que emana de sua participação nos primeiros tempos do monastério, é reforçada pela hipótese de que eles comporiam o mobiliário do altar da igreja. Além de que a própria variedade que o capitel coríntio permite valoriza o trabalho escultórico e a diversidade dos capitéis. Todas essas características conformam a exclusividade da galeria leste ligada à importância da sala capitular e, para nós, mostram-se fundamentais no conjunto de todos os capitéis do claustro, pois demonstram como as relações

²²⁵ VERGNOLLE, E. *Op. cit.*, p. 23.

²²⁶ Segundo Leon Pressouyre, a forma do acanto retrata o problema do *Nachleben* da forma antiga, pois ela adquiriu um significado simbólico que foi sendo reapropriado e adaptado aos interesses de cada contexto. Assim, mais do que no período Greco-romano, sua forte carga simbólica teria sido superdesenvolvida nos períodos românico e neoclássico, pois era um motivo pertencente ao imaginário histórico que esses períodos retiraram do passado. Dessa maneira, o acanto sustentou a retórica de grandes empreendimentos hegemônicos, sendo eles propaganda política – caso da *Renovatio imperii* carolíngia – ou o proselitismo religioso. Cf. PRESSOUYRE, Leon. Introduction. In: *Idem* (dir.) **L’acanthé dans la sculpture monumentale de l’Antiquité à la Renaissance**. [Actes du colloque de Paris, 1990, publiés sous la direction de L. Pressouyre] Paris: 1993, 400 p., (Comité des Travaux Historiques, Mémoires de la section d’archéologie et d’histoire de l’art, IV, Histoire de l’art, VI), pp. 5-7.

estabelecidas com a tradição escultórica e arquitetônica eram ricas e complexas no românico e, sobretudo, nas relações que envolviam a confecção daquele claustro.

2.3.3 A cópia da galeria leste e de outras vias do românico catalão

Constatamos também que a historiografia sobre Bages afirma que os escultores dos capitéis do claustro que trabalharam entre o fim do século XII e início do XIII tentaram “copiar” a escultura dos capitéis precedentes, dos séculos X, XI e primeira metade do XII – localizados na galeria leste –, o que seria provado pela manutenção do estilo dos motivos fitomórficos, de entrelaços e no estilo de alguns animais e de personagens (por exemplo, figuras 2.24 e 2.25), tendo sido mantida uma “unidade estilística”²²⁷. É importante questionar tal afirmação lançando um olhar sobre os capitéis não com base na noção de cópia para justificar a predominância de tais motivos mas, sobretudo, sobre a importância das noções de tradição, permanência e harmonia nesse conjunto específico de imagens. Além disso, a própria necessidade da ideia de “unidade estilística” é uma construção intelectual que, de certa forma, não admite a noção de *varietas*.

Assim, é necessário questionar a noção de que o românico seria baseado na “cópia” pura e simples de modelos estilísticos, sejam eles de períodos anteriores, ou de modelos que vinham de outras regiões. É importante percebermos, como lembra Jean Wirth, que a cópia, no período medieval, não significa a cópia “servil”²²⁸, mas é parte importante da composição dos repertórios imagéticos, pois os artistas fazem empréstimos a estilos anteriores para realizar suas composições. Tais composições são resultado da observação e memorização das imagens esculpidas em igrejas dos lugares por onde esses escultores passavam e de onde apreendiam as formas. Porém, é fundamental a existência e valorização de improvisações a partir das formas memorizadas²²⁹.

No caso dos capitéis, para o autor, “eles [os escultores] partiam de um esquema abstrato, sobre o qual eles dispunham elementos vegetais e animais em um jogo combinatório de permutações e substituições, que permitiam um resultado inédito”²³⁰. Consequentemente, para Wirth, é importante diminuir a ideia de “cópia” e ressaltar a

²²⁷ SITJES i MOLINS, X. *Op. cit.*, p. 58.

²²⁸ WIRTH, Jean. *L'image à l'époque romane*. Paris : Cerf, 1999, p. 67.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 69-70 *passim*.

²³⁰ *Ibid.*, p.72.

manipulação de modelos pelo artista, “que podia combinar muitas fontes, modernizar o estilo ou retificar a iconografia.”²³¹ Pois se falamos em cópia não podemos atribuir a tal ação uma carga negativa, como a incapacidade de inventar ou uma falta de autonomia do artista. A cópia era uma arte valorizada e difícil, pois só os melhores artífices eram capazes de transmitir as qualidades do original.

Indo ainda mais além da crítica proposta por Wirth, Eliana Magnani e Daniel Russo propõem uma reflexão profunda sobre as noções do modelo e cópia, muito usadas em história da arte, para se pensar a produção medieval²³². O centro da discussão é colocado nas possibilidades de usos de modelos e estilos, que possuíam a capacidade de gerar outras imagens com variantes e derivações, ou poderiam ser simplesmente retomados e reproduzidos.

Ao falarmos que um conjunto imagético é produzido segundo um modelo, precisamos pensar que, na Idade Média, só poderia ser tomado como modelo algo que fosse considerado convenientemente digno de ser reproduzido e, sobretudo, adequado ao lugar onde se encontrava. Assim, se em Bages o escultor trabalhou, por exemplo, o mesmo modelo de entrelaço derivado em palmeta que existia em Sant Miquel de Camarasa (Fig. 2.21), não é apenas porque esse motivo fazia parte de seu repertório como um modelo fixo a ser reproduzido, mas sobretudo porque se adequava ao conjunto do claustro de Sant Benet de Bages.

O modelo, na linguagem tradicional das artes, é a figura destinada a ser reproduzida, pois seria, em seu gênero, aquilo que teria as características elevadas ao mais alto grau. Mas, tomando a noção menos ligada ao campo das artes e mais ligada à ordem científica e matemática, Russo prefere pensar o modelo como aquilo que “suporta a modalização”, ou seja, as variações e derivações, a partir de um inicial²³³. Assim, mesmo que o modelo fosse reproduzido, ele se inseria no conjunto com variações e se relacionando com a especificidade ali buscada.

Por isso, Magnani diz que todo o contexto de produção e criação em que se davam as obras medievais, a partir de um modelo inicial, é mal expresso pela noção atual de cópia, que leva a pensar em simples duplicação. Ela propõe a utilização do termo *translatio*, pois este comporta o processo histórico de produção social que intervém na

²³¹ *Ibid.*, p. 67.

²³² MAGNANI, Eliana e RUSSO, Daniel. Histoire de l’art et anthropologie, 4.Modèle et copie. Autour de la notion de “modèle” en anthropologie, histoire et histoire de l’art. **Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre - BUCEMA [online]** 14 , 2010. Disponibilizado em 14 de outubro de 2010, consultado em 20 de julho de 2013. Disponível em : <http://cem.revues.org/11558>.

²³³ *Ibid.*, pp. 3-4 *passim*.

retomada de um modelo, o qual é transformado, atualizado, recontextualizado, sem que, necessariamente, o original seja perdido²³⁴.

Nesse sentido, parece-nos provável que os motivos em comum entre os capitéis reempregados e aqueles mais recentes no claustro de Bages, como os entrelaços ou personagens, não sejam apenas uma tentativa de cópia, pois são claras as modificações e variações. Se consideramos que os capitéis mais antigos foram tomados como modelo, temos que pensar que é porque eram considerados dignos de tal e porque a harmonia no conjunto imagético – que contem o ideal de boa variação – deve ser mantida, mas que, ao mesmo tempo, eles foram recontextualizados para a realidade do claustro, que antes não existia. Podemos concluir, dessa maneira, que a galeria leste foi modelo para as outras na medida em que seus capitéis esculpidos tinham a capacidade de gerar boas e adequadas variações para aquele lugar onde se encontravam.

A especificidade daquela galeria está no fato de, ao mesmo tempo, se apresentar como modelo para as outras e ser a mais visivelmente diferente, devido ao reemprego de capitéis de outros períodos.

Acreditamos que todas essas questões: a cópia da galeria leste como modelo, a tomada do capitel coríntio, dos capitéis cordobeses, e os empréstimos que viriam de outras vias do românico catalão precisam ser pensados nos termos propostos por Russo, de atualização, apreensão e apropriação entre modelo e cópia.

Russo propõe²³⁵, então, a substituição das noções de “movimentação de artistas”, “importações” de objetos e de obras, e “descoberta perpétua” do antigo para analisar a produção medieval, por termos tomados da antropologia – “interculturalidade” e “circulação e transformação de bens”, no lugar de movimentação de artistas; “miscigenação” e sua resultante “hibridação”, no lugar da noção de “estilo” ou, mais vaga ainda, da noção de “estilo internacionalizado” – para que se possa ter uma maior articulação com a história e a própria história social. Tais noções são muito mais adequadas a nossa proposta de análise dos capitéis, pois não consideramos suficiente a consideração de que o artista que trabalhou em Bages era cordobês ou de que a escultura de alguns capitéis era feita pelo mesmo artesão que teria trabalhado em Ripoll ou Sant Miquel de Camarasa. Tais informações nos são relevantes a partir do momento

²³⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

²³⁵ MAGNANI, E. e RUSSO, D. Histoire de l'art et anthropologie 5. Actualisation, appropriation, appréhension . **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre - BUCEMA [online]** 15 , 2011. Disponibilizado em 23 de agosto de 2011, coltsultado em 09 de agosto de 2013. Disponível em : <http://cem.revues.org/12003> .

permitem o trabalho mais aprofundado relacionado à história social daquela região e, sobretudo, do claustro objeto de nossa pesquisa.

Assim, acreditamos que as imagens e a maneira na qual foram esculpidas na galeria leste tenham sido apreendidas pelos escultores que posteriormente trabalharam nas outras três galerias, ou seja, compuseram seu repertório escultural, bem como as esculturas e mesmo imagens vistas em outros suportes – como manuscritos ou pinturas murais – e em outros lugares nos quais eles tenham trabalhado ou, simplesmente, pelos quais tenham passado. Essa atividade de apreensão pela memória imagética é fundamental no período medieval, e o bom escultor é aquele que sabe, a partir do repertório apreendido e considerado digno de apreensão, atualizá-lo e adequá-lo – escolhendo dentro dele os elementos que mais convém – à realidade do ambiente onde está trabalhando.

Em Bages, como veremos adiante, tais elementos e repertórios apreendidos são trabalhados não em uma lógica ou pré-determinada rigidamente, mas segundo um efeito (ou efeitos) que se procura gerar, aliado à criatividade dos escultores, que conseguem expressar bem essa diversidade e relação entre o passado e o contexto atual em que trabalhavam no claustro, como podemos observar pela não existência de padrões e aquilo que seriam “cópias” perfeitas, bem como pela harmonia criada com os elementos reempregados, que são ao mesmo tempo parte harmônica e atualizada no conjunto e diferentes pela sua especificidade material e carga simbólico-histórica, reforçando sua função na galeria leste.

Todas essas constatações nos parecem ir de acordo com a lógica que vimos postulando, de que havia uma íntima relação entre a materialidade do claustro e as relações sociais. Nesse contexto, como analisamos no capítulo anterior, de intercâmbios intensos – ou dom e contra-dom – que estruturam as relações sociais, acreditamos estarem presentes essas forças políticas: tanto o clero, manifestando um reforço de sua autoridade naquele ambiente, e também a nobreza, que não é apartada dele, mas tem presença fundamental na construção material e na configuração espiritual do lugar (sobretudo com os enterramentos).

Nesse sentido e a partir de tais questionamentos, acreditamos que todos os elementos esculpidos naquelas imagens possuem funções que trabalham juntas e fazem sentido ali, relacionadas entre si e com as funções daquele ambiente em seu contexto social.

Capítulo3: A ornamentalidade dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages

Neste terceiro capítulo desenvolveremos a análise das imagens esculpidas nos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages a partir, principalmente, dos pressupostos desenvolvidos por Jean-Claude Bonne a respeito dos conceitos de “ornamental” e “ornamentalidade”. Tal opção parte da necessidade de uma revisão na noção de ornamento, a fim de repensar seu papel no contexto medieval. Passaremos, a seguir, à descrição dos capitéis, divididos por galeria, destacando elementos que consideramos importantes e algumas funções de suas estruturas. Finalmente, a partir de todo esse arcabouço teórico, procederemos à análise geral dos capitéis e à análise mais aprofundada de alguns subgrupos de capitéis, para que possamos tecer nossas conclusões a respeito das relações entre as imagens e a sociedade em que foram produzidas.

3.1 Ornamental e ornamentalidade

O claustro do mosteiro de Sant Benet de Bages se caracteriza por sua pequena dimensão e aparente simplicidade em relação a outros mosteiros da região no período românico. A classificação como mais simples em relação a claustros maiores e mais “suntuosos” é feita pela historiografia do românico catalão, que o compara, por exemplo, aos claustros de Ripoll e Sant Cugat Del Vallès, cujas dimensões e quantidade de colunas e capitéis são muito maiores. Segundo Eduardo Junyent, apesar de pequeno, o claustro do mosteiro de Bages é majestoso, devido ao que ele chama de “força de sua decoração”²³⁶.

Tal claustro se mostra como um excelente estudo de caso da importância dos elementos ornamentais na arte românica, pois sua complexidade vem, justamente, da diversidade de tais elementos, seja pelos diferentes tipos de folhagens, seja pela sua disposição e interação entre si ou com os animais. Encontramos folhas de acanto, palmetas e outros elementos vegetais arranjados de diversas maneiras, com entrelaços ou em fileiras. Essa preocupação com a quantidade e diversidade revela que eles não

²³⁶ JUNYENT, *Op. cit.*, 1996, p.57.

possuem uma função apenas decorativa e secundária, mas sua presença é fundamental no local onde se inserem.

Segundo Jean-Claude Bonne, o período românico teria promovido uma verdadeira “ornamentalização da arte”²³⁷, de maneira que os elementos ornamentais esculpidos, seja nos claustros ou nas igrejas, devem ser analisados levando-se em conta que possuem funções indispensáveis ao funcionamento do conjunto em que se inserem. Assim, procuramos analisar os capitéis do claustro de Sant Benet de Bages não com a intenção de encontrar as filiações estilísticas ou hipotéticas lógicas de leitura a se seguir na observação dos capitéis, mas sim demonstrar o papel intrínseco do ornamental na economia imagética do românico. Não o reduziremos, portanto, a simples valores decorativos, como se costuma fazer, mas demonstraremos que, no claustro, ele é partícipe fundamental do ambiente e da vida cotidiana dos monges, assim como da estrutura social na qual o mosteiro se insere.

Por isso, é necessário nos debruçarmos sobre a própria noção de “ornamento” que, herdada da antiguidade clássica, circulava no período medieval. Acreditamos que a raiz da questão se encontre na intrínseca relação do ornamento com a arte retórica.

A retórica, nascida entre os gregos como *téchne logon* (“arte da palavra”), é definida por Aristóteles como a “capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso, com o fim de persuadir”²³⁸. Porém, não a entenderemos apenas como a arte de discursar no ato da fala, mas como modo de pensar que é composto por alguns pressupostos e princípios, e se utiliza de vários instrumentos, com a finalidade produzir efeitos na situação que se pretende; em nosso caso, no ambiente em que se inserem os capitéis, envolvendo os monges que aí vivem. Isso porque partimos do pressuposto que o modo de pensar medieval incorporava procedimentos retóricos importantes para estruturar a própria ordenação de sua compreensão do mundo. Assim, é possível que tais princípios estivessem presentes, por exemplo, na arquitetura, imagens e ornamentação, agindo e participando das construções.

Segundo o linguista alemão Heinrich Lausberg, a retórica pode ser definida como um “sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada

²³⁷ BONNE, Jean-Claude. De l’ornemental das l’art medieval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, Jérôme e SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident medieval**. Paris : Le Léopard d’Or, 1996, p. 201-249, p. 209.

²³⁸ ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandro Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, 2ª Ed. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005, p. 91.

situação, o efeito que pretende”.²³⁹ Enquanto modo de pensar que se preocupa com os efeitos, seus meios devem ser adequados e honrar convenientemente aquilo que se busca.

A organização dos elementos nesse modo de pensar é presidida por uma ideia de ordem. Esta é chamada de “bela ordem”, pois conjuga as ideias de beleza, honra e adequação. Aristóteles, na *Retórica*, diz que “o que é honroso deverá ser classificado como belo, já que, segundo parece, o honroso e o belo são semelhantes. E todas as ações que são como convém são belas”²⁴⁰. Dessa maneira, aquilo que é apresentado deve sê-lo de maneira a garantir uma “bela ordem”, não pelo simples deleite da beleza, mas porque o belo dá a honra devida. O belo, enquanto maneira adequada de honrar aquilo que se deseja, produz os efeitos convenientes e tem no ornamento um instrumento primordial para tal fim.

Segundo o crítico David Wellbery, a retórica se mostra hoje como uma das principais possibilidades de análise e pesquisa no seio das ciências humanas. Herdeira, porém diferente da retórica clássica, “a retórica hoje nem é uma doutrina unificada nem um conjunto coerente de práticas discursivas”; sem forma sistêmica, tem preocupação prática e intelectual. Por isso, chama de “retoricidade”²⁴¹ essa nova perspectiva de análise, onde as categorias retóricas não são fixas, mas compõem um modo de pensar que é dinâmico e pode suscitar diversos efeitos. Adotamos aqui esse neologismo para justificar nossa análise dos capitéis do claustro utilizando algumas das categorias retóricas, porém reforçando que estas não determinam um “fazer” fixo, mas se adéquam a cada conjunto imagético.

Dessa maneira, partimos de uma reflexão sobre o conceito de ornamento e de certos princípios retóricos que podem auxiliar nossa análise dos capitéis de Sant Benet de Bages, com a preocupação de encontrar novas perspectivas sobre a importância da diversidade e do modo de funcionamento ornamental das imagens do claustro²⁴².

²³⁹ LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p.75.

²⁴⁰ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p.128.

²⁴¹ WELLBERY, David. E. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p.31.

²⁴² Esclarecemos que abordaremos a questão do ornato medieval nos aproximando dos conceitos medievais. Mas também consideramos importante o conhecimento da noção de “retoricidade” que, assim como o neologismo “ornamentalidade” de Bonne, frisa que as categorias são ativas nas composições, ou seja, não sendo tomadas como regras fixas de construção, mas participam dos modos de estruturação diversos dos elementos nas imagens.

3.1.1 O *ornato* enquanto problema retórico

Os elementos ornamentais têm recebido pouca atenção por parte dos historiadores da arte, que pouco se aprofundam em analisar suas funções, limitando-se em geral a utilizá-los para fins de datação estilística ou filológica. Segundo Jean-Claude Bonne²⁴³, o lugar marginal ocupado por tais elementos na teoria corresponde a uma situação histórica particular, quando um momento de negação dos valores ornamentais influenciou a análise das imagens medievais, devido à consideração de que a ornamentação seria algo supérfluo ou secundário, não permitindo um aprofundamento na análise de seu papel central nestas imagens.

Para o filósofo francês Hubert Damisch²⁴⁴, o marco de maior intensidade da visão negativa sobre o ornamento pode ser encontrado no início do século XX, no modernismo, com a publicação do texto “Ornamento e Crime”²⁴⁵, do arquiteto vienense Adolf Loos, que sintetiza tal visão – de que a ornamentação seria um gasto desnecessário, ligado ao luxo, que precisa ser deixado de lado ou que é secundário, ideia que, em grande parte, se mantém ainda hoje.

No entanto, podemos antedatar essa visão: já desde o século XVIII começava a ser desenvolvido um argumento funcionalista, seja da arte, da arquitetura, e do próprio discurso, para o qual o ornamento era supérfluo, associado à falsidade. Desenhava-se uma polarização entre o que seria verdadeiro/útil/racional e o falso/supérfluo/ilusionista. Cada vez mais, o ornamento designava o luxo, a beleza superficial que mascara a realidade, tornando-se sinônimo de hipocrisia e inutilidade.²⁴⁶

Tal visão negativa sobre o ornamento era um reflexo e uma consequência da própria valoração reducionista e mesmo negativa da retórica, reduzida a um simples conjunto de regras que guiariam a constituição do discurso. Como a retórica pressupõe uma tomada de posição discursiva, pela escolha dos elementos a serem utilizados – os lugares comuns (*topoi*), que guiam a intenção discursiva – ela foi desvalorizada nos séculos do Iluminismo e do Romantismo, em detrimento de uma supervalorização da subjetividade e individualidade do homem e da obra, pela insistência no ideal de originalidade, para o qual o discurso racionalista deve constituir-se como neutro, ou

²⁴³ BONNE, J-C. *Op. Cit.*, 1996, p. 207.

²⁴⁴ DAMISCH, Hubert. Ornamento. In: **Enciclopedia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda, 1995, v. 32. p. 323-331.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.323.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 334.

seja, a-retórico. Dessa maneira, a retórica foi “final e completamente retirada do reino da expressão da imaginação”²⁴⁷, e todos seus instrumentos, dentre os quais o ornamento, passam a ser considerados sem validade na construção de um pensamento que se propõe racionalista, na busca de uma verdade empírica e neutra .

Por isso, é necessário considerarmos o ornamento em sua função retórica, que se manteve da tradição clássica e estruturava o modo de pensar medieval – com determinadas etapas que não podem ser vistas como regras imutáveis. Essas etapas são denominadas, desde a retórica clássica, como: *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. A *inventio* é o ato de encontrar os pensamentos adequados à matéria que se quer demonstrar, em meio à diversidade de lugares comuns, os *topoi*. O uso do *topos*, escolhido em meio a uma tradição, não exclui a originalidade, o *ingenium*, do orador e do artista, que deve ter a sabedoria para escolher os pensamentos e elementos mais adequados para a constituição de seu argumento final.²⁴⁸

A *dispositio* obedece à lógica de que diferentes partes exigem pensamentos diferentes. Assim, após encontrar os pensamentos adequados, deve-se colocá-los numa ordem adequada, também guiada pelo *iudicium* do orador.²⁴⁹

Após a escolha e ordenação das partes que formam a totalidade da obra, finalmente obedece-se à *elocutio*, a expressão dos pensamentos encontrados pela *inventio*²⁵⁰. Nesse momento, o *ornato* é fundamental, pois obedece à necessidade humana de que haja beleza nas expressões humanas²⁵¹. Sendo um dos principais instrumentos da retórica, é através dele que o artista tem a intenção de obter a formação de conteúdos, que aclaram a existência, atingindo as mais altas aspirações da natureza humana. Assim, o *ornato* deve ser pensado como “figura de pensamento”. O *ornato* é o termo que restitui para o pensamento sua função imagética primordial, e não serve apenas para embelezar. Ele pode funcionar como metáfora, uma figura de poder imagético que representa bem a sua matriz, a figura original. Também podemos entendê-lo em termos de “transferência”, pela sua função de preservar a proximidade com sua matriz intelectual, remetendo seu significado a ela.

Toda essa organização do discurso pertence ao gênero epidítico, aquele que se preocupa com a narração, no presente, de um feito que é elogiado ou vituperado. A

²⁴⁷ LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 22.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.91.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.97.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.115.

²⁵¹ *Ibid.*, p.138.

História é, dessa maneira, um subgênero do gênero epidítico, que utiliza o que Aristóteles²⁵² chama de provas artísticas, cujo fim é a persuasão, movendo os destinatários do discurso através de lugares comuns compartilhados. Os discursos, inclusive os imagéticos, são produzidos de acordo com regras e gêneros prescritivos, vinculando uma mensagem ao destinatário. Suas três regras principais são: a conveniência, ou decoro, pois aquilo que é exposto deve sê-lo de forma apropriada, a clareza na apresentação e a *enageia*, a vivacidade na exposição, pelo o bem colocar diante dos olhos.

A retórica usa seus instrumentos para chegar à verdade, mas não uma verdade empírica, e sim a verdade da verossimilhança; aquilo que, pelo potencial persuasivo, é aceito e válido para a maioria dos destinatários, numa noção de verdade revelada, que faz presente e materializa algo existente. Na lógica que preside seu modo de pensar, a beleza que o ornamento comporta não é entendida como superficial e que apenas agrada o olhar, pois a noção de *ornato* é derivada do conceito grego de *kosmos*, que reúne as ideias de ordem, de beleza e de mundo. O *kosmos* prevê a ordenação e estruturação das partes de um todo de maneira adequada, noção estritamente ligada à arte retórica.²⁵³ Assim, o ornamento é componente fundamental e garante a realização da bela ordem.

3.1.2 O *ornatus* medieval

A arte medieval trabalha com as relações entre o que podemos chamar de representação, abstração e ornamentação. Devemos, assim, ver na Idade Média um ornamental que não se deixa reduzir ao decorativo, mas que vem ao primeiro plano na estruturação da obra, “fornecendo modos de estruturação estética e simbólica, ou mesmo determinações semânticas ou sintáticas”²⁵⁴, capazes de agir em todos os níveis de articulação de um conjunto imagético.

As imagens medievais também são construídas segundo uma lógica retórica, para a qual o ornamento não serve apenas para embelezar, mas tem funções estruturantes. Elas são compostas tendo em vista a “bela ordem” das coisas. Dessa maneira, não podemos olhar as imagens a partir de categorias contemporâneas, como por exemplo as noções de “obra-de-arte” ou de “gênio e originalidade” do artista.

²⁵² ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p.92.

²⁵³ PUHVEL, Jaan. The Origins of Greek Kosmos and Latin Mundus. **The American Journal of Philology**, Vol. 97, No. 2 (Summer, 1976), pp. 154-167, p. 154.

²⁵⁴ BONNE, J-C. *Op. Cit.*, 1996, p. 209. (tradução nossa)

O latim medieval, inclusive, não possuía termos para designar o que os modernos passam a entender por “arte” ou “artista”. Os termos utilizados – *pictura*, *sculptura*, *figura*, *imago* – servem para designar diversos objetos que, hoje, consideramos artísticos, mas que na Idade Média tinham um sentido “mais figural do que figurativo”, pois não se fundamentavam na *mimesis*, na cópia da realidade, e sim na função de tornar sensível aquilo que é transcendente e não figurável²⁵⁵. Ou seja, tais objetos serviam como intermédio entre a realidade visível e material dos homens e as coisas invisíveis e imateriais dos mistérios da fé.

Percebemos tal concepção, por exemplo, no discurso de João Escoto de Erígena²⁵⁶, teólogo de Carlos, o Calvo. Em seu texto *De divisione naturae*, ele valoriza a materialidade da imagem e também do ornamento, revelando uma lógica da relação entre a materialidade e a sensibilidade. Erígena sublinha a característica anagógica do ornamento: o *ornamentum*, pela sua beleza, remete à Beleza inteligível, superior. Principalmente as coisas naturais, como os elementos vegetais, servem como instrumento do mundo sensível. As *ornamenta sensibilia* são, de certa forma, símbolo de coisas espirituais, de sua vitalidade, de seu crescimento, de sua fecundidade, remetendo à imagem de Deus, que fez tudo perfeito. É preciso a matéria e a forma para que algumas coisas sejam compreendidas. Retomando o sentido cosmo-teológico de *ornato*, que poderia ser chamado de “belo aparelho do mundo”, Escoto Erígena anuncia que a matéria participa da bela ordem – *ornatus*. Essa “bela ordem” das coisas contém um princípio de inteligibilidade.

Faz-se, dessa maneira, necessária uma nova atenção sobre a questão dos elementos ornamentais na arte medieval e, segundo Bonne, é importante, inclusive, uma revisão terminológica: ele usa os termos “ornamental” e “ornamentalidade” ao invés de “ornamento” e “ornamentação” para mostrar que tais elementos participam ativamente na construção da imagem, possuem um *modus operandi* que atravessa seu suporte em vários níveis. Os valores ornamentais constituem uma dimensão interna e dinâmica da arte medieval, exercendo diversas funções, que não são apenas decorativas.

O ornamental se caracteriza por ser, sobretudo, muito mais que um tipo de forma, 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, de

²⁵⁵ BONNE, Art. cit., 2010, p. 41.

²⁵⁶ ERIGENA, Johannes Scotus. *De divisione naturae*, III, 23. Turnholt: Brepols, 2003 (*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* v. 165).

fazer sistema e agir na imagem e/ou sobre os outros motivos de diversas maneiras: modulando, graduando, ritmando, hierarquizando, dentre outras.²⁵⁷ O “ato ornamental” trabalha usando marcas – “formas ou procedimentos cuja repetição torna bem reconhecíveis” – articuladas e ordenadas em uma superfície para produzir um efeito. Tais marcas existem dentro de uma tradição que usa seus elementos não por uma repetição canônica, mas em uma riqueza de variações formais e combinações que servem de emblema ou celebram uma determinada ordem, garantida e identificável.²⁵⁸ Ao conjugar a questão da materialidade e da divindade inteligível, o ornamental permite enriquecer a representação cristã do sagrado. Tal relação se manifesta, sobretudo, pela tensão entre o figurativo e o abstrato, pois, por meio de seu estetismo abstrato, o ornamental exalta a divindade sob formas que a contrabalançam e sublimam.²⁵⁹

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.

A primeira função dos motivos ornamentais é a de celebração²⁶⁰, mas eles possuem a capacidade de exercer diversas outras – decorativa, iconográfica, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual, mágica, etc. – quando de sua articulação com seu suporte ou objeto, pois o ornamental é intimamente ligado com o objeto ou lugar onde ele se insere e o qual ele honra²⁶¹.

A ornamentalidade (*ornementalité*) – neologismo criado pelo autor – é o fenômeno de maior amplitude que concerne à orquestração de conjunto da obra e qualifica também a colocação desta em seu suporte ou lugar²⁶²; é a ordem no nível categorial na qual entram os objetos. Ela pode agir por meio de todos os elementos, mas há motivos nos quais a ornamentalidade se cristaliza mais claramente. Há ornamentalidade em uma imagem quando suas marcas – “formas ou procedimentos cuja repetição torna bem reconhecíveis” – são articuladas e ordenadas em uma superfície para produzir um efeito. Tais marcas existem dentro de uma tradição que usa seus elementos não por uma repetição canônica, mas em uma riqueza de variações formais e

²⁵⁷ BONNE, J-C. *Op. Cit.*, 1996, pp. 215-216.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 214- 217.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 211-212.

²⁶⁰ BONNE, Jean-Claude. De l’ornement à l’ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome. In: **Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International, Saint-Lizier**, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997, p.103.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

²⁶² *Ibid.*, pp. 103-104

combinações que servem de emblema ou celebram uma determinada ordem, garantida e identificável.²⁶³

Podemos falar em ornamentalização da imagem quando os valores ornamentais, que não pertencem necessariamente a um repertório de motivos, entram diretamente na construção das figuras ou interferem com ela²⁶⁴. Não há provavelmente nenhum elemento ou imagem que não possa ser *ornamentalizado* em algum grau.²⁶⁵

Um princípio herdado da retórica clássica e muito importante na constituição das imagens medievais é a *aemulatio*, a capacidade de construir “algo novo partindo do velho”²⁶⁶, onde aquilo que fosse admirável do velho – suas melhores características – estivesse presente e desse a medida do novo, ou seja, a tradição e modelos que circulavam eram importantes para a boa constituição de um discurso, fosse ele textual ou imagético. Dessa maneira, era hábil aquele que produzia conseguindo manter o melhor e mais valioso da tradição que já existia. Assim, em geral, o ornamental usava de elementos que pertenciam a um repertório de motivos, considerados devidamente honrados pela tradição e convenientemente adequados àquele conjunto imagético onde seria inserido.

A disposição dos elementos também é presidida pela noção de *varietas*, as variações na utilização dos elementos e o bom uso de sua diversidade, presididas pela sabedoria do artífice²⁶⁷. Ou seja, a retoricidade na construção dos capitéis não significa que eles seguissem a regras fixas e rigidamente pré-determinadas, pois havia certa liberdade do artífice no fazer, que deveria conhecer as melhores maneiras de realizar e executar os capitéis, seguindo seu *ingenium*. Para Meyer Schapiro, nos séculos XI e XII já há dentro da arte eclesiástica uma esfera de criação artística impregnada de valores de espontaneidade e deleite, pois há uma valorização da variação enquanto valor estético²⁶⁸. Por isso mesmo, os capitéis românicos constituem um desafio à ideia de programa metodicamente definido, ao enfatizar as variações inventivas²⁶⁹ que se dão,

²⁶³ BONNE, J-C. *Op. Cit.*, 1996, pp. 214-217 *passim*.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.213.

²⁶⁵ BONNE, J-C. *Op. Cit.*, 1997, p. 106.

²⁶⁶ KLEIN, Bruno. Comienzo y formacion de la arquitectura gotica en Francia y paises vecinos. In: TOMAN, Rolf (ed). **El gótico**. Potsdam: H.F.Ullmann, 2007, p. 28-115, p. 32.

²⁶⁷ BONNE, J-C. Le végétalisme de l'art Roman: naturalité et sacralité. In :BAGLIANI,Agostino P.(org.) **Le monde vegetal. Médecine, botanique, symbolique**. . Firenze: Galluzzo, 2009, pp. 95- 139, pp. 99-100.

²⁶⁸ SCHAPIRO, Meyer. **Estudios sobre el románico**. Madrid : Alianza, 1995, pp. 13-15.

²⁶⁹ BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude et DITTMAR, Pierre-Olivier. Chapitre IV – Notre-Dame-du-Port: un puissant végétalisme et sa relève architecturale. **Images Re-vues** [En ligne], Hors-série 3, 2012, 01 de julho de 2012, p. 7. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1865>

por excelência, nos elementos ornamentais, cuja disposição nos parece totalmente aleatória, mas que contem o ideal de decoro e adequação.

Por isso, Bonne lembra que é importante saber que a função do ornamental, com todos seus aspectos formais, não é apenas puramente formal em um sentido estilístico, nem apenas um signo, mas que ela se refere, principalmente, a um processo cognitivo ou especulativo sobre o modo de tratamento estético. Isso significa que o ornamental exige muito menos uma explicação de si mesmo, e que ele é muito mais ativo, fundando, ele próprio, um pensamento de ordem e de organização, ou seja, seu sentido se faz no trabalho e no conjunto específico onde se insere. “Ele não explica as coisas por uma finalidade ou um sentido, ele elucida suas relações ao dar-lhes uma medida; é isso também o que significa a noção de escala modal”²⁷⁰. Nesse sentido, podemos dizer que tais elementos trabalham como em uma exegese, conforme o modelo que prevalecia no pensamento medieval, mas uma exegese muito mais formal do que explicativa de um sentido. Assim, não falamos em um tipo de estabelecimento de ordem, mas de pensamentos múltiplos de ordem e organização, que o ornamental ajuda a trabalhar. Isso porque toda exegese medieval é, de alguma maneira, hierarquizada, uma vez que parte da ideia cristã de um “princípio criador”, que é o que define as relações “harmoniosas” entre o criador divino e as suas criaturas, em todos os níveis da criação.

A partir de tais perspectivas, acreditamos poder desenvolver uma análise sobre as relações entre os elementos iconográficos e ornamentais, mostrando como suas múltiplas significações se articulam e como as fronteiras entre eles são mais fluidas do que é geralmente definido. Segundo Viviane Huys Clavel²⁷¹, as imagens românicas esculpidas em capitéis compõem um modelo discursivo onde procedimentos e indícios formais são fundamentais em sua construção. Todos esses elementos, em conjunto, são performáticos – incitam, estimulam e remetem a diversas práticas – e fecundos, no sentido de formarem um sistema que permite a elaboração de um raciocínio pluridimensional. Ou seja, os elementos não constituem um discurso entendido apenas como o discurso textual, que tem algo a dizer, mas são a expressão gráfica de diversas formas de pensamento. A riqueza combinatória que trabalha as múltiplas formas visuais

²⁷⁰ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 1996, p. 237. “ Il n’explique pas les choses par une finalité ou un sens, il élucide leurs rapports en leur donnant une mesure ; c’est aussi ce que signifie la notion d’échelle modale.” (Tradução nossa)

²⁷¹ CLAVEL, Viviane Huys. **Image et discours au XIIe siècle. Les chapiteaux de la basilique Saint Marie-Madeleine à Vezelay**. Paris, L’Harmattan, 2009.

favorece o desenvolvimento de procedimentos cognitivos e o desencadeamento de diversas formas de compreensão.²⁷²

Ao longo da análise, percebemos que o ornamento é muito mais que os elementos não-iconográficos. Assim, nossa abordagem tenta ultrapassar a separação tradicional entre iconografia e ornamentação, tentando entender como todos os elementos – personagens, conteúdos iconográficos, cargas simbólicas, elementos ornamentais, propriedades formais e plásticas – trabalham juntos, oferecendo uma multiplicidade de sentidos e cumprindo diversas funções, associadas à bela ordem e à *varietas*. Trabalhamos, nesse sentido, muito mais com a noção de função ornamental do que de ornamento.

A partir de tais pressupostos, acreditamos que o claustro de Sant Benet de Bages deve ser analisado tendo em vista as funções ornamentais no modo de pensar de seus capitéis, não considerando os elementos ornamentais como opostos aos iconográficos, mas considerando o conjunto de como todos os elementos presentes nas imagens trabalham. Para isso, passamos à descrição de cada capitel, focando em elementos e relações que consideramos importantes em sua estrutura, para depois analisarmos o conjunto – e seus subgrupos – da maneira pertinente à análise que pretendemos, segundo nosso eixo central de preocupação.

3.2 Análise “interna” e descrição dos capitéis

Jean-Claude Schmitt²⁷³ reforça a necessidade da história social e cultural elaborar seus métodos próprios para a análise e interpretação das imagens medievais. Essas, em geral, têm a característica de serem seriais, ou seja, estão inseridas em um conjunto no interior do qual podemos procurar diversas sub-séries e possibilidades de relações. Tal metodologia se baseia em uma análise minuciosa que, a princípio, procura levar em consideração todos os elementos de cada imagem: a estrutura, a disposição relativa dos elementos figurados, os personagens e suas relações, ou seja, uma análise que chamamos de “interna” a cada imagem.

Após essa análise feita sobre cada imagem, só podemos chegar a pressupostos mais conclusivos com a comparação de todas as imagens do mesmo conjunto. As

²⁷² *Ibid.* pp. 191-194 *passim*.

²⁷³ SCHMITT. “Le miroir Du canoniste. Les images et le texte dans um manuscrit medieval”. In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 48e année, N.6, 1993, pp. 1471-1495. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226.

confrontações nos revelam aquilo que é recorrente ou as variações e especificidades, compondo os eixos principais que ligam a análise das imagens e a história social: a perturbação, as discordâncias e rupturas são elementos que nos levam às questões fundamentais da função social da obra e dos motivos ideológicos de seus elementos originais.²⁷⁴

Procedendo àquilo que Schmitt chama de “análise interna” das imagens, passamos agora à descrição de cada capitel. Escolhemos partir de tal procedimento para nossa organização analítica por acreditarmos que ele facilite as análises que pretendemos fazer posteriormente. Assim, descreveremos os capitéis pela ordem por nós estabelecida no esquema inicial e por galeria, não porque defendemos que cada galeria tenha um funcionamento próprio, fechado e separado do conjunto do claustro; pelo contrário, acreditamos na hipótese de “montagens topo-lógicas”, de diversas possibilidades de relações e criação de sub-grupos entre capitéis do claustro localizados em diferentes galerias. Porém, sustentamos também que o conjunto de cada galeria pode se relacionar à direção e aos aposentos monásticos aos quais se relacionavam – como é o caso da galeria leste e a sala capitular, cuja relação analisamos no capítulo precedente – além de que tal descrição tem fins didáticos, para melhor organização de nosso texto e visualização do espaço claustral.

Os termos a partir dos quais desenvolveremos a descrição seguem as propostas de análise de imagens de Jean-Claude Bonne, sobretudo aquelas definidas em *L’art roman de face et de profil: le tympan de Conques*²⁷⁵, no procedimento que ele chama de “análise sintática” da arte românica²⁷⁶. Como define o próprio autor:

Qualificamos aqui de sintática a análise das propriedades plásticas e cromáticas na medida que elas constituem estruturas significantes e não apenas formais ou representacionais. Se existe de fato um “pensamento

²⁷⁴ *Ibid.*, p.1472.

²⁷⁵ BONNE, J.C. *L’art Roman de face et de profil: Le tympan de Conques*. Paris: Le Sycomore, 1984.

²⁷⁶ Apesar de termos consciência de que o texto em questão foi escrito na década de 1980, muito influenciado pelos pressupostos estruturalistas, sobretudo aqueles da linguística, deixamos claro que não nos propomos a traçar ou aceitar modelos apriorísticos de análise. O próprio autor admite que o trabalho de exegese imagética não se trata de uma verificação de um modelo, mas defende sua existência: “Com efeito, em seu nível de generalidade, ele [o modelo] é necessariamente verdadeiro e, por assim dizer, está fora de alcance: como ele constitui um modelo dominante, podemos estar praticamente certos *a priori* de encontrá-lo em Conques”. *Ibid.*, p.18. “En effet, à son niveau de généralité, il est nécessairement vrai et, pour ainsi dire, hors de prise : comme il constitue un modèle dominant, on est pratiquement sûr *a priori* de le retrouver à Conques.” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

Utilizamos tais termos porque são convenientes e, para nós, esclarecem e bem expressam nossa proposta de descrição de imagens.

figurativo”, ou, como o diz também P. Francastel, “um pensamento plástico” (FRANCASTEL: 1951-1965, p 9), é preciso que ele tenha uma coerência e um significado visual específicos. Não é que ele se liberte da esfera geral do sentido, mas ele trabalha também para articular de uma maneira que lhe é própria e que o aparenta da “linguagem” poética: em um como em outro domínio, “a forma é, para ela mesma, o seu próprio conteúdo” (FOCILLON, 1943-1955, p. 10). A análise sintática se propõe, portanto, a fazer funcionar de uma maneira significativa e tão sistemática quanto possível – até o ponto de reconhecer onde isso não mais é possível – as articulações materiais da representação.²⁷⁷

Nesse sentido, o autor busca se afastar de análises mais tradicionais que separam a análise estilística das formas e a análise temática dos conteúdos, sejam eles iconográficos ou simbólicos, pois a noção de sintaxe plástica é muito mais adequada à especificidade da arte românica. Isso porque, segundo o autor, esses dois tipos mais tradicionais de análise

aplicam-se cada um a realidades heterogêneas (os temas e as maneiras são muito diversos) e valem apenas para os níveis em que a distinção entre “forma” e “conteúdo” permanece relativamente pertinente, quer dizer, quando estamos tratando de “signos” plásticos com a função de comunicar um sentido que lhes preexiste, mais do que [com a função] de constituir-lo.²⁷⁸

Ou seja, as estruturas da imagem, na arte românica, criam e trabalham múltiplos sentidos e significações a partir da interação entre seus diversos elementos, que não podem ser fechados e definidos *a priori*. As significações simbólicas e iconográficas participam também dessas construções, mas não são seu único sentido.

Tal análise sintática dos elementos não pretende resolver as tensões e contradições presentes nas imagens; pelo contrário, ela busca ressaltar a organicidade das imagens

²⁷⁷ *Ibid.*, p.18. “On qualifie ici de syntaxique l’analyse des propriétés plastiques et chromatiques en tant qu’elles constituent des structures signifiantes et pas seulement formelles ou représentationnelles. S’il existe en effet une ‘pensée figurative’, ou comme le dit aussi P. Francastel ‘une pensée plastique’ (FRANCASTEL: 1951-1965, p.9), il faut bien qu’elle ait une cohérence et une signification visuelles spécifiques. Ce n’est pas qu’elle s’affranchisse de la sphère générale du sens, mais elle travaille aussi à l’articuler d’une manière qui lui est propre et qui l’apparente au ‘langage’ poétique : ici comme là, ‘la forme est à elle-même son propre contenu’. L’analyse syntaxique se propose donc de faire fonctionner d’une façon signifiante et aussi systématique que possible – jusqu’à reconnaître où ce n’est plus possible – les articulations matérielles de la représentation.” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

²⁷⁸ *Ibid.*, p.19. “(...) ne s’appliquent chacun qu’à des réalités hétérogènes (les thèmes et les manières sont fort divers) et ne valent qu’aux niveaux où la distinction entre ‘forme’ et ‘contenu’ reste relativement pertinente, c’est-à-dire quand on a affaire à des ‘signes’ plastiques chargés de communiquer un sens qui leur préexiste plutôt que de le constituer.” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

românicas, sendo que as categorias propostas estão constantemente abertas a alterações e novas propostas e, sobretudo, que cada imagem ou conjunto imagético compõe sua sintaxe própria.

Outro ponto de fundamental importância em tal proposta e que é imprescindível para nosso trabalho é o fato de que tal análise não pode ser separada das análises históricas, pois as potencialidades sintáticas de cada imagem são elaboradas em uma certa duração e área geográfica, ou seja, elas dependem da situação histórica onde se encontram. Tal relação intrínseca se expressa pelo fato de que

Essa pressão variável da história, para ser legível, deve inscrever os seus efeitos na representação e, portanto, também em sua sintaxe. Pode resultar daí um deslocamento, tensões, um reequilíbrio da economia dos dispositivos.²⁷⁹

Assim, partimos do pressuposto de que a análise imagética que desenvolvermos deve levar em conta, como parte fundamental, a relação com o contexto histórico local, pois, em uma imagem, a maneira como os temas são trabalhados e reformulados é “marcada por preocupações locais e contemporâneas”, que, mesmo tratando de uma temática comum e tradicional, adquire outros sentidos em outros lugares.²⁸⁰ Ou seja, não existe uma passividade da imagem, alguma situação em que ela seria apenas usada para representar um tema; existe um funcionamento material da obra, de acordo com o qual os elementos externos – como valores narrativos ou simbólicos – são submetidos à organização proposta e trabalhados segundo ela, adquirindo, assim, um sentido na obra e em seu funcionamento enquanto conjunto.

Tal metodologia é fundamental para nossa discussão sobre ornamentalidade, pois Bonne mostra como os elementos com funções construtivas na arte românica estão mais presentes justamente no ornamento. Eles são fundamentais, pois é sobre esses elementos que se sustenta a sintaxe. É por meio deles que a representação românica revela um campo de forças qualitativas e intensivas, a partir de polos que se hierarquizam, onde forças se manifestam, não descrevendo uma configuração estática, mas uma economia, pela articulação de forças e tensões nas imagens.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.21. “Cette pression variable de l’histoire, pour être lisible, doit inscrire ses effets dans la représentation et donc aussi dans sa syntaxe. Il peut en résulter un déplacement, des tensions, un rééquilibrage de l’économie des dispositifs.” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

²⁸⁰ *Ibid.*, loc. cit.

As seis categorias sintáticas propostas por Bonne são as seguintes²⁸¹:

- Dobra (*pliure*): designa uma cisão, a partir de um eixo, que atribui aos elementos uma localização qualitativa, definindo relações de simetria, oposição ou espelhamento, criando hierarquias, pois na representação pode existir um grande número de eixos hierarquizados:

A dobra cumpre essencialmente funções paradigmáticas e de fechamento. Ela fecha a representação em si mesma, soldando aí, por seus jogos de espelho, o mundo a si mesmo em seu fracionamento e até mesmo em suas oposições. Por princípio, uma unidade qualquer – figura ou ornamento, detalhe ou conjunto – demanda uma imagem de si mesma, ou uma contra-imagem, no interior de si, em outra unidade ou em uma série. Essa imagem pode ser idêntica ou complementar, diferenciada ou invertida, presente, distante ou subentendida.²⁸²

- Compartimentagem (*compartimentage*): definição da forte segmentação ou descontinuidade entre múltiplos quadros, importante para a percepção de modos de articulação e dos modos de associação sintática entre as diversas partes da imagem, pois conduz à lógica de “encaixamentos”, caracterizando-se como um princípio positivo de articulação:

A preocupação com a unidade é apenas um componente cuja importância temática e formal varia consideravelmente de um sistema ou de uma obra à outra e que não permite jamais analisar sua economia do começo ao fim. É particularmente perigoso aplicar à arte medieval uma noção unitária da composição, pois ela procede, com uma frequência sintomática, por justaposição de “motivos” e mesmo de “estilos” (sobre esse ponto, ver o painel B4, que é de outra mão). É preciso, portanto, ao menos a título de hipótese, tentar compreender essas montagens (*assemblages*) e, de modo

²⁸¹ Tomaremos tais categorias na descrição muito mais pelos conceitos e definições que elas propõem do que por cada termo em si.

²⁸² *Ibid.*, p.183. “La pliure remplit essentiellement des fonctions paradigmaticues et de clôtüre. Elle referme la représentation sur soi, y soudant, pas ses jeux de miroir, le monde à lui-même dans son fractionnement et jusque ses oppositions. En droit une unité quelconque – figure ou ornement, détail ou ensemble – appelle une image d’elle-même, ou une contre-image, à l’intérieur de soi, dans une autre unité ou dans une série. Cette image peut être identique ou complémentaire, différenciée ou inversée, présente, distante, sous-entendu.” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

mais geral, a descontinuidade românica como um modo de associação sintática.²⁸³

- Franqueamento (*franchissement*): é a ultrapassagem de limites de uma compartimentagem, importante para realçar ligações e mobilidade dentro da imagem: “O franqueamento responde à necessidade de estabelecer ligações e de garantir uma certa mobilidade em um cosmo estático, hierárquico e descontínuo.”²⁸⁴
- Fusão (*fusion*): qualidade dos elementos que se “soldam”, levando à noção de continuidade, importante para a unidade rítmica do conjunto.

Diremos convencionalmente que há fusão quando os protagonistas de uma mesma ação ou os elementos de um motivo se tornam solidários com o seu lugar ou se soldam uns aos outros em composição fechadas. Esse modo de junção se articula claramente com a descontinuidade românica, pois, sob o efeito da compartimentagem que o limita, um segmento tenderá a se homogeneizar ou a fazer bloco consigo mesmo. Entretanto, a fusão também pode constituir uma forma de franqueamento por contato ou encavalamento.²⁸⁵

- Torção (*torsion*): tensão entre duas orientações funcionais no interior do sistema da obra, marcando forças de polarizações e vetores, distorção e tensões de uma unidade forçada. É importante ressaltar que a torção sintática indica a tensão entre forças constitutivas de uma imagem, e não a representação iconográfica de algo sendo torcido:

²⁸³ *Ibid.*, p.186. “Le souci d’unité n’est qu’une composante dont l’importance thématique et formelle varie considérablement d’un système ou d’une oeuvre à l’autre et qui ne permet jamais d’en analyser de bout en bout l’économie. Il est particulièrement dangereux d’appliquer à l’art médiéval une notion unitaire de la composition car il procède, avec une fréquence symptomatique, par juxtaposition de ‘motifs’ et même de ‘styles’ (sur ce point le panneau B4 qui est d’une autre main). Il faut donc, au moins à titre d’hypothèse, tenter de comprendre ces assemblages et plus généralement la discontinuité romane comme un mode d’association syntaxique” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

²⁸⁴ *Ibid.*, p.190. “Le franchissement répond à la nécessité d’établir des liaisons et d’assurer une certaine mobilité dans un cosmos statique, hiérarchique et discontinu.” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 191. “On dira conventionnellement qu’il y a fusion quand les protagonistes d’une même action ou les éléments d’un motif deviennent solidaires de leur lieu ou se soudent les uns aux autres en compositions fermées. Ce mode de jonction s’articule clairement avec la discontinuité romane puisque, sous l’effet du compartimentage qui le limite, un segment tendra à s’homogénéiser ou à faire bloc avec lui-même. Toutefois la fusion peut aussi constituer une forme de franchissement par contact ou chevauchement.” (Trad. Eduardo H. Aubert.)

Propomos chamar aqui de torção as fórmulas construtivas nas quais um termo ou o conjunto manifesta uma tensão bem marcada entre duas orientações funcionais no interior do sistema da obra. Não mais do que as outras categorias sintáticas, esta aqui não será, portanto, entendida em um sentido puramente descritivo ou iconográfico. Assim, a postura física da torção – como a de um evangelista que se volta ao seu animal simbólico que figura sua inspiração – não implica necessariamente uma torção no sentido sintático.²⁸⁶

- Entrecruzamento (*entrecroisement*): é o acoplamento não hierárquico e reversível que une o que se opõe, criando simetrias diagonais e inversão permanente:

(...)o entrecruzamento instaura na arte românica uma forma específica de movimento e de continuidade. Contrariamente à compartimentagem, que, compartimentando simetricamente termos desiguais (+ X -), fixa assimetricamente o campo, pois ela hierarquiza (alto X baixo, direita X esquerda, etc.), o entrecruzamento, simetrizando termos entre os quais ele mantém uma assimetria não-hierárquica (+ X +'), provoca uma inversão permanente, uma permutação incessante desses termos "rivaux", mas "solidaires, complémentaires, conciliables em um ritmo indissoluble".²⁸⁷

A partir de tais definições, que serão tomadas de forma pouco rígida, servindo mais como guia geral para nossas constatações, acreditamos poder descrever e analisar os capitéis em um primeiro nível – tomando cada capitel isoladamente – para, depois, partirmos para as constatações mais gerais quanto ao conjunto dos capitéis no claustro a fim de chegarmos, finalmente, ao nosso objetivo, que é perceber como as articulações presentes nas imagens estão ligadas ao seu contexto social específico.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 193. "On propose d'appeler torsion les formules constructives dans lesquelles un terme ou un ensemble manifeste une tension bien marquée entre deux orientations fonctionnelles à l'intérieur du système de l'oeuvre. Pas plus que les autres catégories syntaxiques, celle-ci sera ne donc entendue dans un sens purement descriptif ou iconographique. Ainsi la posture physique de la torsion – comme celle d'un évêque qui se retourne vers son animal symbolique figurant son inspiration – n'implique pas nécessairement une torsion au sens syntaxique." (Trad. Eduardo H. Aubert.)

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 196. "(...) l'entrecroisement instaure dans l'art roman une forme spécifique de mouvement et de continuité. Contrairement au compartimentage qui, en cloisonnant symétriquement des termes inégaux (+ vs -), fige asymétriquement le champ, puisqu'il le hiérarchise (haut vs bas, droite vs gauche, etc.) l'entrecroisement, en symétrisant des termes entre lesquels il maintient une dissymétrie non hiérarchique (+ vs +') provoque un renversement permanent, une permutation incessante de ces termes 'riches' mais 'solidaires, complémentaires, conciliables dans un rythme indissoluble'." (Trad. Eduardo H. Aubert.)

Passemos agora à descrição das imagens de cada capitel, organizada por galeria. Antes de cada análise em separado, apresentamos uma tabela com os “temas”, *grosso modo*, que saltam aos olhos em uma primeira observação, para depois nos dedicarmos à análise mais estrutural das imagens. Usaremos como base da descrição as partes do capitel: face, astrágalo, ábaco, aresta e arquitrave. (Esquema 4) Entendemos por figuras de ângulo aquelas que têm o eixo central na aresta e cada uma de suas metas na face.

Esquema 4 – Esquema das partes básicas do capitel. Esquema da autora.

Galeria Norte

Galeria norte		
	A	b
1	Folhas grandes de ângulo	Entrelaço derivado em palmetas
2	Acanto estilizado + folhas de ângulo	Acanto estilizado + folhas de ângulo
3	Entrelaço derivado em palmetas	Personagens de ângulo: 3 agachados e 1 orante. Folha no centro de cada face
4	Folhas grandes de ângulo	Folhas grandes de ângulo + folha no centro da face
5	Grupo de personagens “ligados”	Entrelaço cinta tripla (“rede”)
6	Acanto estilizado	Sagrada Família nos ângulos + folha no centro da face
7	Monstro com uma cabeça no ângulo e dois corpos (um em cada face) + cavaleiros montados no centro das outras faces	Monstro com uma cabeça no ângulo e dois corpos (um em cada face) que agarra um personagem + cavaleiros montados no centro das outras faces
8	Entrelaço cinta tripla (“assimétrico”)	Pássaros que agarram outros pássaros

Tabela 1- Temas da galeria norte.

1Na (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.1)

Capitel caracterizado pela simetria. Grandes folhas ocupam os ângulos do capitel; a aresta se configura como o eixo de simetria entre as duas partes da folha, que se dobra sobre si mesma, enquanto que o eixo central da face do capitel cria o espelhamento entre as duas metades de cada folha. Neste mesmo eixo, podemos ver uma pequena estrutura vegetal, que parece nascer do eixo de simetria entre as duas folhas.

1Nb (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.1)

Capitel de associação entre vegetal e entrelaço. Cintas triplas que se cruzam de maneira simétrica (em X, no centro, nas laterais e no ângulo das faces, criando vários eixos de simetria), terminando em palmetas – ou seja, o fim da cinta se vegetaliza. Eixos de simetria verticais, no entrecruzamento das cintas, que criam duas partes espelhadas de uma mesma folha, de onde saem as cintas para lados opostos; e eixos de simetria horizontais, pois as folhas de cima apontam para baixo, e as de baixo apontam para cima.(Fig.3.2)

2N a b (Fig.3.3)

Ambos são completamente simétricos. Duas fileiras se sobrepõem: na de baixo, vemos folhas de “acanto espinhoso” nos ângulos e no eixo central da face; na de cima, folhas que se dobras sobre os ângulos ou que partem do centro da face e se encontram no ângulo; há uma folha menor no eixo central da face. Porém, tais folhas são trabalhadas de maneira diferente em cada capitel: no 2Na as folhas são mais curtas, com estrias verticais; 2Nb tem folhas mais alongadas, com estrias diagonais. Podemos dizer que as folhas se organizam por compartimentagem, pois cada uma ocupa um espaço bem definido, respeitando os limites entre si.

3Na (Fig.3.4)

Capitel de entrelaços que terminam em palmeta, similar ao 1Nb. Contudo, as folhas são bem menores, e no nível inferior da face do capitel, logo acima do astrágalo, as cintas triplas terminam em volutas espelhadas sobre um eixo central. Além disso, apenas as palmetas do topo da face são terminações dos entrelaços; no centro, elas parecem não estar ligadas a eles.

3Nb (Fig.3.5)

Capitel com figuração humana, que ocupa os ângulos. A localização de tais personagens no capitel pode ser descrita pela noção de compartimentagem, pois eles ocupam setores bem definidos, limitados por uma folha que tem a nervura vertical central bem marcada presente na face central de cada capitel (esquema abaixo), sendo que cada personagem respeita os limites de seu “compartimento”. Assim, essa estrutura vegetal tem uma função não apenas decorativa, mas também organizativa no capitel.

Esquema 5. Capitel 3Nb.

Constatamos a presença de um personagem que aparece em outros capitéis do claustro – capitéis 4Lb e 6Ob – em três ângulos desse capitel: nos dois ângulos internos e no ângulo do deambulatório voltado para a galeria oeste. Tais personagens parecem estar sentados ou agachados, pois podemos perceber os joelhos dobrados; do meio de suas pernas se elevam, a partir da base do capitel, duas hastes que se projetam sobre as pernas, uma para cada lado, adquirindo uma forma vegetalizada. Os braços estão semiflexionados, com as mãos aparentemente postas sobre as coxas ou segurando as hastes-folhagens. As folhas, espelhadas entre si a partir do eixo central criado pelo próprio personagem, se relacionam por entrecruzamento, pois estão acopladas, ao mesmo tempo em que se opõem. Entre a folha e a cabeça de cada personagem – que parecem estar nus – existe uma estrutura arredondada.

No ângulo voltado para o altar da igreja, o personagem difere dos outros três. Ele possui uma veste longa, que cobre os pés e possui um tipo de colarinho no pescoço, o que indica possivelmente ser um personagem religioso. Além disso, ele parece ter uma postura ereta, completamente vertical, e os braços estão semiflexionados para cima, com uma mão estendida de cada lado de seu corpo, na posição tradicional de orante. Acima de cada mão há uma espécie de flor, como uma pequena roseta. Em cada um de seus pulsos há uma pequena estrutura como uma pulseira, ligada à face central do capitel.

Apesar dos personagens parecerem contrastantes – nudez/veste longa, pernas flexionadas/tronco estendido, mãos postas para baixo/ mãos para cima – o que indica

uma relação de torção na estrutura do capitel, o capitel possui uma especificidade simétrica que o torna harmônico, pela analogia formal entre o orante e o personagem de folhas: todos são personagens axiais, dobrados pelo eixo da aresta; os braços estendidos para cima (do orante), quase que alongados até a pequena roseta, fazem eco formal com as folhas dos outros personagens: todos em uma estrutura em V. No entanto, o eco formal entre os braços, especificamente, se dá de forma invertida – os do orante estão para cima e os dos outros personagens, para baixo. Assim, constatamos que esse capitel se estrutura, como um todo, em uma torção, pois há ao mesmo tempo uma aparente oposição entre os personagens (pelas características acima citadas), mas a simetria completa pelo eco formal entre os personagens, o que cria uma polarização interna no capitel.

4Na (adossado ao pilar central – Fig.3.6)

Capitel similar ao 1Na, onde uma folha grande tem seu eixo central no ângulo e se projeta simetricamente até o centro da face do capitel, caracterizada pela dobra. Porém, não há outras pequenas estruturas vegetais.

4Nb (adossado ao pilar central – Fig.3.6)

Capitel de folhas grandes que ocupam os ângulos até o centro da face do capitel, de onde se projeta uma outra folha média que ocupa a parte central da face.

5Na (adossado ao pilar central – Figs.3.7 e 3.8)

Grupo de personagens. Na face central vemos dois personagens maiores, um em cada borda (mas não no ângulo) com vestes envelopadas e curtas; as mãos de fora de cada um fazem um gesto para cima: um segura o queixo e o outro tem o braço entrecruzado sobre o peito. A mão de dentro de cada personagem parece sustentar ou segurar o corpo de uma serpente, que os envolve; o braço do personagem que segura o queixo está também entrecruzado até a serpente. Atrás deste último personagem, a serpente parece se dobrar e voltar por trás dele; sua cabeça se ergue, então, no centro do capitel, devorando a cabeça de um pequeno personagem, pois podemos ver sua boca bem aberta. Observamos a fusão desses personagens em um único bloco, acentuada pela presença da serpente que os envolve.

Na face lateral, voltada para o jardim, também vemos dois personagens vestidos com roupas curtas. Eles parecem estar com as mãos no bolso, indicando imobilidade,

em oposição aos personagens da face central que possuem uma gestualidade bem marcada. Há a continuação da serpente da face anterior, mas ela passa por trás de um dos personagens. Ao contrário do que seria lógico esperar, que esse fosse o fim da serpente, vemos outra cabeça (podemos identificar os olhos), com a boca fechada, que se projeta em direção ascendente para uma roseta no centro superior da face do capitel. Essa serpente é um elemento de franqueamento entre os dois compartimentos de grupos de personagens e, assim, de alguma maneira, estabelece alguma ligação entre eles.

Na outra face também podemos identificar três personagens, dois maiores nas bordas da face, que parecem carregar alguns instrumentos – o da face externa segura um bastão vertical, o outro não conseguimos identificar. No centro, na parte superior, vemos a cabeça de um pequeno personagem, que parece fazer eco com o da face central; na parte inferior, vemos uma estrutura que lembra um barril ou uma tina de madeira. Assim, as duas cabeças fazem eco com a roseta da outra face.

Esse é um dos capitéis que gera maiores possibilidades de interpretação no claustro, pois não há iconografia clara bem definida: a cena da face interna já foi interpretada como uma cena de batismo por imersão, uma cena de prisioneiros condenados e aqueles que são bem-aventurados²⁸⁸. Em nossa opinião, as aproximações mais possíveis, tendo em vista e em concordância com a lógica de análise que propomos, são as seguintes: as roupas curtas dos personagens indicam, em geral, leigos, pois esse tipo de veste curta se opunha às vestes do clero e da nobreza – e, portanto, a trabalhadores, o que é reforçado pela presença de instrumentos de trabalho na face ao lado. A cena nos dá também a ideia de punição, devido à serpente que aprisiona e devora, de maneira que esses trabalhadores podem evocar a humanidade de modo geral, condenada após a expulsão e ainda à espera do Julgamento final.

Na face principal, vemos que os personagens são presos e até engolidos pela serpente – esses personagens, porém, seguram a própria serpente; suas mãos indicam então, pertencimento àquela serpente, pois eles a sustentam, como se eles fossem os artesãos do seu próprio mal, ou seja, estão sendo punidos pelos seus próprios pecados. Já na face lateral, a serpente passa por trás dos personagens, que têm suas mãos presas à roupa; em oposição aos da face central, eles não tocam a serpente – que tem uma forte carga negativa – sua imobilidade não os imputa gestos que podem ser “culpáveis”; eles nos parecem, então, protegidos ou afastados dessa carga negativa e, como são também

²⁸⁸ Cf. ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p.53 e BENET i CLARÀ, A. *Op. cit.*, p. 433.

trabalhadores (assim como nas outras faces, a serpente está à espreita), estão redimidos. A serpente, que tem uma forte função simbólica de pecado e punição (pela referência a Gênesis 3, 1; 13-14; 22-23²⁸⁹), também exerce a função de hierarquizar os personagens ao se sobrepor a alguns e passar por trás de outros, o que reforça uma possível significação dos mesmos.

Na face interna, não há serpente, mas instrumentos de trabalho. O objeto central pode indicar algo profano, como um tonel de vinho, o que reforçaria a noção de pecado e punição; mas pode também ter a conotação batismal, o que reforçaria a noção de remissão. Segundo nossa proposta e seu eixo central de análise, tal capitel pode exercer a função de representar a redenção, como uma das possibilidades de trabalho de seus elementos no claustro.

Tal ideia é reforçada se comparamos a disposição dos elementos àquela de uma cena tradicional na iconografia cristã: a de Adão e Eva. Frequentemente eles são figurados, na arte românica, próximos à serpente e separados por uma árvore. Ora, a serpente que se eleva e devora um personagem poderia muito bem fazer as vezes de árvore entre os dois personagens. Além disso, o gesto tradicional de Eva é cobrir o seio, enquanto Adão coloca os dois dedos sobre o pescoço, em gesto de arrependimento²⁹⁰. Tal comparação reforçaria ainda mais as ideias de punição e redenção dos pecados da humanidade.

5Nb (adossado ao pilar central – Fig.3.7)

Capitel de entrelaços de cinta tripla que se cruzam e se sobrepõem em vários pontos.

²⁸⁹ 1A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que *Yahweh* Deus havia feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?”; 13 *Yahweh* Deus disse à mulher: “Que fizeste?” E a mulher respondeu: “A serpente me seduziu e eu comi.” 14. Então *Yahweh* Deus disse à serpente: “Porque fizeste isso, és maldita entre todos os animais domésticos e todas as feras selvagens. Caminharás sobre teu ventre e comerás poeira todos os dias de tua vida; 22 Depois disse *Yahweh* Deus: “Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também as árvores da vida, e como e viva para sempre! 23E *Yahweh* Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2011.

²⁹⁰ Cf. FRANCO JÚNIOR, Hilário. Os três dedos de Adão. Liturgia e metáfora visual no claustro de San Juan de la Peña. In: *Idem*. **Os três dedos de Adão. Ensaios de mitologia medieval**. São Paulo: Edusp, 2010, pp. 363-397.

6Na (Fig.3.9)

Dois níveis de folhas de “acanto” estilizado – folhas que se projetam para fora, porém mais arredondadas que o acanto tradicional, partindo de uma fina haste central.

6Nb (Figs.3.9 e 3.10)

Capitel com personagens da Sagrada Família: duas vezes José e duas vezes a Virgem com o Menino. Os personagens são axiais, ocupam o ângulo do capitel, e são compartimentados por uma estrutura vegetal (em verde, no esquema baixo), que os separa no centro de cada face do capitel. Os personagens iguais – o “par” de José ou o “par” da Virgem com o Menino – estão em ângulos opostos.

No ângulo voltado para o deambulatório vemos a imagem da Virgem com o Menino em seu colo. Seu manto forma um invólucro para o Menino, do qual vemos apenas a cabeça e uma das mãos; tal manto é ornamentalizado, destacando justamente o menino em seu centro - sua função moduladora direciona nosso olhar para o centro da imagem, funcionando como uma moldura, que destaca aquele elemento central. Uma das mãos da Virgem aparece segurando o manto e dando a ele o formato fechado. Podemos ver que a Virgem está descalça, pois os dedos do pé são claramente esculpidos. Do menino também só aparece uma mão, levantada, em movimento oposto ao da Virgem, que se projeta para baixo, segurando o manto. A imagem é simétrica, sobretudo na parte de baixo; mas na parte superior a cabeça da Virgem e do Menino não estão no mesmo eixo, assim como as mãos, que não seguem a mesma direção. Vemos um exemplo claro de fusão, onde dois personagens formam um único bloco, cujas formas não fariam sentido separadas.

No ângulo oposto, também encontramos a Virgem com o Menino, com características muito próximas, como no manto e no menino no seio da Virgem. Porém, a imagem difere principalmente porque a cabeça de ambos encontra-se exatamente no mesmo eixo (como se a cabeça do filho estivesse abaixo do queixo da mãe) e pela mão do Menino, que faz o sinal da bênção (o gesto é tradicional nas figurações da *Maiestas Domini*, o Cristo em Majestade, juiz soberano no Julgamento Final), na vertical, ligeiramente para baixo, acompanhando a posição da mão da Virgem. Ela parece estar calçada, pois a estrutura de seus pés é a de um sapato. Ambas as figuras, dos dois ângulos, encontram-se tronadas (em amarelo, no esquema abaixo): podemos ver a estrutura de assento que sai do lado da Virgem, é ligada ao suporte lateral que desce até a base do capitel, também ocupando a face central de cada capitel. Tal estrutura, na

parte superior, se liga a um elemento vegetal, formado por uma folha menor na vertical que sustenta uma folhagem que, pelo procedimento de dobra, se torna perfeitamente simétrica, abrindo-se para os dois lados e servindo como um elemento de enquadramento para ambos os personagens (a Virgem e José). Ou seja, apesar de ambos os personagens estarem igualmente enquadrados pelo elemento vegetal, o que indica certa simetria que aproxima a importância dos personagens, destacando-os igualmente, o trono só existe na representação da Virgem com Menino. Além da função simbólica de glória, o trono exerce uma função de hierarquizar os personagens, mostrando que, ali, apesar do mesmo tamanho e de estarem igualmente enquadrados, José não possui o mesmo grau de importância que os personagens da representação tronada.

No outro ângulo, voltado para o deambulatório, vemos a imagem de José, que segura um bastão com as duas mãos, no eixo central. Tal bastão, completamente vertical, é o eixo central da figura, simétrica dos dois lados, onde o manto de José, devido à pequena elevação dos braços para segurar o bastão, forma duas angulações simétricas. José aí está descalço. No ângulo oposto, a figura é semelhante, porém, o bastão de José se assemelha muito mais a um cajado, maior e com a parte de cima arredondada, além do fato de estar na transversal, contrastando com a figura oposta – acentuada pelo fato de esse José estar calçado. Como podemos observar, apesar de não estar tronado, José tem o mesmo tamanho que a da Virgem e está igualmente enquadrada pelo elemento vegetal.

O fato de os personagens voltados para o deambulatório estarem descalços, enquanto os dos ângulos internos estão calçados, parece dividir as cenas. As diferenças formais entre os personagens que seriam os mesmos podem estar ali para exercer um tipo de função narrativa, indicando que a cena – entre as duas partes – está em movimento. Ou ainda, em uma perspectiva menos narrativa, podemos pensar em uma função enfática da repetição de personagens, pois a insistência da repetição em um mesmo capitel aumenta e destaca a visibilidade daquele tema; as diferenças revelam, mais uma vez, a importância da *varietas*, mesmo na repetição.

Esquema 6. Capitel 6Nb

7N a/b (Fig.3.11)

Par de capitéis cujas imagens apresentam relações de dobra e entrecruzamento, não estritamente nos elementos dentro do capitel, pois não há acoplamento, mas nas relações estabelecidas entre os dois capitéis; nesse sentido, não desenvolvemos separadamente a análise de cada capitel do par, pois consideramos que o funcionamento das imagens se dá na relação entre os dois capitéis (por isso, os analisamos no mesmo bloco).

Esquema 7. Capitel 7Nb.

Nos ângulos internos dos capitéis, mas em relação de oposição um ao outro, vemos uma criatura, possivelmente uma besta com garras, que possui uma cabeça, na aresta do capitel, e dois corpos, um em cada face do capitel: o eixo onde está a cabeça é o eixo central de espelhamento simétrico da imagem. Tal criatura possui uma cauda longa, que sai do meio de suas pernas e se eleva sobre o corpo, vegetalizando-se acima de suas costas. No capitel “b” há um personagem que é agarrado pelas garras da besta. Sua cabeça encontra-se no eixo central, logo abaixo da cabeça da besta. Observamos que esse personagem é o mesmo que aparece em outros capitéis do claustro, segurando duas hastes que se elevam do meio de suas pernas e se projetam uma para cada lado, simetricamente. Nesse capitel, tal personagem está vestido com vestes longas e possui um “adereço” sobre a cabeça. A haste vegetal passa por trás do personagem, finalizando na face central do capitel e fazendo um eco formal com a cauda vegetalizada.

No ângulo oposto, no capitel “a”, a besta é a mesma, mas não existe o personagem com as hastes; acreditamos que haveria algum outro elemento abaixo da cabeça da besta, talvez um personagem, mas o capitel está danificado e não conseguimos distinguir nenhuma imagem. Não nos parece que seria exatamente igual, pois percebemos que não havia a haste vegetal se projetando por trás do corpo do animal, além de que há um elemento vegetal menor que parte da cauda vegetalizada, formando uma única estrutura.

No capitel “a” observamos, na parte externa, um cavaleiro montado em seu cavalo, com um escudo; na face ao lado, há também um cavaleiro montado, com o braço estendido, no qual se apoia uma ave, possivelmente um falcão, se consideramos que esta é uma cena de caça. Tais são as mesmas cenas encontradas no capitel “b”, mas em posições entrecruzadas, como mostra o esquema abaixo.

Todas essas lógicas de oposições mostram como a própria organização formal possui a função ornamental de modular o conjunto, pois a oposição entre personagens de face e de ângulo gera diferentes efeitos de visualização e os afronta, mesmo que de maneira indireta, como em um trabalho de desvio – ambas as figuras se impõem e essa força as opõe, mesmo que sua posição não seja de afrontamento direto. (Fig. 3.12)

Podemos considerar que esse par de capitéis é um exemplo de relações de força e tensões, pois ele apresenta o tema da nobreza que, pela caça e luta, tem a imagem de imponência e de força; essa nobreza – o homem digno e forte montado no cavalo – é afrontada à figura da besta que, por sua vez, domina e controla a figura humana. Em uma tensão interna de forças que caracteriza a torção, esse par de capitéis pode ser

considerado como tendo funções importantes no claustro pelos efeitos que gera, em relação à figura da nobreza imponente e da figura humana dominada.

8Na (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.13)

Entrelaço de cinta tripla onde as curvas da cinta são mais arredondadas que nos outros capitéis. Ele se relaciona com a face em aparente desordem – diferentemente de outros entrelaços, nos quais as cintas se cruzam em pontos simétricos. Nesse capitel, os entrecruzamentos não seguem nenhuma simetria e a cinta se dobra sobre si mesma e se sobrepõe em pontos concentrados e em outros se afasta muito, deixando partes do fundo à mostra.

8Nb (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.13)

Na face central do capitel um pássaro com as asas abertas aprisiona um outro animal com suas garras. O eixo central é bem definido e determina a dobra entre as duas partes do corpo, mas a cabeça é um elemento de dissimetria, pois está virada para o lado do deambulatório. As garras se entrecruzam, formando um X, no eixo central. O animal aprisionado não tem asas, sua parte traseira parece ter patas, mas tem a cabeça de pássaro (acreditamos poder ver um bico), tratando-se, assim, de um ser híbrido.

Na face lateral (Fig. 3.14), um pássaro com as asas fechadas encontra-se em posição vertical, com o corpo ocupando o eixo central da face. Seu pescoço pende para um lado, na parte superior do capitel, enquanto que suas patas estendem-se para o lado oposto do pescoço, na parte inferior do capitel. Suas garras também se cruzam em X e aprisionam também, mas este é claramente um outro pássaro, menor, agarrado pelo pescoço.

A função simbólica das aves do capitel nos parece clara, pois a águia era um elemento associado à nobreza; além de que, a cena de captura ou apreensão coloca tal capitel no grupo que demonstra as relações de força e poder dentro do claustro.

Galeria Leste

Galeria Leste		
	a	b
1	Entrelaço cinta tripla	Animais com uma cabeça e dois corpos
2	“Califal” – século X	“Bizantino”- século X
3	“Inspiração Coríntia” – século XI	Tipo de acanto
4	Entrelaço cinta tripla (desgastado)	Personagem – hastes (de ângulo)
5	“Inspiração Coríntia” – século XI	Folhas grandes de ângulo + folha no centro da face
6	Anjos/aves (de ângulo)	“Lírio” e volutas
7	Folhas pequenas	Folhas pequenas
8	Entrelaço Cintra tripla – círculos	Folhas “penduradas” em cintas triplas

Tabela 2. Temas da galeria leste

1La (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.15)

Capitel do século XII, com entrelaço de cinta tripla que ocupa todas as faces, mais largo e espaçado – forma um X no eixo central do capitel.

1Lb (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.15)

Capitel bem danificado, do século XII. Parece haver dois animais ou criaturas que possuem uma cabeça – na aresta – e dois corpos, um em cada face do capitel. (Fig.3.16)

O eixo de simetria da face central é claro, definindo uma relação de espelhamento entre os dois lados. Cada corpo possui uma cauda que se estende para cima. Nas arestas, além de uma única cabeça, cada par de corpos parece ter as patas dianteiras e traseiras unidas – ou seja, a aresta é o eixo de dobra entre os dois corpos.

2La (Fig.3.17)

Capitel califal, do século X, inspirado no “modelo coríntio”; como discutido anteriormente, a presença do acanto, a antiguidade e a localização do capitel têm importantes funções políticas e de memória no claustro.

2Lb (Fig. 3.18)

Capitel pré-românico, considerado de estilo bizantino, do século X. Quatro faces com cenas iconográficas: *Maiestas*, Anunciação, um orante e vegetação. Já apresentamos, no capítulo anterior as principais discussões iconográficas quanto a esse capitel. Queremos, aqui, apenas lembrar que a presença de um capitel desse tipo – que contrasta com todo o conjunto do claustro – além de possuir a função de hierarquizar aquela galeria, gloriosa por ser a mais digna de acomodá-lo, reforça também a função de memória do passado. Além disso, tal capitel possui elementos de forte carga simbólica – como a profusão de elementos vegetais na face onde se encontra a *Maiestas* (fig. 4.18) e a forte carga formal que destaca, justamente, a diferença entre o Cristo – claramente sentado e entronado – e os outros personagens, em pé e estáticos, cumprindo uma função de hierarquizar as cenas.

Apesar de a historiografia classificá-lo como capitel de estilo bizantino, principalmente porque possui a *Maiestas Domini*, percebemos que o trabalho escultórico o aproxima muito mais ao estilo visigótico, se o comparamos com outras esculturas da Alta idade Média visigoda, como os capitéis de San Pedro de la Nave. Tal constatação nos parece pertinente, sobretudo porque tal capitel data do século X, e sabemos que o românico catalão é herdeiro de muitas características do chamado estilo visigótico.

3La (Fig.3.19)

Capitel do século XI, “modelo coríntio”. Observamos duas hastes que se elevam da parte central do capitel e terminam em volutas nas arestas.

3Lb (Fig.3.19)

Capitel do século XII. Observamos um nível inferior de folhas de acanto. No nível superior, duas folhas que brotam do centro da face (logo acima das folhas de acanto) se encontram nas arestas. Há um elemento, em forma de gota invertida, no eixo central superior de cada face.

4La (adossado ao pilar central – Fig.3.20)

Capitel do século XII, muito danificado. Identificamos apenas alguma cinta tripla, que parece se cruzar em alguns pontos (identificamos um cruzamento em X na lateral), bem mais espaçada que os outros entrelaços.

4Lb (adossado ao pilar central – Fig.3.20)

Capitel do século XII, muito danificado. Mas conseguimos identificar o mesmo personagem que aparece em outros capitéis do claustro, aparentemente agachado e com as hastes vegetais que se elevam a partir do meio de suas pernas. No eixo central da face principal do capitel parece haver uma pequena estrutura vegetal, logo abaixo do encontro das folhas que vêm do personagem. Tal estrutura é maior e mais clara na face lateral, ocupando o lado da face adossado à parede.

Para Español, essa formulação tem inspiração clássica, sendo que a que mais se aproxima do original é o que mostra o personagem nu. Em Sant Benet, encontramos a figura nua e vestida, em diferentes casos. Esse motivo é muito recorrente nas esculturas das áreas de Ripol-Vic e de Girona-Sant Cugat.²⁹¹

5La (adossado ao pilar central – Fig.3.21)

Capitel do século XI, de “modelo coríntio”, similar ao 3La, porém adossado à parede.

5Lb (adossado ao pilar central – Fig.3.21)

Capitel do século XII, similar ao 4Nb, onde folhas grandes ocupam os ângulos até o centro da face do capitel, de onde se projeta uma outra folha média que ocupa a parte central da face.

6La (Figs.3.22 e 3.23)

Capitel do século XII, danificado. Uma estrutura simétrica e centralizada ocupa o eixo central de cada uma das faces do capitel. Ela é enquadrada por duas hastes que partem, uma de cada lado, terminando numa voluta; a voluta se encontra, na aresta do capitel, com a voluta da outra face. Abaixo desse encontro há um outro elemento vegetal, ocupando a aresta do capitel. Todos esses elementos começam como hastes, na parte inferior do capitel, sendo que tomam outras formas da metade para cima.

O elemento central, que também parece ser vegetalizado, é formado por uma estrutura estriada arredondada que parece envolver uma outra estrutura, mais vertical e também estriada, como uma folha. Segundo Español, trata-se de uma flor de lírio²⁹².

²⁹¹ ESPANOL, F. *Op. cit.*, p. 52.

²⁹² ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p. 49.

6Lb (Fig.3.22)

Capitel do século XII, muito danificado. Distinguimos criaturas de ângulo, que identificamos como aves – provavelmente águias – com as asas abertas e garras, que ocupam as arestas do capitel, sendo que cada metade do corpo ocupa uma metade da face do capitel.

7La (Fig.3.24)

Capitel do século XII, muito danificado. Conseguimos identificar um único nível de folhas grandes com o eixo central nas arestas do capitel. No centro das faces há uma folha menor.

7Lb (Fig.3.24)

Capitel do século XII, danificado. Dois níveis de folhas, sendo que o inferior remete às folhas de acanto e o superior parece com o capitel 7La, com uma folha central e folhas maiores nas arestas.

8La (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.25)

Capitel do século XII. Cintas triplas se entrelaçam de forma geometrizada – circular – completamente simétrico.

8Lb (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.25)

Capitel do século XII, muito danificado. Uma cinta tripla na parte superior do capitel, logo abaixo do ábaco, parece sustentar grandes folhas, que pendem para baixo e cujo eixo central está no ângulo do capitel. Na parte central da face, nervuras parecem indicar que havia também uma folha esculpida, em posição ascendente (contrária às folhas “penduradas” na cinta). Esse tipo de formulação aparece também em Ripoll e Vic²⁹³.

²⁹³ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p.49.

Galeria Sul

Galeria Sul		
	a	b
1	Folhas grandes de ângulo + volutas + pequeno rosto	Capitel “heráldico”
2	Dois níveis de elementos vegetais que se projetam para fora	Entrelaço derivado em palmeta
3	Entrelaço derivado em palmeta	Folhagens + águias com as asas abertas
4	Tipo de folhagem estilizada	Bestas com dois corpos e uma cabeça + animais menores
5	Acanto estilizado + aves	Folhagens + híbridos
6	Entrelaço derivado em palmeta	Anjos + ave
7	Entrelaço derivado em palmeta	Virgem com o Menino + bestas se enfrentando + personagem que “segura” os animais + aves + estrutura vegetal
8	Folhas grandes de ângulo + volutas + pequena folha	Folhas de acanto estilizadas + aves

Tabela 3. Temas da galeria sul.

1Sa (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.26)

A arquitrave do par é ornada com pequenos furos de forma quadrada.

Folhas grandes ocupam os ângulos do capitel, com seu eixo central nas arestas, que forma duas partes simétricas. Do encontro das duas folhas no eixo central da face partem duas hastes que terminam em volutas na parte superior do capitel. No eixo central da face há uma pequena cabeça humana.

1Sb (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.26)

Vemos duas camadas de elementos esculpidos, semi-retangulares, com uma pequena entrada no centro – segundo a bibliografia, eles têm formato de torres²⁹⁴.

Tal capitel é chamado de heráldico por parte da bibliografia²⁹⁵, pois possui o que seria um emblema da família Rocafort, mesmo elemento que vemos esculpido no

²⁹⁴ BARRAL i ALTET, X. *Op. cit.*, p. 436.

túmulo da família que se encontra no deambulatório da mesma galeria (Fig. 3.27). Porém, tal nomenclatura deve ser questionada, pois o início do século XIII é precoce para a definição de escudos familiares; ainda não é possível falarmos em desenvolvimento da heráldica. No entanto, ainda que não aceitemos a definição de heráldico, acreditamos que tais elementos fazem referência àquela família, pela analogia formal com os elementos esculpidos no sepulcro. Além disso, no sepulcro, tais elementos aparecem lisos, enquanto que no capitel eles possuem detalhes ornamentalizados, de diferentes formas. Acreditamos que, muito mais que heráldica, a função de tais elementos é de memória, funcionando como um laço que remete à importância da família nobre na constituição daquele conjunto, mas, assim como funcionam os outros capitéis, são parte integrante do conjunto e submetidos à lógica espacial do espaço claustral e às relações entre todos os elementos ali estabelecidas.

2Sa (Fig. 3.28)

A arquitrave do par é ornada com folhagens.

Esse capitel tem três níveis: no inferior, distinguimos hastes cilíndricas e verticais. No central, franjas vegetalizadas contínuas, que se projetam para fora, ocupam o capitel de aresta a aresta, se separando apenas na “passagem” da haste até o nível superior; neste, folhas também em formato de franjas se projetam para fora.

2Sb (Fig. 3.28)

Entrelaço de cinta tripla que se cruza no eixo central da face e na parte inferior das artes e termina em palmetas grandes. Essas, porém, no nível médio e superior da coluna, se dividem em duas partes espelhadas, que terminam em uma pequena voluta. O próprio entrelaço termina em volutas maiores nas arestas do capitel (algumas estão danificadas).

3Sa (Fig. 3.29)

A arquitrave do par é ornada com entrelaço de cinta tripla e pequenas folhagens.

Similar ao 2Sb, porém o entrelaço não termina em voluta, mas como uma folha invertida na aresta do capitel.

3Sb (Fig. 3.29)

²⁹⁵ ESPANOL, F. *Op. cit.*, p.59.

A parte inferior tem elementos vegetais verticais. As quatro faces são ocupadas por águias, com as asas abertas, todas similares: o eixo central do corpo, com a cabeça, ocupa o eixo central da face. Elas possuem duas garras que se apoiam sobre a folhagem. As asas se espelham, ornamentadas na parte superior com estruturas arredondas e com nervuras horizontais. Há apenas uma roseta em um dos ângulos do capitel, logo acima do nível vegetal. Podemos, nesse capitel, evocar uma função simbólica da águia associada às tensões de força que marcam fortemente as relações entre quase todos os elementos do claustro.

4Sa (adossado ao pilar central – Fig.3.30)

A arquitrave do par é ornada com pequenos furos de forma retangular.

Dois níveis de folhagem estilizada.

4Sb (adossado ao pilar central – Fig.3.31)

Na parte inferior, uma pequena folhagem ocupa as arestas do capitel. O centro de cada uma das três faces é ocupado por um pequeno animal, quadrúpede, provavelmente um cordeiro, que parece estar a ponto de comer a folhagem.

A parte superior é ocupada por duas criaturas; cada qual possui uma cabeça na aresta e dois corpos, um em cada face do capitel. Cada corpo possui quatro patas, com garras que se projetam sobre os cordeiros. Na face principal, conseguimos ver um corpo, de apenas uma das criaturas (que esconderia o corpo do outro), ou um corpo que seria compartilhado pelas duas criaturas. Sua cauda se projeta por cima do corpo, adquirindo uma forma vegetalizada no fim. Vemos aí um exemplo de entrecruzamento, onde os elementos se acoplam, dispostos por simetrias diagonais e cruzadas.

Aquela que ocupa o ângulo do capitel voltado para o deambulatório mostra os dentes, com a boca fechada. Sua cabeça possui detalhes que parecem pequenas volutas. A outra criatura parece estar com a boca aberta, com algo dentro dela. Devido aos detalhes nas cabeças, tais criaturas foram interpretadas como leões. Acreditamos que sejam bestas devoradoras, mas não conseguimos definir qual animal seriam. Mais um capitel com funções simbólico-moduladoras, das tensões e relações de força.

5Sa (adossado ao pilar central – Fig.3.32)

A arquitrave do par é ornada com pequenos furos de forma retangular.

O nível inferior do capitel é formado por folhas de acanto estilizado e folhagens entre eles. Em cada face lateral do capitel vemos um corpo de pássaro. Na face central vemos dois corpos, em posição oposta um ao outro, de maneira que, em cada ângulo, temos dois corpos de pássaro fazendo face. Não conseguimos determinar se cada corpo teria sua cabeça ou se cada par de corpos teria uma única cabeça, pois as arestas estão danificadas.

Na face central, os elementos estão dispostos em simetria diagonal, devido aos corpos dos pássaros, que formam uma linha transversal que define o eixo das imagens, e a presença de pequenas rosetas na lateral de cada uma – vemos, nesse caso, um exemplo de dobra na diagonal. A forma e disposição dos elementos nesse capitel exerce um trabalho oposto ao do trabalho de hierarquização: esse é um capitel que demonstra certa “igualdade” entre aqueles elementos, vegetais, animais e decorativos, inscritos todos num mesmo conjunto harmônico e não, necessariamente, tensionados e afrontados entre si.

5Sb (adossado ao pilar central – Figs.3.32 e 3.33)

O nível inferior é formado por folhagens. No ângulo interno do nível inferior, vemos uma criatura com uma cabeça, na aresta, e dois corpos, um em cada face do capitel. O corpo parece de mamífero, devido às garras e à cauda vegetalizada que sai do meio de suas pernas e passa sobre o corpo. Essa criatura parece se agarrar a algo com as patas superiores e inferiores, na aresta do capitel, criando um eixo de simetria e espelhamento.

No ângulo oposto vemos também dois corpos e uma cabeça, mas não é possível definir se eles eram ligados – a posição dos pescoços está voltada para baixo, contrariamente à cabeça, o que nos indica que essa cabeça não pertence a esses corpos.

Apesar dessas tensões internas na composição das figuras, acreditamos que, como o capitel que compõe o mesmo par (descrito acima), a função ornamental de todos esses elementos não é de oposição hierárquica, mas muito mais de harmonia e inscrição de todos em um mesmo grupo, como iguais – no sentido de que as formas podem modular as relações entre os diversos elementos.

6Sa (Fig. 3.34)

A arquitrave do par é ornada com círculos formados com a cinta tripla e ligados entre si; no centro há pequenas folhagens.

Entrelaço de cintas triplas: na parte inferior e superior terminam em volutas, no centro há palmetas pequenas entre as cintas; na parte superior, abaixo das volutas, há folhas bifurcadas terminadas em pequenas volutas.

6Sb (Figs. 3.34 e 3.35)

Esse capitel tem personagens que ocupam completamente cada face. Na face voltada para o deambulatório e na face voltada para a galeria oeste, os personagens são iguais: são alados, com vestes longas e plissadas na parte inferior e um colarinho bem definido. Tais personagens portam um livro, sendo que uma das mãos está posta sobre o centro do próprio peito e a outra segura o livro junto ao corpo, um pouco mais abaixo da mão oposta. O personagem da outra face é similar, porém suas vestes são mais simples, longas e retas. Suas mãos estão postas da mesma maneira sobre o corpo, mas não há livro. Ele também é alado. Esses três personagens, mesmo com características um pouco diferentes, parecem ser anjos.

Na face interior do capitel – voltada para o outro capitel do par – vemos que a imagem é simétrica e faz eco formal completo com os personagens das outras três faces; porém, ele não tem características humanas, é uma ave: provavelmente uma águia, com as asas abertas, o corpo coberto de penas e as garras postas sobre o astrágalo do capitel – similar às águias do capitel 3Sb. Parte da historiografia interpretou esse capitel como a figuração dos quatro evangelistas.²⁹⁶

Concordamos com a possibilidade desta última hipótese. Em geral, os evangelistas eram representados como o tetramorfo, onde João era simbolizado pela águia, Marcos pelo leão, Lucas pelo touro e Mateus pelo anjo. Tal iconografia se definiu pela referência ao livro de Ezequiel 1, 5-11:

5 No centro, algo com forma semelhante a quatro animais, mas cuja aparência fazia lembrar uma forma humana. 6 Cada qual tinha quatro faces e quatro asas. 7 As suas pernas eram retas e os seus cascos como cascos de novilhos, mas luzentes, lembrando o brilho do latão polido. 8 Sob as suas asas, havia mãos humanas voltadas para as quatro direções, como as faces e as asas dos quatro. 9 As asas se tocavam entre si; eles não se voltavam ao caminharem; antes, todos caminhavam para frente; 10 quanto às suas faces tinham forma semelhante à de um homem, mas os quatro apresentavam face de leão do lado direito, e face de touro do lado esquerdo. Ademais, todos os

²⁹⁶ ESPANOL, F. *Op. cit.*, p.58.

quatro tinham face de águia. 11 As suas asas abriam-se para cima. Cada qual tinha duas asas que se tocavam e duas que cobriam o corpo.²⁹⁷

Apesar da definição da iconografia dos evangelistas como o tetramorfo, acreditamos que o texto bíblico que foi base para essa interpretação dá margem para interpretações diversas, como a observada no capitel de Bages. A representação poderia ter variações e as apresenta em alguns casos, como figuras humanas aladas que geralmente carregam um livro, sendo que, na Península Ibérica, era comum que a águia ocupasse um lugar proeminente.²⁹⁸ Assim, acreditamos que esse capitel apresenta a representação dos quatro evangelistas, mas não sob a forma tradicional do tetramorfo, indicando as possibilidades de variação na iconografia.

7Sa (Fig. 3.36)

A arquitrave do par é ornada com folhagens.

Capitel similar ao 6Sa.

7Sb (Figs. 3.36 e 3.37)

Capitel com várias figurações – cenas compartimentadas, que, aparentemente, não têm relação entre si, mas formam um todo no capitel. No ângulo externo, voltado para o deambulatório, vemos a Virgem com o menino, tronados, em uma estrutura similar à Virgem com o Menino do capitel 6Nb; porém, a estrutura vegetal que sustenta o trono só existe de um lado, em uma das faces do capitel, cumprindo uma função de hierarquizar os elementos, destacando a desigualdade e ausência de simetria entre eles.

²⁹⁷ **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2011.

²⁹⁸ Cf. GONZÁLES HERNANDO, Irene. El tetramorfo. In: **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, vol. III, nº 5, 2011, pp. 61-73. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>.

Esquema 8. Capitel 7Sb.

No outro ângulo, voltado para o deambulatório, vemos dois corpos de animal, um em cada metade de face do capitel, que se encontram na aresta do capitel, aparentemente com apenas uma cabeça (não podemos afirmar com certeza, pois o capitel está danificado). Os dois corpos estão em pé, voltados um para o outro; do meio de suas pernas se elevam caudas, que passam por cima dos corpos e terminam vegetalizadas. As patas superiores são apenas duas, apoiadas sobre uma cinta simples, que passa sobre o pescoço dos animais, se torce sobre si mesma e se enrola em estruturas circulares – cada uma no eixo central das faces laterais onde estão os corpos dos animais. Essas estruturas parecem estar presas ao capitel por uma pequena “faixa”.

Na face voltada para o deambulatório vemos a lateral do trono da Virgem e um dos corpos do animal, com sua cauda ocupando o eixo central, logo abaixo da estrutura circular e acima da lateral do trono. Na face onde está o outro corpo do animal, vemos que a estrutura circular é ligada a uma pequena roseta. O rabo do animal, no eixo central da face, é agarrado pela mão de um personagem – um exemplo de franqueamento, pois a mão do personagem liga os dois compartimentos (de cada cena). Este se encontra no ângulo interno do capitel; seu corpo é axial. Apesar de danificado, este personagem parece estar com o torso nu e a área pélvica coberta por um tipo de manto curto. Seus braços estão voltados para cima: de um lado, ele agarra um rabo do animal, na outra mão, ele segura algo que não conseguimos identificar, mas que se liga aos dois pássaros

que aparecem na face interna do capitel. Esses são dois: um em posição mais verticalizada, como se estivesse em pé, apoiado sobre o astrágalo do capitel, e o outro mais na horizontal, como se estivesse encolhido, apoiado nas costas do primeiro. Não há mais a cabeça de ambos (danificadas, assim como o personagem humano).

No outro ângulo interno, entre a face dos pássaros e da lateral da Virgem com o Menino, encontramos uma grande estrutura vegetal, que se eleva do astrágalo do capitel como uma haste retorcida e se abre em uma folha dupla, que envolve uma folha menor.

Estas cenas, que parecem pouco relacionadas entre si, formam um todo complexo e único que, primeiramente, mostra as tensões e relações de força que podem existir em uma imagem: o homem que domina e controla os animais, juntamente com a besta animal que se confronta a si mesma – figuras aparentemente negativas, mas, sobretudo, fortes – estão relacionados, em relação de oposição, à Virgem tronada com o Menino, e ao elemento vegetal independente – figuras que, apesar de parecerem mais harmoniosas por não portarem relações de embate, também são extremamente fortes.

A forte polarização interna do capitel nos parece ser uma das mais representativas de como os elementos ornamentais – enquanto funções estruturais – trabalham no claustro, criando tensões e torções entre elementos que, apesar de aparentemente opostos, se relacionam e fazem sentido no ambiente do claustro.

8Sa (adossado ao pilar do ângulo – Fig. 3.38)

A arquitrave do par é ornada com pequenos furos de forma retangular.

Capitel similar ao 1Sa; porém, ao invés de uma cabeça humana, há uma pequena folha no eixo central da face do capitel.

8Sb (adossado ao pilar do ângulo – Figs. 3.38 e 3.39)

Um nível de folha de acanto estilizado intercalado com outras folhas ocupa a parte inferior do capitel, e o ângulo e faces internas. No ângulo voltado para o deambulatório, vemos dois corpos de aves – um em cada face – voltados para a aresta do capitel. Não há cabeça(s), pois o capitel está danificado. Novamente, vemos um exemplo, e mais claro ainda, de inscrição de elementos diferentes em um todo, visto que vegetal e animal não se limitam completamente em cada nível; ou seja, a concentração de formas opostas, de alguma maneira, os coloca em harmonia e convivência, ao mesmo tempo que em tensão.

Galeria Oeste

Galeria Oeste		
	a	b
1	Frutos nos ângulos	Folhas grandes de ângulo + folha no centro da face
2	Folhas que terminam em cintas triplas	Folhas médias de ângulo + folha no centro da face
3	Folhas que terminam em cintas triplas	Entrelaço de cinta simples que terminam em folhas
4	Volutas de ângulo + roseta no centro	Entrelaço cinta tripla + frutos
5	Entrelaço cinta tripla + folhagens	Pássaros que bem em cálice + folhagens
6	Folhagem esquematizada	Personagens que tocam trombetas + ave + casamento + personagem com hastes
7	Folhas grandes de ângulo + folha no centro da face	Personagem que agarra animais
8	Entrelaço cinta tripla + folhagens	Pássaros + folhagens

Tabela 4. Temas da galeria Oeste.

10a (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.40)

Capitel liso na parte inferior. Na parte superior, o próprio fundo parece se bifurcar em direção às arestas. Na bifurcação do eixo central da face há uma pequena folhagem. Nas arestas, um pequeno “cordão” marca o eixo central, do qual pendem frutos, um de cada lado do ângulo, dobrados a partir da aresta. Tal estrutura, que chamamos de fruto, é arredondada e possui nervuras vegetalizantes.

10b (adossado ao pilar do ângulo – Fig.3.40)

Capitel similar ao 5Lb, no qual folhas grandes ocupam os ângulos até o centro da face do capitel, de onde se projeta uma outra folha média que ocupa a parte central da face.

20a (Fig.3.41)

Capitel completamente simétrico. Folhas alongadas na diagonal se cruzam na parte superior no eixo central e na parte inferior, na aresta do capitel. Elas começam

como uma pequena folhagem na base do centro da face, que se alonga diagonalmente – afinada, como uma cinta tripla – e se abre novamente na parte superior, como ramos. Nos ângulos, entre os entrecruzamentos, uma folha de forma losangular pende de um pequeno cordão na parte superior da aresta. Em algumas faces, há uma pequena estrutura vegetal logo acima do cruzamento das folhagens, no eixo central da face.

2Ob (Fig.3.41)

Capitel com estrutura semelhante à do 1Ob, porém as folhas são menores e trabalhadas em estilo diferente: as folhas de ângulo não ocupam toda a face do capitel e se encontram em apenas um ponto de suas terminações, que são “espinhosas”. A folha do eixo central da face parte da base do capitel em uma haste cilíndrica que termina numa folha verticalizada.

3Oa (Fig.3.42)

Capitel similar ao 2Oa. Observamos que em uma das faces há uma pequena roseta ao lado da folha central, fora do eixo de simetria.

3Ob (Fig.3.42)

Um cordão liso percorre o capitel simetricamente, de onde brotam diversas folhagens. Ele se bifurca em alguns pontos e é preso por um pequeno cordão liso no eixo central inferior das faces e nas arestas do capitel.

4Oa (adossado ao pilar central – Figs.3.43 e 3.44)

Hastes partem da base central do capitel e terminam em volutas nos ângulos, que se encontram com a voluta da outra face. No eixo central das faces do capitel, entre as volutas, há uma roseta (na face externa, é apenas uma estrutura circular – que pode ser uma roseta não esculpida até o fim, não terminada).

4Ob (adossado ao pilar central – Figs.3.43 e 3.45)

Capitel com entrelaço de cinta tripla que termina em folhas e, sobretudo, em estruturas que chamamos de frutos ou botões de flores – arredondadas, com uma estrutura externa envelopante em camadas, com nervuras, que envolve uma parte interna também com nervuras. Na face interna do capitel, vemos que o entrelaço se cruza no eixo horizontal, em X, na face lateral e na aresta. Nessa mesma face, ele

termina em folhas (em relação de espelhamento em relação ao eixo horizontal, nas arestas) e em uma estrutura arredondada, simples.

Na face central, o entrelaço também se cruza em X, no eixo central e em dois pontos da lateral (voltados para a aresta com folhas). No eixo central e no outro ângulo, o entrelaço termina em frutos, espelhados em relação a um eixo horizontal. A partir desse ponto, o entrelaço adquire pontos de cruzamento irregulares, não simétricos, sobrepondo-se em várias partes da face do capitel.

A esse capitel, um dos menos simétricos e mais irregulares do claustro, atribuímos uma característica que chamamos de “organicidade”: como se o entrelaço que começa regular e termina em folhas fosse ganhando vida, brotando frutos e crescendo desordenadamente, dominando todo o capitel.

50a (adossado ao pilar central– Fig.3.46)

Entrelaço de cinta tripla, que parte do nível superior do capitel e se dobra sobre si mesmo no nível inferior; todos os pontos onde a cinta se dobra e se sobrepõe são arredondados. O espaço entre os entrelaços é ocupado por pequenas folhagens.

50b (adossado ao pilar central – Figs.3.46 e 3.47)

Na face central vemos, no eixo central, uma folhagem que brota da base do capitel, acima da qual há uma estrutura vertical arredondada, formada por camadas – a qual classificamos como um cálice, onde dois pássaros colocam parte do bico (como se estivessem bebendo do cálice); cada um está em uma lateral da face, voltados de frente um para o outro; no eixo central, atrás das cabeças dos pássaros, há uma pequena folhagem. No eixo das arestas brota uma haste que termina em folhagem que aponta para baixo, simétrica em relação ao eixo entre suas duas partes, metade em cada face. Tal cena se repete na face lateral externa do capitel.

Na face interna vemos apenas um pássaro, completamente espelhado em relação ao pássaro da central. A outra metade da face é completa com folhagens e uma haste que parece terminar em um fruto.

Na iconografia cristã, a imagem dos pássaros bebendo em cálices pode ter a significação simbólica genérica de “fonte da vida”, sobretudo se vemos que dois pássaros, completamente simétricos, compartilham o mesmo cálice. Essa significação simbólica parece adequada ao que vimos destacando, da presença no claustro de elementos que remetem à força divina criadora e pertencimento dos mais diversos

elementos a um conjunto harmonioso – e nem por isso desprovido de tensões – da criação divina. Neste caso, parece ser um capitel onde as tensões e relações de força não são acentuadas, com destaque para a harmonia da representação.

6Oa (Fig. 3.48)

Capitel simétrico. Hastes simples brotam da base do capitel e se bifurcam, terminando em folhagens espelhadas; as folhagens se encontram em três níveis horizontais do capitel. No topo do eixo central da face e das arestas há uma pequena folha.

6Ob (Figs. 3.48 e 3.49)

Capitel figurativo com três cenas: no ângulo interno do capitel, vemos o mesmo personagem que aparece em outros capitéis do claustro, agachado, com as hastes que se elevam a partir do meio de suas pernas e se abrem em folhagens que ocupam a face do capitel. Na face voltada para o deambulatório, vemos dois personagens: um, maior, ocupa o ângulo, com vestes longas, dobradas na altura em que a mão se eleva. Ao seu lado, em uma relação de fusão, pois formam apenas um bloco, há um personagem de cabelos longos, com a veste longa e com as pontas voltadas em direção ao personagem de ângulo. O personagem maior, do ângulo, segura a mão do outro personagem, que, por sua vez, segura a própria túnica. Tal conjunto foi interpretado pela historiografia como uma cena de matrimônio entre membros da nobreza ou como um ritual de vassalagem.²⁹⁹ Sem chegarmos a uma interpretação fechada, diremos que esta é uma cena de aliança, ligada à nobreza.

Nessas duas faces, detalhes ornamentais, como pequenas folhagens, parecem pender da estrutura do ábaco do capitel: na cena de aliança ambos são simétricos, voltados para os personagens. Na face onde há uma parte do personagem nobre e o homem com as hastes, cada folhagem está virada para um lado, em simetria oposta.

A outra face possui a última cena: no eixo central vemos uma ave que, pela forma tradicional, parece ser um falcão, que se apoia sobre uma estrutura diagonal. Nos cantos das faces, completamente espelhados um ao outro a partir do eixo central, vemos dois personagens tocando trombetas arredondadas, que se encontram no eixo central, logo acima da ave; a outra mão de cada personagem segura um elemento vegetal, semelhante

²⁹⁹ ESPAÑOL, p.57.

aos frutos, ou botões de flores, do capitel 4Ob. É importante notar que o falcão é uma ave associada à nobreza, à caça, e, no capitel, é colocado em glória e celebrado pelos personagens dos cantos. As estruturas seguradas por esses personagens, os próprios personagens e o posicionamento formal deles em relação à ave cumprem funções de hierarquização, destacando o elemento central da face.

Este capitel, como todas as relações entre seus elementos esculpidos, parece ter uma forte função simbólica, de destaque e importância da nobreza e as dinâmicas das quais ela faz parte. Mas também, pela presença do personagem com as hastes que cria a tensão interna, lembra que a nobreza, por mais importante que seja, está submetida, como os outros elementos, à criação divina e à ordem de mundo à qual pertence.

Esquema 9. Capitel 6Ob.

70a (Fig. 3.50)

Capitel semelhante ao 1Ob.

70b (Figs. 3.50 e 3.51)

Capitel com duas imagens de ângulo, nos ângulos opostos. Um personagem, na aresta, é o eixo central da imagem. No ângulo voltado para o deambulatório, ele agarra e domina dois animais de quatro patas, pelo pescoço; seu braço faz uma angulação para cima, e ele agarra o pescoço com as mãos. As cabeças de ambos os animais se encontram no eixo da aresta, definindo uma relação de espelhamento entre os dois animais. Uma das caudas passa por trás no corpo, a outra por cima, e se elevam no eixo central da face, se vegetalizando. Percebemos aí uma torção.

Esquema 10. Capitel 7Ob.

No ângulo oposto o personagem também agarra uma besta, mas são dois corpos com apenas uma cabeça. Os corpos não estão de quatro, como os animais do ângulo oposto, mas em pé. O personagem os agarra com o braço todo, que envolve o pescoço do(s) animal(is). A cauda passa por cima do corpo do próprio animal, também se vegetalizando na face do capitel. Todas as caudas são agarradas por cordões que se utilizam da própria estrutura arquitetural do ábaco do capitel: eles se apoiam e enrolam nas arestas, se cruzando sobre si mesmos (formando um X no eixo da aresta), agarrando as caudas na face do capitel. Esses cordões garantem o entrecruzamento entre os dois ângulos. Mais uma vez, vemos um capitel de fortes tensões e relações de força.

8Oa (adossado ao pilar do ângulo – Fig. 3.52)

Capitel semelhante ao 5Oa. Porém o entrelaço não parte do eixo central da face do capitel; ele se dobra sobre si mesmo.

8Ob (adossado ao pilar do ângulo – Fig. 3.52 e 3.53)

Há um corte horizontal no centro do capitel. A parte inferior, mais profunda, possui folhagens nas arestas que se bifurcam em direção às faces. Do centro se elevam ramos semelhantes ao 2Oa, que se cruzam logo que surgem da base do capitel e depois se cruzam novamente, em X, no eixo central da face, no nível superior. No nível superior, dois pássaros afrontados, completamente espelhados, encontram os bicos no eixo central. Os ramos, após se cruzarem, passam por cima dos pássaros, na altura do pescoço. Nos ângulos superiores do capitel, do centro para as arestas, folhagens preenchem os espaços. A face interna do capitel só tem o nível inferior esculpido, com folhagens. O nível superior não está esculpido.

Na face externa vemos também dois níveis, com folhagens no inferior e aves espelhadas no superior, semelhante à face central. Porém, não há ramos que se elevam e se cruzam, apenas folhagens preenchendo o fundo. Dessa maneira, acreditamos que tal

capitel está em conformidade com a demonstração e estabelecimento de relações múltiplas entre os mais variados elementos da criação.

Capitéis do deambulatório

Ângulo noroeste – campanário

Capitel completamente deformado.

Ângulo noroeste – claustro (Fig. 3.54)

Capitel semelhante ao 6Sa – entrelaço de cinta tripla com palmetas pequenas. Na base, o entrelaço termina em volutas que se dobram no eixo central.

Ângulo sudeste (Fig. 3.55)

Capitel com tipo de folhagem estilizada, arredondada e côncava.

Ângulo sudoeste (Fig. 3.56)

Capitel importante, pois contém a inscrição de encomenda do claustro e a figuração da Sagrada Família – que será analisado no final.

Com tais descrições, podemos perceber que a característica dominante no claustro é a simetria, pois a maioria dos elementos que compõem as imagens se dobram sobre si mesmos, criando muitas relações de espelhamento, que podem se dar tanto entre as duas partes de uma mesma figura ou entre duas figuras separadas, tendo o eixo na face central ou nas arestas do capitel. A compartimentagem é o segundo modo de estruturação que mais aparece, pois os elementos são claramente adaptados e limitados ao setor que ocupam, cujos limites são, muitas vezes, marcados por outros elementos – sobretudo estruturas vegetais, fundamentais para a organização do todo. Assim, encontramos alguns poucos casos de franqueamento – quando alguns elementos de um compartimento “invadem” o compartimento ao lado, criando uma relação mais direta entre os elementos.

Outro modo de estruturação com algumas ocorrências é o entrecruzamento – o qual constatamos, sobretudo, não na relação entre os elementos de uma mesma figura, mas na organização interna, entre as figuras do capitel ou, inclusive, entre as imagens de cada capitel de um mesmo par. A fusão é outro procedimento que podemos constatar

em alguns capitéis, quando os elementos formam como um único bloco. A torção é o procedimento que encontramos em menor quantidade nos capitéis, no que diz respeito à constituição das figuras – encontramos alguns casos, assim como os de entrecruzamento, nas relações entre figuras em um capitel ou na constituição do par.

Finalmente, observamos, como já dito em algumas análises de capitéis, que a característica dominante no claustro, apesar da simetria, é a grande variação (mesmo entre elementos que seriam “o mesmo” motivo ou personagem) e, em grande parte, a tensão interna de forças, entre elementos que se dominam e embatem.

3.3 Análises gerais: o conjunto dos capitéis do claustro

Para a análise do claustro, partimos de nosso esquema genérico que permite a visualização dos capitéis, e as diferentes maneiras em que se dispõem e relacionam. Passamos agora a algumas constatações gerais, para depois procedermos às análises mais específicas.

Ao observarmos o conjunto dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages, percebemos que a grande maioria deles é ornamental, sem a existência de ciclos iconográficos (Esquema 11). Entendemos, neste momento, como ornamental um “tipo de forma”³⁰⁰, ou seja, a ornamentação mais tradicionalmente tratada como abstrata, sem valor iconográfico (pois sabemos que, como tipo de função, o ornamental pode se apropriar de valores tradicionalmente narrativos). Mas, nesse primeiro momento, separamos aqueles capitéis nos quais o ornamental se manifesta sob forma vegetal, geométrica, zoomórfica ou híbrida dos capitéis que possuem algum elemento iconográfico-narrativo.

³⁰⁰ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 1996, p215.

Esquema 11 – Distribuição de capitéis ornamentais no claustro.

Mesmo nessa primeira separação entre capitéis tradicionalmente considerados ornamentais e os iconográficos encontramos muita dificuldade, pois os capitéis que consideramos possuírem valor iconográfico apresentam elementos ornamentais fundamentalmente estruturantes, sem os quais, como vimos em alguns exemplos acima, o conjunto não funcionaria da mesma maneira. Nesse sentido nos questionamos, por exemplo, por que o capitel 4Sb, que possui animais e híbridos que se devoram, deve ser considerado ornamental, se ele possui uma cena passível de ser narrada, como qualquer outro capitel que apresenta figuras humanas? O que autoriza a sua classificação como ornamental e a de um capitel que possui a figura humana com hastes vegetais, como iconográfica³⁰¹? Seria a figura humana que determina tal separação classificatória? Porque o capitel 7Sb, que possui em dois ângulos figuras humanas – a Virgem com o

³⁰¹ Sitjes i Molins, *op. cit.*, p.57, classifica todos esses capitéis com figura humana no grupo dos narrativos – iconográficos. Español, *op. cit.*, p.47 também os classifica assim, separando-os dos de tema vegetal, de entrelaço e de tema zoomórfico.

Menino e a figura humana que domina animais – e dois ângulos como figuras ornamentais – uma estrutura vegetal e animais afrontados – é classificado como uma capitel iconográfico? Vemos, assim, que em ambos os casos, o próprio ato de “narrar” uma cena a partir da imagem é um primeiro procedimento artificial, que recorre a elementos e conhecimentos pré-concebidos – que admitimos estarem ali presentes, mas que não podem determinar definitivamente a diferença entre o que é iconográfico ou ornamental.

Ou seja, nessa primeira constatação, já podemos perceber como as fronteiras entre a classificação de um conjunto de elementos como iconográfico ou ornamental são fluidas e artificiais, difíceis de serem definidas.

Como bem lembra Bonne³⁰², o estatuto do ornamental é incerto entre representação e abstração, porque ele

maneira e combina motivos figurativos ou simbólicos (uma folhagem, uma silhueta zoomórfica ou mesmo a cruz) como se se tratasse de entidades essencialmente formais e quase dessemantizadas, como ele faz com os motivos geométricos (vigas, espirais ou entrelaços) e, nesse sentido, abstratos.³⁰³

Além dessa incerteza, a distinção que se estabelece, tradicionalmente, entre o ornamental, o representacional e o abstrato – como quer que se entendam esses termos – sempre os hierarquiza, inferiorizando os elementos ornamentais, que seriam subordinados aos outros e cujo valor seria extrínseco à imagem.

O ornamental, na economia imagética românica, não se reduz a um simples jogo de formas nem simplesmente adquire uma função de signo. Ele é manifestamente formal, porque ele toma uma característica claramente abstrata, mas que não se torna, por isso, um sistema de determinações fechadas em si mesmo. Nesse sentido, ele pode ser figurativo ou abstrato e não se deixar reduzir ao signo ou ao símbolo, valores que ele chega a trabalhar, mas os quais ele ultrapassa e dos quais pode até mudar o sentido na

³⁰² BONNE, J-C. *Op. Cit.*, 1996, p.207.

³⁰³ *Ibid.*, *loc. cit.* « ... son statut paraît incertain entre représentation et abstraction puisqu'il manie et combine des motifs figuratifs ou symboliques (un rinceau végétal, une silhouette zoomorphe ou même la croix) comme s'il s'agissait d'entités essentiellement formelles et quasiment désémantisées, ainsi qu'il le fait de motifs géométriques (chevrons, spirales ou entrelacs) et, en ce sens, abstraits. » (Tradução nossa)

relação com outros elementos, os deslocando do plano da representação para o da prática.³⁰⁴

É nesse sentido que o autor defende que quase todas as imagens podem ser ornamentalizadas, porque os valores ornamentais – que não constituem necessariamente um repertório de motivos – entram diretamente na construção das figuras. Por isso, é fácil fazer a distinção entre algo que é ornado e o ornamental, ou entre um ornamento específico (por exemplo, uma folhagem que se entrelaça com uma figura humana) e a imagem de um ornamento (uma folhagem que apenas “decora” as vestes de um personagem), pois o ornamental pode estabelecer as relações mais diversas com valores representacionais, simbólicos, arquitetônicos ou funcionais. Essa fluidez, que nada mais é que a propensão do ornamental em interferir em tudo, faz parte de sua natureza.³⁰⁵

O grande problema é que quando se classifica uma imagem como ornamental, isto é feito confundindo o ornamental com o decorativo. Isso porque muitas composições assumem funções decorativas em razão de suas propriedades serem mais formais que representacionais e são, assim, chamadas de ornamentais. Na verdade, todas as formas de arte – mesmo as mais narrativas – podem assumir funções decorativas. É importante lembrar que o ornamental, que também pode assumir esse tipo de função, não se deixa reduzir ao decorativo, mas ela é apenas uma dentre as muitas possibilidades.

Na Idade Média, sobretudo na arte românica, é improvável que as esferas das artes decorativas e das representacionais fossem regidas por princípios estruturais diferentes. Por isso, mais do que separar as imagens iconográficas das ornamentais, devemos estudá-las como um todo em sua estrutura e modo de organização – e essas similitudes de estrutura são estabelecidas não somente entre ornamentação e representação, mas também entre as próprias representações em um conjunto, mesmo que possuam valores e significações diferentes.³⁰⁶

Por isso, não consideramos que seja suficiente a separação entre capitéis que seriam representacionais e ornamentais no claustro de Bages, visto que as estruturas de todas as imagens possuem elementos que exercem diversas funções ornamentais. Acreditamos ser mais funcional a constatação de categorias estruturais e formais mais finas, para que possamos chegar a conclusões significativas sobre a organização dos capitéis naquele claustro.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 207-209 *passim*.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 213-214 *passim*.

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 227- 228 *passim*.

Se observarmos a quantidade de motivos, veremos que o que predomina é o vegetal. (Esquema 12) No esquema abaixo, não separamos motivos que são ornamentais de iconográficos, mas demonstramos como os elementos fitomórficos estão presentes na maioria dos capitéis, que podem ou não possuir outros motivos considerados ornamentais ou iconográficos.

Além de dividirem os capitéis com diversos outros motivos – entrelaços, geométricos, animais, humanos – os elementos fitomórficos, como destacamos na descrição acima, estão presentes inclusive na estrutura de outros motivos, como é o caso de rabos de animais que se vegetalizam, entrelaços que terminam em folhagens, ou dos seres humanos que agarram hastes vegetais. Ou seja, uma primeira característica importante do claustro de Sant Benet de Bages é a tendência à “vegetalização” da escultura de seus capitéis, o que nos fornece importantes indícios sobre as funções que o vegetal exerce, para além das cargas simbólicas que carregam.

Esquema 12 – Distribuição dos capitéis com elementos fitomórficos.

Como dissemos, nesse esquema pode-se ver facilmente que o tema que prevalece é o vegetal. A diversidade de tipos de folhagens é muito grande. Encontramos o motivo da folha de acanto, muito tradicional no românico, mas também trabalhada de maneira diferente, como o chamado acanto espinhoso. Encontramos também numerosas palmetas trabalhadas, como grandes folhas planas estriadas. Assim, vemos como, além da diversidade de tipo de folhagens, elas também são trabalhadas segundo a lógica da *varietas*, de diferentes maneiras.

Alem das folhagens, o entrelaço é um motivo muito reiterado, o qual também é trabalhado de diferentes maneiras, sempre segundo o princípio da boa diversidade. Há capitéis zoomórficos, onde pássaros e mamíferos ocupam toda a face do capitel, ou o dividem com fileiras de folhagens.

Jean-Claude Bonne, Jérôme Baschet e Pierre-Olivier Dittmar³⁰⁷, ao proporem um “princípio de análise cartográfica de capitéis vegetais”, fornecem-nos importantes instrumentos metodológicos para a análise dos capitéis do claustro. Primeiramente, precisamos considerar que até mesmo os elementos figurados conservam uma característica ornamental, compondo a diversidade e a bela ordem do claustro. Além disso, os capitéis historiados possuem um elemento vegetal que pode ser importante.

Se observarmos a predominância vegetal e o esquema de sua distribuição, concluímos que ele está sempre presente, de alguma maneira. Por outro lado, mesmo sua ausência é importante e deve ser constatada, pois pode servir para diferenciar um motivo ou destacar um capitel do conjunto. Os capitéis mais propriamente vegetais e ornamentais possuem uma distribuição que apenas parece aleatória – é importante tentarmos entender de que maneira essa distribuição é pensada, mesmo que não reduzida a um programa iconográfico metodicamente definido.

Quando observamos o plano geral do mosteiro, vemos a predominância dos elementos fitomórficos e como os capitéis historiados são, em geral, associados a um motivo vegetal. Notamos uma maior disparidade nos pares 5N a 8N, o que pode ser talvez explicado por sua proximidade em relação ao altar da igreja. Muitos claustros apresentam alguma especificidade no conjunto capitéis mais próximos à igreja e do altar. Segundo Peter Klein³⁰⁸, a ala contígua à igreja, caso da galeria norte, é em geral a que possui mais elementos figurativos. Além da questão da proximidade com o altar, ou

³⁰⁷ BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude et DITTMAR, Pierre-Olivier. *Op. cit.*

³⁰⁸ KLEIN, Peter. Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres : la galerie attenante à l'église. In : *Idem, Op. cit.*, 2003, p. 152.

seja, com o lugar mais importante da igreja, lugar sagrado do ritual da transubstanciação eucarística, era por essa galeria que passavam as procissões de algumas cerimônias, provenientes da igreja, pela porta que se abria a partir do transepto sul, levando diretamente à galeria norte. Ou seja, ao sair da igreja para o claustro, eram esses capitéis da galeria norte, principalmente os mais próximos à porta da igreja, os vistos primeiro.

Os elementos aí presentes, tanto os figurativos quanto os não figurativos, desempenham uma função que não é apenas contemplativa, mas são valores “percebidos apenas *en passant*, sem que o olhar se detenha especialmente sobre eles” se inscrevendo, “por excelência, na dinâmica dos rituais”³⁰⁹. Dessa maneira, vemos um exemplo da capacidade do ornamental atuar em vários níveis, através, inclusive, dos motivos historiados que atuam como partícipes de uma cerimônia, pois se tentarmos encontrar uma lógica linear ou única de leitura, mesmo nesses capitéis que apresentam motivos historiados – cavaleiros em caça, prisioneiros e a Sagrada Família – não a encontraremos, pois essas imagens não seriam, mesmo que mais visualizadas, contempladas e necessariamente interpretadas em sequência por aqueles que as viam.

Quando nos detemos em analisar a relação do vegetal com outros temas (Esquema 13), também não encontramos padrões definidos, mas percebemos a importância na diversidade de interação entre os elementos. Sendo um lugar sagrado, o vegetal e suas dinâmicas se inserem ali para reiterar a sacralidade geradora da vida, o poder Criador que ali se encontra. Há a significação paradisíaca genérica da vegetabilidade românica, mas também significações mais específicas que ela toma segundo os contextos.

Assim, o vegetal possui diferentes efeitos e toma diferentes sentidos se associando ao não-vegetal e a outras formas vegetais, “pois o vegetal só possui sentido fazendo sistema com o não-vegetal e reciprocamente”³¹⁰. Por exemplo, determinados tipos de folhagem podem adquirir um valor simbólico quando associados a uma imagem narrativa ou quando ocupam um determinado espaço do ambiente onde eles se encontram. Este é, acreditamos, o caso dos capitéis de folha de acanto, localizados na galeria leste do claustro, próximos à sala capitular. O capitel de folhas de acanto, mais próximo do capitel coríntio clássico, é um dos maiores símbolos da *renovatio* imperial e no claustro tem uma forte significação política, indicando e reforçando o poder do

³⁰⁹ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2010, p.45.

³¹⁰ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2009, p. 102. “ (...) car le végétal n’a de sens qu’à faire système avec le non-végétal et réciproquement.”

abade, este também simbolizado pela sala capitular (como desenvolvemos no capítulo anterior).

Considerando que analisamos os capitéis de um claustro, precisamos compreender que o claustro era o ambiente central do mosteiro, onde os monges passavam grande parte do tempo se dedicando a diversas atividades. Ao mesmo tempo lugar de passagem, pois ligava os diversos cômodos da residência monástica, e de imobilidade, onde os monges, em silêncio, rezavam, liam e meditavam, os autores medievais definem o claustro como uma prefiguração do céu: “encerrando um jardim e uma fonte, era, pois, uma estrutura perfeita para ser comparada à topografia celeste.”³¹¹

A ornamentação do claustro contribui para a composição do ambiente enquanto um lugar sagrado, dando a honra devida àquele lugar que era considerado um “Paraíso terreno”, a partir da capacidade de criar nos monges a experiência de elevação ao sublime. Toda a ornamentação permite que o claustro cumpra com eficácia sua função: mais do que ser um lugar de atividades dos monges, é onde eles se elevam e se aproximam mais de Deus.

São, justamente, os elementos fitomórficos que predominam, pois, remetendo ao jardim do Éden, permitindo que o claustro se torne um paraíso terrestre. Reforçava-se, assim, a importância do ornamental para aquele lugar, que tem como um dos efeitos a garantia de que ele “funcionasse” corretamente, na qualidade de ambiente ideal para os monges, remetendo ao verdadeiro paraíso.

A profusão e as diferentes formas de elementos vegetais se inscrevem em um programa cosmo-teológico cuja função é, de alguma maneira, relacionar o homem e o sagrado pela evocação do estatuto na natureza, da qual o homem faz parte enquanto componente da criação divina. As relações entre figuras humanas, animais e vegetais sugerem a existência de um poder gerador que os envolve e domina, conferindo uma sacralidade que se projeta sobre o ambiente. Assim, o ornamento vegetal possui, de certa forma, a habilidade de ligar ou fazer a mediação entre uma sacralidade “terrestre” e uma “celeste”.³¹²

A diversidade de tipos vegetais, sua ordenação e a relação com as figuras animais e humanas compõem um conjunto que demonstra a honra devida ao sagrado, estritamente ligada à sua beleza. Dessa maneira, podemos dizer que o *ornatus* é o “belo

³¹¹ PEREIRA, M. C.C.L. *Paradisus corporalis est quies claustralis*: usos e sentidos do claustro beneditino no Ocidente medieval. **Acta Scientiarum. Education**, Maringá, v. 33, p. 71-76, 2011, p.73. Disponível em: www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/download/12491/12491

³¹² BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2009, pp.97-98.

necessário” e, no claustro, tem também a função de realizar o paraíso terreno. Mas, como reafirmamos, essa é uma das funções daqueles elementos nesse ambiente, e não significa uma explicação única e final para sua presença ali. Os capitéis esculpidos, mesmo os vegetais, podem trabalhar outras funções no claustro.

Isso porque, segundo Bonne, a arte românica trabalha as relações e tensões entre a sacralidade terrestre, que se manifesta no mundo principalmente a partir de certas formas vegetais inseridas na Natureza – que indicam que todos fazem parte da Criação – e a sacralidade celeste, à qual outros tipos de formas vegetais ajudam o homem a se elevar e cuja forma é celebrada por suas funções ornamentais³¹³ – como é o caso da vegetação que eleva os monges ao Paraíso celeste. Por isso, o autor defende que há uma sacralidade participativa do ambiente onde tais elementos esculpidos se inserem, necessariamente ligada à ornamentalidade vegetal³¹⁴. Essa sacralidade, em uma relação dialética, faz os homens se elevarem ao céu, ao mesmo tempo que faz presente, na terra, a sacralidade celeste.

³¹³ *Ibid.*, p. 98

³¹⁴ *Ibid.*, p.100.

Esquema 13 – Interação do vegetal com outros elementos

Como vimos, as análises mais frequentes, sob a perspectiva estilística, buscam encontrar elementos que permitam a classificação dos edifícios e escultura dentro de determinadas “escolas” ou oficinas de artífices. Tais parentescos mostram que a escola ativa em Sant Benet compartilhava das fórmulas que outros mestres haviam contribuído a divulgar pela Catalunha no decurso da segunda metade do século XII. Segundo Francesca Español, algumas filiações poderiam ser contestadas, pois em Sant Benet os temas são trabalhados de maneira muito única, o que indicaria certa “deformidade” ou desvio dentro da tradição.

Porém, precisamos lembrar que a tradição escultórica, em uma perspectiva retórica, deve ser variada e adequada segundo a finalidade de cada lugar. O românico, mesmo dentro de uma dada tradição, valoriza as variações inventivas³¹⁵, que produzem diferentes e diversos efeitos pela dinâmica escolhida entre seus elementos.

Acreditamos, portanto, que os capitéis de Sant Benet de Bages compartilham de elementos comuns a uma tradição escultórica, vigente na Catalunha do período de sua construção e herdeira também de outras regiões. O fato de alguns elementos serem trabalhados de maneira diferente ou exclusiva não invalida essa participação na tradição, “isolando-o estilisticamente”, mas nos mostra a importância da noção de *varietas* na arte românica: os elementos são lugares comuns, que são trabalhados de maneiras diferentes, onde o artífice busca a originalidade na sua confecção e disposição. Por isso, alguns detalhes exclusivos e a proximidade com esculturas de outras regiões não devem ser considerados como “deformidades” ou “exceções”, mas como características valorizadas dentro do românico.

Além disso, as variações também se justificam segundo o efeito que se procura para o claustro em questão: é o *ingenium* do artífice que deve escolher a maneira mais adequada de articular os elementos para o efeito que se procura. A bela ordem deve ser encontrada em cada conjunto escultórico, ligada aos efeitos que se procura em cada lugar.

Nesse sentido, há um modo de pensamento que preside a disposição dos elementos, o que não significa que ele a limita, mas que se preocupa em assegurar a boa realização de diversos efeitos. Pela beleza honorífica, tais elementos e seus efeitos funcionam como visualização e materialização da sacralidade, dentre as diversas funções que podem exercer. Além de remeterem ao paraíso, contribuem para que os monges se elevem, sugerem a afinidade entre a natureza que envolve a todos e o poder gerador de todas as formas de vida.

O ornamento e sua disposição, observados em uma perspectiva retórica, se mostram como fundamentais para garantir o decoro e a realização da bela ordem, que faz com que aquele ambiente cumpra com eficácia sua função – ou funções, seja de polo agregador e centralizador da vida social, seja como centro de intercâmbios e estruturação das relações de poder, seja como o paraíso terrestre ou o lugar mais próximo do sagrado na Terra.

³¹⁵ BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude et DITTMAR, Pierre-Olivier. *Op. cit.*, p. 7.

Dessa maneira, percebemos que o ornamento é muito mais que os elementos não-iconográficos. Assim, nossa análise ultrapassa a separação tradicional entre iconografia e ornamentação, tentando entender como todos os elementos – personagens, conteúdos iconográficos, cargas simbólicas, elementos ornamentais, propriedades formais e plásticas – trabalham juntos, oferecendo uma multiplicidade de sentidos e cumprindo diversas funções, associadas à bela ordem e à *varietas*. Trabalhamos, nesse sentido, muito mais com a noção de função ornamental do que de ornamento.

A partir da nossa escolha teórica, procuraremos em seguida analisar alguns subgrupos e alguns capitéis que consideramos importantes nas funções mais relacionadas à honra e as dinâmicas das relações sociais – mas acreditamos que eles podem exercer muitas outras funções.

3.4 Análises topo-lógicas: subgrupos de capitéis

Além da constatação de que os capitéis do claustro são sobretudo ornamentais, constatamos que não há uma ordem de leitura ou uma lógica linear que os organiza. Não há nem mesmo, o que poderíamos supor que existiria em um claustro com capitéis sobretudo ornamentais, um padrão de distribuição dos elementos ornamentais e tipos vegetais: não há, por exemplo, a preocupação em separar dois capitéis que sejam “iguais”, por possuírem os mesmos motivos (como, por exemplo, o par 2N), os colocando em pontos diferentes, o que seria mais próximo à nossa lógica organizativa e nossa compreensão de harmonia decorativa contemporâneas.

Sendo o centro do mosteiro, o claustro se configurava como um lugar de passagem por excelência, pois ligava os diversos aposentos monásticos. No jardim central e em função de sua fonte, os monges realizavam tarefas cotidianas básicas, como fazer a barba, lavar as mãos e pés e lavar as vestes. Ao mesmo tempo, era o lugar de permanência, meditação e silêncio em determinadas horas do dia. O importante, neste momento, é lembrarmos que o claustro medieval não é um local de deambulação, ou seja, os monges eram proibidos de ficar dando voltas nas galerias claustrais, como se estivessem passeando ou como fazem os turistas contemporâneos, em visitas guiadas onde fazem, em geral, a volta nas galerias do claustro e olhando os capitéis na sequência em que estão colocados. Os capitéis não eram dispostos para serem observados dessa maneira, mas compunham o ambiente por onde os monges passariam em muitos

momentos ou onde permaneceriam, em lugares determinados, em oração e meditação. Como bem lembra Maria Cristina Pereira:

Um detalhe bastante marcante no conjunto dos Costumes beneditinos é o fato de que a maioria das referências às atitudes, ao comportamento dos monges no claustro são acompanhadas pelo verbo *sedere*. E não de qualquer maneira: sem cruzar as pernas nem mantê-las abertas, mas mantê-las lado a lado, decentemente (Eynsham 25). Longe de estimular uma deambulação pelo claustro, à maneira dos turistas atuais, a ênfase era dada à imobilidade, à fixidez. À imagem do já mencionado ideal monástico, não se deveria ser girívago nem mesmo no interior do claustro. A preposição "*per*" precedendo a palavra "*claustrum*" é utilizada sobretudo para as procissões. Estas aconteciam aos domingos e nos dias de festa, antes da grande missa. (...) ³¹⁶

Assim, não adiantaria tentarmos encontrar uma lógica de leitura linear ao darmos a volta no claustro, pois seus capitéis não cumpriam esse tipo de função. Ainda mais se tratamos de um claustro que não contém ciclos narrativos, mas uma maioria de elementos ornamentais.

Nesse sentido, seguiremos os apontamentos metodológicos de Pereira ³¹⁷, a partir da expressão por ela cunhada de “montagens topo-lógicas”. Ao analisar as imagens esculpidas nos capitéis e pilares do claustro de Moissac, a autora constata que não existia uma lógica única ou uma “chave” que explicaria a ordem dos capitéis, muito menos aceita a hipótese de desordem e de que o pensamento medieval é irracional, e por isso não haveria nenhum tipo de lógica. Como constata,

A narratividade, a linearidade não são as únicas formas possíveis de ordenação e, ainda que, em alguns claustros, a disposição das imagens tenha seguido essa lógica (como é o caso do claustro de San Juan de La Peña, na Huesca), não há regras e nem exclusividade. Afinal, ao contrário do que pensam De La Haye e vários outros autores, no mundo feudal, como analisa Alain Guerreau, “o espaço não era concebido como contínuo e homogêneo, mas como descontínuo e heterogêneo, no sentido de que era em toda parte polarizado”(GUERREAU: 1996, p.87). ³¹⁸

³¹⁶ PEREIRA, M.C.C.L. *Op. cit.*, 2006, p. 17.

³¹⁷ *Idem.*, Montagens topo-lógicas. As imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac. In: **Revista de História, São Paulo, n. 165, p. 73-92, jul./dez. 2011.**

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 81-82.

Assim, propõe que falemos em uma série de montagens topo-lógicas, definição que consegue nomear essas diferentes formas de organizar o espaço, com a constituição de “polos de imagens segundo lógicas temático-funcionais-espaciais”³¹⁹, ou seja, que existe sim racionalidade no claustro e que a lógica espacial também importa no estudo das imagens. Além disso, o próprio conceito de montagem importa, visto que

se refere a um procedimento de rearranjo, de desmontagem do todo em fragmentos descontínuos (já que tirados do todo) que são, em seguida, selecionados e rearranjados, mas de forma a conferir-lhes um (novo) sentido que não é o sentido do todo da experiência (que, no limite, é um não-sentido), mas um sentido possível.³²⁰

Essa descontinuidade de elementos é, retomando Guerreau, muito mais espacial, “dobrando e desdobrando lugares. Afinal, o claustro é feito das várias imagens associadas à distância, ou lado a lado, interligadas, constituindo uma série de lugares, de polos, de tramas.”³²¹

Nesse sentido, a autora conclui que

O claustro é também, pois, uma montagem – ou um conjunto de montagens – de imagens que parecem incoerentes à primeira vista, ou para um olhar anacrônico, mas que são prenhes de sentidos e mostram a construção daquele ambiente específico, segundo diversas necessidades, interesses, funções – demonstrando a complexidade daquele sistema lógico, lembrando, como bem observou Lévi- Strauss, que “quem diz lógica, diz instauração de relações necessárias” (LÉVI-STRAUSS: 1962, p.48) É disso, pois, que se trata: “relações necessárias”, e não “razão totalitária” ou “não-autoridade do arbitrário”.

Passamos, agora, à análise de subgrupos do claustro de Sant Benet de Bages, partindo da hipótese de que ele é organizado em montagens topo-lógicas; além disso, esclarecemos que conseguiremos – e escolhemos – aqui, analisar alguns subgrupos, mas que as possibilidades de constituição e análise de subgrupos de capitéis a partir de algumas funções ornamentais são múltiplas e não estão todas presentes aqui. Preferimos analisar aqueles subgrupos que nos parecem possuir funções ornamentais importantes e

³¹⁹ *Ibid.*, p. 82

³²⁰ *Ibid.*, p. 82.

³²¹ *Ibid.*, p. 83.

que seguem o percurso teórico a partir do qual vimos desenvolvendo o trabalho: nesse sentido, nosso enfoque será naqueles subgrupos cujas funções estão mais ligadas às lógicas e dinâmicas sociais daquele momento histórico.

3.4.1 Subgrupo dos capitéis reempregados: a função retórica de memória

Dando continuidade ao trabalho que começamos no capítulo anterior, retomamos aqui este tema para mostrar como uma galeria pode constituir um subgrupo com uma lógica interna própria, neste caso, a galeria leste.

Como vimos, todos os capitéis dessa galeria são resultados de reemprego, pois faziam parte de construções anteriores do cenóbio, funcionando como citação, dentro do pensamento exegético medieval, pois, retirados de seu contexto original, eram adequados convenientemente ao novo discurso que se produzia com sua utilização naquele espaço. Consequentemente, tais capitéis cumpriam aquilo que chamamos de “função de memória”, primeiramente porque remetiam aos tempos anteriores do mosteiro, lembrando que parte de sua glória vinha do fato de terem participado da longa história do cenóbio e também porque lembravam frequentemente aos monges, pela diferença visível que compunha aquela galeria, a autoridade que emanava da sala capitular.

Se retomarmos o princípio retórico da *aemulatio*, que era a capacidade de, tomando algo “velho”, de outro período, criar adequadamente algo novo da melhor maneira possível, mantendo o que havia de melhor do antigo, vemos que a galeria leste foi construída e pensada dentro da lógica retórica, pois os elementos mais antigos cumpriam perfeitamente a nova função de memória e honra em um setor específico do claustro.

Todos esses sentidos, atrelados à boa ordenação do conjunto dos capitéis do claustro, cumprem a função de memória nesse subgrupo específico, a qual consideramos que também pode ser classificada como função ornamental, pois, dentro da nova ordem pretendida e estabelecia, cria efeitos honrados e convenientes àquele espaço, se adequando ao espaço e à relação dele com a dependência monástica.

3.4.2 Subgrupo de cinta tripla: a função rítmica e a organicidade

Motivo que parece predominante no claustro e que, apesar de partir de um estilo comum, a cinta tripla não aparece em quase nenhum capitel trabalhada da mesma maneira, como cópia idêntica.

Ao observarmos a quantidade desse motivo no claustro (Esquema 14) percebemos que ele é quase tão abundante quanto o fitomórfico, estando presente na maior parte dos capitéis. E, assim como o fitomórfico, a diversidade de maneiras sob as quais ele é trabalhado é também muito grande. Tomamos aqui este motivo nessa classificação mesmo quando ele aparece apenas em um curto fragmento, agindo como haste de uma folhagem, por exemplo. Isto porque percebemos que o trabalho, no sentido de manter o motivo presente, é o mesmo, sendo ele um entrelaço que domina o capitel, sendo ele apenas parte de uma haste.

Percebemos que tal motivo já existia na galeria leste, ou seja, já era trabalhado em capitéis considerados pré-românicos, do século XII. Nessa galeria, ele é em geral trabalhado de maneira simples, como entrelaço, sendo que apenas um deles se associa a um elemento vegetal. Nas outras galerias, o motivo aparece em abundância, mas sem nenhum padrão de trabalho e também nenhuma lógica sequencial. Nem mesmo o número de capitéis com esse motivo, em cada galeria, é constante e nem segue algum padrão.

Esquema14. Capitéis com motivo de cinta tripla no claustro de Bages.

Se partirmos para uma análise mais atenta e tentamos separar os capitéis por tipo de elemento com o qual a cinta tripla se relaciona e como ela aparece, chegamos a um esquema mais complexo (Esquema 15). Visualizamos, assim, que tal motivo se entrelaça com diversos outros, sem também nenhum padrão normativo e que, mesmo na relação com motivos que seriam “iguais”, ele não trabalha da mesma maneira – como é o caso das palmetas, que são grandes ou pequenas, brotam do final da cinta tripla ou surgem na face do capitel em meio à rede do entrelaço, dentre diversas outras maneiras.

- Entrelaço palmeta "larga"
- Entrelaço palmeta "menor"
- Apenas cinta
- Folha pendurada
- Entrelaço Folhas grandes
- Entrelaço fruto
- Entrelaço Folhas pequenas
- Entrelaço folhas e animais

Esquema15. Tipo de motivos associados à cinta tripla

Presença da cinta tripla	19 capitéis
Com folhagem	12 capitéis
Com animais	1 capitel
Com frutos	1 capitel
Apenas cinta	5 capitéis

Tabela 5. Quantidade de capitéis de cinta tripla relacionado a cada motivo.

Toda essa diversidade nos mostra mais uma vez a dificuldade em classificar os capitéis e como as categorias classificatórias são construções fluidas, porque mesmo os capitéis classificados na mesma categoria são diferentes e têm, cada um, sua especificidade.

O que podemos constatar é que o motivo de entrelaço de cinta tripla é, em geral, uma fórmula que envolve o capitel, numa solução de continuidade dinâmica. Ele forma uma rede que preenche todas as faces do capitel, dando uma ideia de ligação e coerência entre todas as coisas. Mesmo com as diferenças de tamanho e forma de preencher o capitel, essa ideia de unidade se mantém: por exemplo, nos capitéis considerados como “apenas cinta”, como o 5Nb, 8Na e 1La (Fig. 3.57), percebemos que a forma de ocupação da face é muito distinta: no 5Nb, a rede parece mais ordenada, com as faixas se sobrepondo de maneira regular, além de mais angular e “fechada”; no 8Na, a rede é mais irregular, com as pontas arredondadas; já o 1La apresenta uma rede bem regular e muito espaçada.

Ora, são exatamente essas diferenças que cumprem uma função fundamental para o bom funcionamento do conjunto, que é a função rítmica. As diferenças entre as maneiras como um mesmo motivo é trabalhado não são apenas uma questão de técnica, mas criam uma ideia de movimento pelo traçado.

Se nos voltarmos ainda mais para uma ideia de movimento e continuidade entre os capitéis com folhagens e frutos, reforçaremos a função de organicidade desse motivo no claustro: é como se entre as redes de entrelaços surgissem e crescessem folhas que brotariam em frutos – como vemos na Fig. 3.58, onde dispusemos os capitéis de diferentes galerias lado a lado apenas para exemplificarmos como funciona essa função rítmica e de organicidade.

Essa não é uma função narrativa e nem exige uma lógica linear porque, como dissemos anteriormente, os monges não ficariam dando voltas e nem deambulando pelo claustro. Mas toda vez que usassem aquele lugar de passagem para se locomoverem

entre os aposentos veriam o mesmo motivo trabalhado de maneiras diferentes o que, no seu cotidiano, poderia marcar a existência dessa dinâmica vital.

Como lembra Bonne, a *varietas*, principalmente associada ao vegetal, implica a introdução de diferenças formais na repetição, a ponto de podermos falar que se constitui a “vitalidade de um ritmo”³²². Assim, acreditamos que as diferenças e todo esse movimento que identificamos na dinâmica de tais capitéis, associando diferentes formas de organização do entrelaço a uma variedade de formas vegetais confere ao claustro um ritmo, mesmo que não estejam dispostos de maneira contínua. A organicidade reafirma a sacralidade geradora de vida; a função rítmica dos elementos esculpidos é uma maneira importante de o ornamental trabalhar, sobretudo em conjuntos, pois, juntamente com a função simbólica da vegetalidade, confere uma importante característica de vitalidade orgânica e de pertencimento à criação divina ao claustro.

3.4.3 Subgrupo de relações de força: o pertencimento à Natureza como criação divina

Esse conjunto de capitéis é também complexo, pois apresenta, mais uma vez, uma variação muito grande entre seus elementos, mesmo entre motivos que parecem os mesmos. Procuraremos, aqui, demonstrar como os elementos esculpidos e associados estabelecem relações de força, sejam elas de tensão ou harmonia, criando importantes polos de concentração do que chamamos de “energia”, que os inserem todos na ordem da criação divina.

Dividiremos esse subgrupo em três outros: o da relação do homem com o vegetal e animais (Esquema 16); o das relações dos animais entre si (Esquema 17); e o das relações dos animais com o vegetal (Esquema 18). Acreditamos, assim, poder detalhar os elementos que os diferem e aproximam, inscrevendo-os na mesma ordem.

³²² BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2009, p. 100. “La vitatilé d’un rythme”.

Esquema 16. Personagens em relação com outros elementos.

Capitel	Personagem	Veste
3Nb	(3) Segura hastes vegetais	Nu
4Lb	(2) Segura hastes vegetais	Cobre a região pélvica
6Ob	(1) Segura hastes vegetais	Veste média (até canela)
7Nb	(1) Segura hastes vegetais e é aprisionado por animal	Veste longa e adereço na cabeça
7Sb	(1) Domina animais	Cobre a região pélvica
7Ob	(2) Domina animais	Nu

Tabela 6. Subgrupo de personagens tensionados com outros elementos.

É necessário lembrarmos que a ideia de ordem ou organização dos elementos na exegese medieval – na sua forma de compreender e representar o mundo – é baseada em

uma hierarquização intrínseca à ordenação dos elementos. Intrínseca porque a ideia de ordem parte da concepção cristã de um princípio criador, o qual guia todas as relações entre o criador divino, mas também entre suas criaturas e todos os níveis da criação. Ou seja, toda a criação se submete e pertence a esse princípio divino. Nesse sentido, a estética ornamental medieval é animada pela dupla exigência paradoxal de criar uma ordem que seja ao mesmo tempo mundana e divina e também finita e infinita. As funções ornamentais servem, neste contexto, para trabalhar a ordem e as articulações entre essas forças descontínuas e, muitas vezes opostas. A função ornamental funciona, nesse caso, como uma maneira de hierarquizar as representações quase como eco da representação divina³²³, pois “o ornamental é justamente esse poder de orquestração geral suficientemente poderoso para modular suas consonâncias e suas dissonâncias em múltiplos registros.”³²⁴

Consequentemente, todos os elementos, por mais tensos, opostos ou até mesmo simétricos e concordantes que sejam, são submetidos à mesma ordenação, que se hierarquiza a partir do poder divino criador. Nesse sentido, há uma espécie de continuidade ontológica entre os seres da natureza e de uma circulação energética entre eles que vem do princípio divino.³²⁵

A primeira tensão que observamos, e que associa os homens à criação divina, é o motivo do personagem que parece “agachado” e que tem hastes vegetais saindo de entre suas pernas, as quais ele segura e parece dominar. Apesar de serem dominadas, tais hastes também se impõem e crescem, demonstrando igualmente sua força. Aparentemente iguais, tais personagens se diferenciam porque alguns aparecem nus, outros com um pequeno manto na cintura e ainda há um único que possui vestes longas.

Tal subgrupo é enriquecido se adicionarmos as outras figuras humanas, que se relacionam com animais, agarrando-os pelo pescoço, segurando-os pela cauda e também chegando a ser por eles dominada. Mais do que uma relação de bem ou mal – onde o homem representaria o que é bom e os animais ou híbridos, o que é mal – acreditamos que tais figuras compõem importantes polos de força no claustro, pois inserem o homem em toda a criação: ele é parte dela, assim como qualquer elemento vegetal, animal ou híbrido e se relaciona com todos os elementos da mesma maneira: em alguns momentos dominando, mas também sendo dominado.

³²³ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 1996, pp 237-238 *passim*.

³²⁴ *Ibid.*, p.239. “L’ornemental, c’est bien ce pouvoir d’orchestration générale assez puissant pour moduler ses consonances et dissonances sur de multiples registres.” (Tradução nossa)

³²⁵ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2009, p. 111.

O homem nu que domina e direciona a folhagem vegetal (3Nb) e agarra animais pelo pescoço ou pela cauda (7Sb e 7Ob) nos mostra que, dentro da hierarquização da criação divina, ele é quem tem algumas prerrogativas maiores de controle – foi Adão quem nomeou os animais, poder conferido diretamente por Deus a ele (Gênesis 2, 19-20³²⁶); é o homem quem tem o poder de derrubar florestas, caçar, erguer templos e realizar, inclusive, os ritos que os aproximam mais do sagrado.

Mas o homem aparece também em outro momento vestido, com a cabeça ornada (7Nb), sendo dominado, lembrando que, nas tensões terrenas, abaixo do céu, ele integra a criação, é uma criatura. Tal capitel, 7Nb, nos parece a maior representação dessa tensão entre o homem que tem o poder de direcionar a natureza – sobretudo no mundo das relações humanas, onde ele deve se vestir e se afirmar – mas é, ao mesmo tempo, dominado por algo maior que ele.

Podemos adicionar a tal subgrupo, ainda, os capitéis de “devoração” entre os próprios animais e híbridos. Na mesma lógica dos que acabamos de analisar, são capitéis cujos elementos têm a função de modular as relações entre os seres da criação os inserindo nessa vitalidade que contem algo da sacralidade criadora.

Capitel	Animais
8Nb	Aves que aprisionam
1Lb	Seres que se embatem
4Sb	Seres que devoram
7Sb	Seres que se embatem

Tabela 7. Tensão entre animais e híbridos.

³²⁶ “19 *Yahweh* Deus modelou, então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. 20 O homem deu nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas, para um homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse.” **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2011.

Esquema 17. Tensão entre animais e híbridos.

Em um mundo onde as dinâmicas sociais mudam a todo momento e os embates são comuns, bem como o espaço é concebido como heterogêneo, não é de se estranhar que as tensões entre todas as criaturas criem polos de concentração de força e tensão permanente em diferentes pontos do claustro.

Ainda nessa lógica, vemos como complemento dessa relação, que já vimos muito forte entre o homem e os outros elementos, nos capitéis onde se relacionam os animais e os elementos vegetais, das maneiras mais diversas: desde a interação harmônica de divisão de um mesmo espaço (8Ob, 3Sb), até a própria vegetalização dos animais, obretudo nos rabos (7Sb ou o par 7N, por exemplo). Em uma concepção teológica de mundo em que, como vimos, as diferentes formas de vegetalidade têm proeminência nas representações e na lógica de materialização do sagrado, é coerente que as tensões e relações entre os elementos da criação divina sejam, a todo momento, entremeadas por elementos vegetais.

Capitel	Relação animal - vegetal
7N (par)	Animais com cauda vegetalizada
3Sb	Aves e folhagens dividindo espaço
4Sb	Animais comendo folhagens
5S (par)	Aves e monstros dividindo espaço com folhagens
7Sb	Animal com cauda vegetalizada
8Sb	Aves dividindo espaço com folhagens
5Ob	Aves dividindo espaço com folhagens
7Ob	Animais com cauda vegetalizada
8Ob	Aves interagindo com folhagens

Tabela 8. Relação entre animais e vegetais.

Esquema 18. Relação dos animais e híbridos com o vegetal

Bonne mostra como, na arte românica, a presença permanente de um fundo vital se torna mais sensível na relação íntima do vegetal com os outros seres, o animal e os seres humanos. E essas relações são recíprocas, pois o animal se vegetaliza, mas o vegetal também se submete ao animal. Todas essas relações compõem a vitalidade que se manifesta na vegetação românica, que funciona como indício de um poder gerador natural – pela própria organicidade do vegetal que nasce, cresce da terra e dá frutos.³²⁷

Essas continuidades substanciais entre os elementos da criação criam uma sacralidade participativa e a relação do homem com os outros elementos não configura um trabalho sobre a natureza, mas, pelo contrário, atesta a aliança vital e regeneradora dele com a natureza.³²⁸

3.4.4 Subgrupo dos capitéis de nobreza: função simbólica e política

Com a análise deste e do próximo subgrupo (Esquema 19) pretendemos retomar as discussões que ligam mais intimamente as funções ornamentais do claustro à história social. Não que as análises anteriores fossem desprovidas de historicidade, pois, como vimos, trabalham questões teológicas mais gerais no conjunto específico dos capitéis de Bages, e seu papel naquela região. Porém, acreditamos que os subgrupos seguintes possuem funções que os ligam mais explicitamente ao contexto histórico local.

Como vimos desenvolvendo neste trabalho, o processo de construção do claustro de Sant Benet de Bages é fundamental para as definições das dinâmicas de poder e construção das relações e intercâmbios sociais naquela região da Catalunha, já a partir do final do século XII. Com uma longa história de aproximadamente 250 anos (desde meados do X, quando da fundação do cenóbio) de submissão da administração monacal aos nobres da região, o impulso monacal reformador da ordem cluniacense, a partir do século XII, traz mudanças na composição dessas relações de poder, mas também impulsiona a reforma arquitetônica. Vemos, assim, como a influência da reforma de Cluny dá bases para a reforma monacal, que não é só na disciplina, na forma de vida, mas é também material.

Acreditamos que, nesse momento, a construção do claustro incorpora tais dinâmicas, o que nos permite falar em uma função simbólica e política para sua ornamentalidade. Em continuidade com o argumento que desenvolvemos quando do

³²⁷ BONNE, J-C. *Op. cit.*, 2009, p. 113.

³²⁸ *Ibid.*, p.96.

estudo da galeria leste, no capítulo dois (2), acreditamos que a necessidade de os abades afirmarem seu poder e a independência administrativa do cenóbio frente às famílias nobres e grandes detentoras de poder local tem sua representação no claustro, justamente pela função de memória da galeria citada, que fortalece a imagem de autoridade do abade ligada à sala capitular. Porém, é fundamental constataremos que a nobreza, apesar de afastada da administração do mosteiro não é, de maneira alguma, apartada daquele espaço. Pelo contrário, o claustro se torna um local de enterramentos de membros das mais nobres famílias ligadas ao cenóbio. Constatamos a presença sepulcros das famílias em arcadas nas paredes das galerias leste, sul e oeste – não há na galeria norte, pois aí se encontrava o muro da igreja. Essa já é, também, uma função ornamental de memória que os próprios sepulcros exerciam nas galerias claustrais, pois lembravam a importância e ligação daquelas famílias com o cenóbio, reforçando, assim, seu poder na região.

Quando Eliana Magnani³²⁹ defende que não podemos restringir a dinâmica de dom e contradom entre clero e nobreza no período medieval a uma simples relação de troca, vemos como a presença daqueles sepulcros representa essa complexidade de relações: não é apenas a questão de uma doação material que garantirá a salvação, pois as trocas e valores materiais e simbólicos que circulam são múltiplos: o clero recebe a doação material, a nobreza a garantia de que terá intercessores para sua redenção; mas, além disso, a presença desses sepulcros nobres não confere apenas ao mosteiro riquezas materiais, a própria família dos nobres doadores recebe legitimidade política na região, e os abades recebem o reconhecimento de sua autoridade, inclusive fora dos limites do monastério. Tais dinâmicas complexas extrapolam os muros do cenóbio, pois envolvem doações materiais, de territórios e bens que faziam com que o próprio mosteiro se tornasse um “senhor de terras” na região.

Consequentemente, não podemos acreditar que, pelo fato de a autoridade abacial se afirmar frente à ingerência nobre, isso signifique que tais famílias vão ocupar uma posição de menor importância nas representações dentro do monastério. Pelo contrário, defendemos, aqui, que as tensões de força que constatamos existir nos claustro de Bages também, além da significação de sacralidade, materializam as relações políticas. Nesse sentido, da mesma maneira que vemos a função política de reforço da imagem do abade, há a função política de capitéis que representam a importância da nobreza para aquele

³²⁹ MAGNANI, E. *Op. cit.*, 2003.

mosteiro. Justamente por todas essas tensões entre os poderes laicos e abaciais, a afirmação de ambos os poderes no claustro se relaciona às torções e tensões que permeiam aquele ambiente: ambos os poderes querem se afirmar, como se disputassem a dignidade, mas ambos convivem, são fortes e dependem mutuamente um do outro para que o monastério continue a existir e para satisfazer as necessidades espirituais, de salvação.

Principalmente na região do entorno de Bages, onde vemos (como o caso dos Rocafort, que desenvolveremos mais adiante) frequentes disputas por propriedades e riquezas, os senhores laicos costumam, após vários enfrentamentos, se aproximar do monastério, buscando sua redenção.

Nesse sentido, acreditamos que muitos capitéis de Bages possuem uma significação simbólica ligada à nobreza, não só em imagens que figuram, diretamente, nobres praticando ações, como também outras que são simbólicas, com elementos que se referem à sua condição de nobreza.

Assim, dividimos as imagens de nobreza em duas categorias: aquelas em que são figurados os próprios nobres – personagens praticando ações de nobreza; e aquelas que consideramos portarem um valor simbólico de nobreza.

Capitel	Tema
7N (par)	Cavaleiros em atividades nobres: caça e escudo
8Nb	Águia- símbolo
6Lb	Águia- símbolo
3Sb	Águia- símbolo
6Ob	Cena de aliança nobre e falcão celebrado

Tabela 9. Temas de nobreza.

Na primeira categoria, classificamos apenas três capitéis: o par 7N, onde vemos cavaleiros, ou seja, nobres, com “acessórios” que indicam ações de nobreza: ou o escudo, que nos remete à função da nobreza na sociedade medieval: guerrear e proteger; ou o braço estendido sobre o qual pousa uma ave, provavelmente o falcão; ou a representação de uma cena de caça a cavalo, atividade restrita à nobreza. O capitel 6Ob possui elementos que podem ser enquadrados nas duas categorias: em uma das faces há uma cena de aliança entre membros da nobreza – seja ela um casamento ou um rito de

vassalagem – e a imagem de uma ave, que parece ser um falcão ou uma coruja – também símbolo de nobreza – que está centralizada na face e é celebrada ou glorificada.

Na outra categoria há três capitéis que evocam a nobreza através da simbologia da águia, a qual definimos a partir da simbologia imperial e, portanto, de força política, mas sobretudo, pela analogia formal que essas águias dos capitéis fazem com aquelas presentes em um dos sepulcros de famílias nobres no claustro – caso semelhante ao do chamado capitel “heráldico”, 1Sb. O animal, da mesma forma, aparece em um dos sepulcros localizados na galeria sul do claustro, o que, para nós, confirma a hipótese de sua ligação com a representação das famílias nobres (Fig. 3.59). No capitel 8Nb, a águia, imponente, domina outro animal com suas garras, em uma clara relação de força; no capitel 6Lb, um pouco desgastado, as águias também estão em posição imponente, nos ângulos do capitel; e no capitel 3Sb, imponente da mesma forma, ela divide espaço com folhagens e rosetas de forma mais integrada, em uma relação que parece harmoniosa.

Esquema19 – Representações e símbolos de nobreza.

Dessa maneira, a nobreza se faz material e ideologicamente presente no espaço claustral, não apenas nos sepulcros, mas também nos capitéis, marcando sua fundamental participação nas dinâmicas sociais ali constituídas.

3.4.5 Subgrupo da Sagrada Família e inscrição de encomenda: entre iconografia tradicional e criação local

Esquema 20 – Capitéis com a iconografia da Sagrada Família.

Este subgrupo (Esquema 20) marca a presença da iconografia mais tradicional no claustro de Sant Benet de Bages. Porém o tema da Sagrada família, com José, é encontrado em dois capitéis: o 6Nb, que possui, como descrevemos anteriormente, dois pares de personagens nos ângulos; e o capitel do ângulo sudoeste, adossado ao pilar do deambulatório, que possui um par de personagens e a inscrição de encomenda do claustro. No capitel 7Sb há apenas a Virgem, entronada, com o Menino. Apesar do estilo muito parecido com o dos outros dois capitéis, esse capitel possui uma montagem de cenas distintas. Elas parecem não terem lógica entre si, porém, como vimos

anteriormente, as tensões e torções internas criam polarizações que marcam muitos dos capitéis do claustro. Ou seja, esse capitel não se constitui como um conjunto “irracional”, pois sua estruturação entra na lógica de campos de força existente no claustro.

Quanto ao capitel 6Nb, já discutido por nós quando de sua descrição, cabe lembrar que ele tem muitos aspectos formais similares aos do capitel do ângulo sudoeste, que descreveremos a seguir, como a presença de elementos vegetais com funções estruturais, além da representação que remete a Adão e Eva e ao Paraíso.

Por isso, acreditamos que a função iconográfica tradicional de tais capitéis é retrabalhada e pode adquirir outras funções, como vimos: participar da composição de uma tensão de forças, dar a ideia de movimento ou polo de atração de sacralidade por sua proximidade com o altar da igreja e, como desenvolveremos agora, a função política, associada ao contexto histórico daquele momento. Escolhemos trabalhar melhor tal reflexão a partir do capitel do ângulo sudoeste (Fig. 3.60) porque ele contém a inscrição de encomenda do claustro e nos permite o desenvolvimento de questões que consideramos fundamentais na relação do claustro e das imagens esculpidas com seu contexto histórico.

O primeiro elemento que destacamos é a inscrição que se encontra na parte superior da face central do capitel, entre as imagens esculpidas e o ábaco. Voltaremos a ela posteriormente. Os elementos iconográficos estão nos ângulos, sendo que a Virgem com o Menino se encontra no ângulo direito (Fig. 3.61) e José, segurando um bastão, no esquerdo (Fig. 3.62). Ambos os personagens estão entronados. Do trono (e compondo-o) brotam elementos que são classificados como ornamentos: podemos observar uma estrutura arquitetural, da qual sobressai uma espécie de voluta, que deriva em um elemento vegetal, uma árvore de tronco relativamente fino e um tipo de copa estilizada. Tal estrutura pode ser observada na face central do capitel – entre os dois personagens – e nas faces laterais. Porém, na estrutura da face central observamos um elemento que a distingue das outras duas: uma protuberância, que sai do topo da árvore em direção à Virgem e ao Menino Jesus, como um fruto que brota em sua direção. Além desses elementos mais evidentes, podemos observar que entre as figuras humanas e a estrutura arquitetônico-vegetal existem como que ranhuras, preenchendo o espaço. Além desses elementos ornamentais, constatamos que mesmo nas figuras iconográficas existem motivos formais – ornamentais, como é o caso de alguns detalhes no manto da Virgem e no bastão de José.

Na inscrição que se encontra no topo do capitel, lê-se: “*CONDITOR OP[ER]IS VOCA[BA]T[UR] B[ER]N[A]D*” (Fig.3.63). Como dito no capítulo um (1), Puig i Cadafalch, identificara este personagem, “Bernad”, com o abade Bernad Sanespleda, documentado do ano 1225, datando a construção da obra na passagem do século XII para o XIII.³³⁰ Em sua perspectiva, a inscrição fazia referência ao abade que governava o mosteiro no período final da construção do claustro. Parte da historiografia posterior questionou tal afirmação, desenvolvendo a hipótese de que a inscrição faria referência a Bernard Rocafort, ou *Bernat Rocafort* (grafia catalã), um laico, senhor de terras na região que, anos antes de morrer, havia disputado judicialmente terras com o cenóbio. Próximo à sua morte, deixa como herança grande parte de suas terras e fortuna para o mosteiro de Sant Benet de Bages.

Não temos dados suficientes para chegar a conclusões sobre a datação e o comitente da obra, mesmo porque a documentação disponível não é suficiente para tal. Porém, a hipótese de que o comitente seria o abade Bernard Sanespleda nos parece mais duvidosa: tal abade é documentado apenas no ano de 1225 (segundo o abadiológico do mosteiro de Sant Benet de Bages.³³¹) – e parece pouco provável que um abade que não tenha deixado rastros documentais e que tenha exercido o abaciado por apenas um ano fosse o comitente de uma obra tão importante. Além disso, o termo latino *CONDITOR* dá a idéia de conceptor, criador, autor, fundador³³², ou seja, aquele que teria idealizado a obra desde seu início. O ano de 1225 parece tardio para ser o ano de encomenda da obra, que teria sido iniciada já em fins do século XII ou início do XIII.

Outros indícios nos inclinam a aceitar a hipótese que atribui a inscrição como referência a Bernard Rocafort. Primeiramente, porque a família possui marcas importantes no claustro, como é o caso do motivo ornamental que foi entendido como seu emblema, presente no sepulcro da família e em um dos capitéis da galeria sul. Além disso, a grande doação feita por Bernard Rocafort pouco depois de 1196, quando de sua morte, é fundamental para construção do claustro. Tal fato nos recorda que a generosidade da nobreza na hora da morte e a necessidade de garantir o perdão e o enterramento próximos à igreja monacal impulsionam atitudes que nos parecem contraditórias com as disputas de propriedade anteriores, o que era muito comum no

³³⁰ ESPAÑOL, F. *Op. cit.*, p.48.

³³¹ BENET i CLARÀ, A. *Op. cit.*, p.419.

³³² LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles (org.). **A Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1879. Disponível em: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=conditor&la=la&can=conditor0>>. Acessado em: 09/12/2014.

período medieval. Como podemos observar, alguns elementos do capitel nos remetem à ideia de perdão e redenção, o que era buscado pelos nobres através de grandes doações e heranças. Além disso, os outros capitéis do claustro que evocam a nobreza indicam a importância das relações sociais entre os nobres e o mosteiro na região da Catalunha nesse período e sua forte presença no espaço claustral.

Apesar da incerteza quanto ao comitente da obra, a inscrição nos mostra que aquele é um capitel de celebração, que exerce uma função honorífica, a qual também é composta pelos elementos que trabalham na imagem.

O fato de as imagens estarem no ângulo do capitel é um primeiro aspecto formal importante, pois tem duas implicações e funções principais: primeiramente, ao ocupar o ângulo e não a face central do capitel, a imagem é mais bem visualizada em diversos pontos do claustro. O posicionamento facilita o olhar e reconhecimento da imagem. Além disso, um segundo ponto fundamental é que, ao ocupar o ângulo, a imagem está – ou se faz – presente em duas faces do capitel de apenas uma vez. Tal aspecto reforça a função honorífica e de visualização daquelas imagens.

Se nos detivermos sobre os personagens, perceberemos que seu tratamento ornamental também contribui para a produção de certos efeitos. Na figura da Virgem com o Menino, observamos como o tratamento formal do manto cria como um envoltório para a criança. O formato arredondado e com pontas que se encontram sugere uma mandorla, estrutura tradicional que nas imagens serve de enquadramento para o Cristo glorioso. Assim, o manto ornamentalizado possui uma dimensão estética que dá destaque ao Cristo, mas que coloca a Virgem como envoltório indispensável para o mesmo, pois é onde Ele foi gerado. A importância do seio materno é evidenciada pelo posicionamento do Menino em relação ao corpo da Virgem, e nos sugere uma maternidade humana, ao mesmo tempo que sagrada. O menino faz o gesto da bênção, também comum nas imagens do Cristo glorioso. Bonne nos lembra que não há muito *pathos* na iconografia românica, pois é o ornamental que funciona como o vetor do efeito espiritual invocado pela imagem.³³³ Constata-se então que esses elementos – personagens, membros do corpo, gestos, partes de um objeto ou de um edifício – não são jamais indiferentes no conjunto.³³⁴

A imagem de José, esposo de Maria, mas não pai carnal do Cristo, ocupa o mesmo espaço que aquele conferido à Virgem com o Menino. O aspecto iconográfico

³³³ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 1997, p.110.

³³⁴ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 1984, p. 191.

tradicional da figura de José é mantido: ele porta um bastão ou cajado, o qual também é ornamentalizado, fazendo eco com a estrutura formal do tronco da árvore, o que pode nos indicar um bastão vegetalizado. De qualquer maneira, tais ecos nos demonstram as relações e tensões entre as estruturas formais ornamentais e iconográficas dentro da imagem.

Os personagens encontram-se tronados. O trono possui a estrutura de um assento duplo, para a Virgem e José. A estrutura central é a mesma para ambos, ou seja, José ocupa um lugar importante, simétrico e entronado como a Virgem com o Menino. As estruturas de sustentação, que definimos anteriormente como arquetônico-vegetais, são três: duas ocupam as faces laterais e uma ocupa a face central, de onde partem os assentos dos tronos para os personagens. Nas imagens medievais, alguns aspectos formais são ornamentalizados no sentido de exercerem funções que hierarquizam os elementos ali existentes. O tamanho e o lugar ocupado são fundamentais para esse tipo de organização. Na imagem aqui analisada, concluímos que o fato de José ter o mesmo tamanho, estar posicionado em ângulo simétrico e estar sentado no mesmo lugar que a Virgem e o Menino, reforça a ideia de honra e devoção a José, figura que, em geral tem pouco destaque no românico.

Quanto às estruturas de sustento do trono, lembramos que, segundo Bonne, o ornamental também empresta suas características plásticas às funções “de delimitação e enquadramento, de marcação hierárquica e ponto de referência funcional.”³³⁵ Assim, vemos como tais estruturas enquadram, igualmente, os personagens, destacando-os e honrando-os, sublinhando a simetria que valoriza, mais uma vez, o personagem de José.

A parte inferior do trono é formada por um elemento arquitetural, o que é comum na iconografia. Ele é ligado à estrutura vegetal por uma voluta, forma que dá honra e destaque à estrutura onde se sentam José e a Virgem. É importante lembrarmos aqui que os diferentes tipos de “vegetalidade românica” contêm significações simbólicas que jogam com as características formais.³³⁶ Assim, além da significação mais óbvia de “vida” e “ciclo vital” que podemos extrair da característica orgânica do vegetal, quando ele é representado de maneira mais “naturalizada”, há também a possibilidade de essa vegetação, ao aparecer mais esquemática e artificializada, não estar na ordem dessa criação terrestre, mas representar uma vegetação que não existe no nosso mundo, remetendo à ordem celeste, do Paraíso idealizado e perfeito – o Paraíso de Adão e Eva

³³⁵ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 1997, p. 106.

³³⁶ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 2009.

antes do pecado original, mas também o Paraíso celeste, ao qual os cristãos aspiram após a morte. Podemos dizer que o tratamento formal dessa vegetação aparece de modo ornamental mais idealizado, remetendo às coisas celestiais, supra-terrenas.³³⁷

Apesar da estrutura simétrica – a central e as laterais – um detalhe é fundamental para o desenvolvimento do discurso da imagem que aqui tentamos explorar: na estrutura central há um elemento que se projeta do vegetal em direção à Virgem com o Menino. Em meio à simetria, tal elemento é dissimétrico, ao pender para um lado. A dissimetria quebra ou relativiza a igualdade de lugar entre os personagens que postulamos acima, marcando que, apesar da honra conferida a José, é a Virgem e o Menino quem tem mais destaque. Tal elemento pode ser interpretado como um fruto, que remete ao Gênesis e reforça a ideia de Paraíso, que lembramos acima.

A disposição dos elementos na imagem é muito comum à representação do Paraíso de Adão e Eva: a mulher e o homem separados por uma árvore com o fruto. Maria invocaria então a nova Eva e Cristo, o novo Adão – o que é reforçado ainda pelo fato de o sinal da benção apontar em direção ao fruto. Eles seriam, então, a representação da redenção humana, da queda e da salvação, que a humanidade deve buscar, segundo as ideias cristãs.

A própria presença da árvore na estrutura do trono reforça tal hipótese, pois se a forma arquitetural do trono é recorrente, não o é uma estrutura vegetal que brota dele, o que nos leva a pensar na representação da árvore do Paraíso.

O tratamento ornamental dado às letras e a disposição das palavras na inscrição, com total destaque à palavra *OPERIS*, fazem eco com a ornamentação da imagem e com as possíveis lógicas de interpretação. Por exemplo, a letra “P” de *OPERIS*, que devido à abreviação típica de *PER* forma uma cruz, está localizada no mesmo eixo da árvore central da imagem, o que nos revela o destaque formal dado a tal palavra, ou seja, à obra. É a obra – do claustro, no sentido material, e de redenção, invocada pela iconografia – que tem destaque no conjunto da imagem e inscrição.

Um último elemento importante são as “ranhuras” que ocupam o fundo, os espaços entre os personagens e as estruturas. Esse elemento tem a função de revestir os espaços, para honrá-lo por completo. Muitas iluminuras medievais possuem o fundo preenchido com ouro justamente com a função de conferir honra e sacralidade ao espaço daquela imagem. Consideramos aqui que tais detalhes ornamentais exercem

³³⁷ *Ibid.*, p. 97

funções similares: eles são um fenômeno estético, os quais permitem uma ativação ornamental inclusive do fundo, mostrando como o ornamental e o iconográfico estão estreitamente intrincados³³⁸.

Quando falamos em discurso da imagem, lembrando os pressupostos desenvolvidos por Viviane H. Clavel³³⁹, deixamos claro que não se trata de uma função didática da imagem, que a reduziria à reprodução do discurso textual externo à sua composição própria. Tentamos aqui demonstrar que esse discurso significa a capacidade de trabalhar diversas lógicas de pensamento, que articulam e tensionam ideias e pressupostos teológicos, do qual participam valores simbólicos, tradicionais, que são ali trabalhados de maneira específica, criando significações que vão além de tais valores – iconográficos ou de ornamento – pré-definidos ou exteriores à imagem.

Neste capitel específico, destacamos que o trabalho conjunto de todos os elementos remete à tensão entre a humanidade da Sagrada Família e sua sacralidade, mas também que o trabalho formal associado à inscrição nos leva a pensar em associações com as relações sociais estabelecidas no mosteiro. A imagem da família é muito forte em sua significação dinástica o que, associado às outras imagens de nobreza presentes no claustro, nos permite reafirmar a hipótese de que os comitentes da obra estariam ligados a uma importante dinastia. A palavra *OPERIS* em destaque se refere à obra do claustro, no sentido material, mas também à própria obra de resgate, de redenção, que aquela figuração trabalha e que o nobre doador buscava ao fazer a doação, principalmente após ter tido disputas com o mosteiro – caso de Bernard Rocafort, que após ser acusado de se apropriar ilegalmente de um território do mosteiro, doa uma grande riqueza material fundamental para a construção do claustro, buscando o perdão para seu ato. O fato de conter uma inscrição comemorativa e o posicionamento do capitel remetem à relação que o comitente da obra estabelece com o sagrado. Ele não é apenas celebrado, mas em uma lógica de dom e contradom entre ele e Deus, a doação o aproxima do mundo espiritual e da salvação futura.

Todo o conjunto dessas funções trabalhadas e tensionadas demonstram o trabalho da ornamentalidade daquela imagem. Vemos, claramente, como inclusive os temas iconográficos podem exercer uma função ornamental, pois suas dimensões estéticas também trabalham. Nesse caso, podemos dizer que o conteúdo da Sagrada Família exerce, ele próprio, também uma função ornamental em relação ao claustro, honrando e

³³⁸ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 1997, p.115.

³³⁹ CLAVEL, V. H. *Op.cit.*, 2009.

contribuindo para as representações e presentificação do sagrado. Acreditamos, então, que este capitel, como um todo, exerce também uma função política nas representações sociais no mosteiro, pois as questões e valores tradicionais da iconografia são modulados e adequados às tensões sociais que envolvem o ambiente do mosteiro.

Assim, percebemos que mesmo quando o sentido tradicional do conteúdo iconográfico não entra em relação direta com o ambiente, seu trabalho interno pode desencadear significações diversas que se vinculam às lógicas – rituais, sociais, funções do local – ali estabelecidas. Mais uma vez, como nos lembra Bonne, o tratamento ornamental de um motivo não serve necessariamente para contribuir com sua significação iconográfico-simbólica³⁴⁰, mas se trata de reconhecer a especificidade do ornamental sem excluir as significações e funções às quais ele é intimamente intrincado ou às quais ele serve.³⁴¹

Todas essas análises nos levam a algumas constatações sobre como a ornamentalidade dos capitéis de Sant Benet de Bages trabalha seus múltiplos elementos:

- Nas análises internas, os elementos adquirem múltiplos sentidos e, mesmo elementos iguais, ou com uma carga iconográfica ou simbólica tradicional, geram diferentes efeitos e têm diferentes utilizações nas relações estabelecidas dentro de cada capitel.
- Não se pode distinguir, definitivamente, o que seriam capitéis iconográficos e ornamentais, pois não há como reduzir todo o capitel a apenas uma das funções de suas estruturas.
- A principal característica do claustro de Bages é a predominância de elementos vegetais – ocupando todo o capitel ou apenas como uma pequena estrutura, inclusive em capitéis considerados narrativos. Essa vegetabilidade pode ter funções mais genéricas e simbólicas, como a representação do Paraíso terreno, mas também funções mais complexas ligadas à materialização e visualização do sagrado e ainda mais específicas quando ligadas a outros elementos.

³⁴⁰ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 1997, p.112.

³⁴¹ BONNE, J-C. *Op.cit.*, 1996, p. 219.

- Apesar da simetria que se mostra como uma das características principais do claustro, as tensões baseadas nas disputas e desigualdades são também criadoras de polos de força: essas “des-simetrias” são fundamentais na produção de diversos efeitos, associadas a diversas funções.
- Quanto às análises de subgrupos, percebemos e destacamos algumas funções que eles podem exercer: a primeira delas é a de memória, no grupo de capitéis da galeria leste, com uma função política muito clara; outra função importante é da materialização da sacralidade cristã pelas relações de tensão entre os elementos da criação; também importante é a função rítmica, que presentifica a ideia de que há uma vitalidade orgânica que reforça a ação da força inicial da criação e, conseqüentemente, une todas as criaturas; outra função importante é a política, presente nas tensões existentes nas dinâmicas sociais e que ancora a ornamentalidade do conjunto de capitéis no momento histórico de construção do claustro, pois trabalha as relações de poder entre clero e nobreza e, principalmente, a noção que é fundamental na estruturação das dinâmicas de dom e contradom e está presente de diversas maneiras no claustro: a redenção.

Considerações finais

Essa dissertação se centrou no conceito de “ornamentalidade”, cunhado pelo filósofo da arte e medievalista francês Jean Claude-Bonne, para analisar os capitéis do claustro do mosteiro beneditino de Sant Benet de Bages. Tal escolha de objeto se justificou pela diversidade de elementos ornamentais esculpidos, que proporcionam maiores possibilidades de investigação. Nem todos os capitéis possuem elementos ornamentais, mas mesmo os figurativos e historiados são, em geral, associados a um outro ornamental. Ademais, eles possuem também certos elementos que poderíamos classificar como ornamentais, além de que mesmo certos elementos iconográficos podem desempenhar uma função ornamental na economia imagética do claustro.

Assim, o principal objetivo foi pensar as possibilidades de funções da ornamentalidade – entendidas na chave do trabalho ou da ação que gera efeitos pela orquestração de diversas estruturas, com suas diversas funções em um conjunto – dos capitéis esculpidos, fundamentais para a constituição do claustro e dos efeitos nele gerados, que vão muito além do simples “embelezar”. Escolhemos focar a análise naquelas funções que nos pareceram mais ligadas ao contexto social daquele momento no mosteiro, relacionadas às dinâmicas de poder entre clero e nobreza, principalmente após a reforma monástica cluniacense, que acreditamos estar intimamente ligada ao impulso para a reforma material do edifício do mosteiro e construção do claustro.

Para o trabalho de análise de elementos constituintes das imagens e do conjunto de capitéis, percebemos que era necessária a revisão no próprio conceito de ornamento, que tomado como oposto aos motivos iconográficos – e, por isso, sem funções estruturais importantes – foi limitado na bibliografia especializada à simples função utilitária de identificação de estilos, numa perspectiva genealógica. Porém, o trabalho específico sobre tais imagens nos mostrou como tais categorias – ornamento e iconografia – são muito mais fluidas entre si do que se postula nas análises tradicionais e como, principalmente no funcionamento estético medieval, devemos pensar em todos os motivos que compõem os conjuntos imagéticos muito mais como estruturas que, apesar de carregarem diversos valores (iconográficos, simbólicos, etc.), criam significações novas na interação entre si e efeitos específicos no conjunto onde se inserem.

Por isso consideramos importante voltarmos à retórica, pois o ornamento medieval funcionava como o *ornato* retórico – intrínseco à composição do discurso e

necessário para a expressão adequada e orquestração conveniente dos elementos para que fosse gerado o efeito pretendido. Assim, a beleza do ornamento medieval deve ser entendida pela noção de “bela ordem”, onde os elementos servem para dar a honra devida ao suporte e local onde se inserem, celebrando a sua boa ordenação.

Nesse sentido, percebemos que alguns procedimentos retóricos estão presentes no claustro e em sua ordenação – a *varietas*, o ideal de boa variação; a *enageia*, o ideal de boa apresentação e vitalidade do imaterial perante os olhos humanos; e a *aemulatio*, a capacidade de, a partir dos modelos – do “velho” – já existentes, criar algo novo que consiga bem se adequar ao novo contexto.

Ao estudarmos os capitéis localizados no claustro de um mosteiro, analisamos como os capitéis e suas imagens esculpidas podem ter suas funções atreladas às funções do claustro, mas também às dinâmicas sociais que extrapolavam os muros do cenóbio. Assim, procuramos fazer um breve estudo sobre a situação político-social da Catalunha e, mais especificamente, sobre o mosteiro de Sant Benet de Bages, entre os séculos X (momento de fundação do mosteiro) e o século XIII (momento de renovação monumental do edifício do mosteiro, com a construção do claustro), para podermos relacionar mais intimamente a ornamentalidade do conjunto dos capitéis à história daquele lugar onde estavam. Escolhemos essa abordagem como percurso da análise de nosso objeto, mas de maneira alguma acreditamos ter uma “chave” de leitura dos capitéis, justamente porque acreditamos na multiplicidade de possibilidades de funções e efeitos. Fizemos essa escolha metodológica porque não seria possível esgotar todas as possibilidades de análise.

Para corroborar nossa hipótese de multiplicidade de funções, apesar do enfoque em uma delas, analisamos algumas dessas possibilidades. Na análise interna de cada capitel, procuramos mostrar como os elementos formais têm funções estruturantes e como sua disposição os relaciona entre si – seja criando torções, seja pela harmonia da simetria, hierarquizando elementos e modulando efeitos. Na análise de conjunto, percebemos que os motivos que predominam são os fitomórficos, o que nos levou a pensar sobre o estatuto complexo do vegetal na arte românica: ele pode ter funções mais genéricas, como a de representação do Paraíso, por isso mesmo são ligados ao jardim, mas podem adquirir outros sentidos pela carga simbólica – como é o caso do valor simbólico imperial e político do acanto – ou pela sua ligação com outros elementos – ou como moduladores entre os diversos elementos de uma imagem e na relação entre os seres da criação. Ainda sobre tal questão, vimos como o “vegetalismo” românico está

intimamente ligado à questão da materialização e visualização da sacralidade cristã, visto que ele, dentre as formas ornamentais, é capaz de fazer, em uma relação dialética, o celeste descer ao mundo terreno e o homem se elevar às coisas do céu, pela sua capacidade de intermediação entre o material e o imaterial, o visível e o invisível, o sagrado e o terreno.

Percebemos também a pertinência do conceito de “montagens topo-lógicas”³⁴² na análise dos capitéis do claustro de Bages, visto que eles não possuem uma única lógica de leitura a se seguir na observação dos capitéis, mas a sua aparente falta de sentido mostra como o espaço claustral é formado por polos de força que podemos observar através de subgrupos de capitéis, os quais trabalham diversas funções: função de memória, caso da especificidade ligada ao reemprego de capitéis na galeria leste que reforça a figura de autoridade do abade; função rítmica, ligada à organicidade vital do entrelaço com diversos outros motivos; a função que nos remete ao paradigma da sacralidade cristã na criação, ligando e tensionando a figura humana a todas as outras criaturas divinas; a função simbólica e política dos capitéis ligados à nobreza laica; e a função de trabalho de motivos iconográficos tradicionais que os liga diretamente às dinâmicas sociais locais.

Concluindo, a partir do momento que constatamos que as principais características do claustro são a simetria, mas, ao mesmo, tempo as torções – como na existência de capitéis com cargas simbólicas e estruturais opostas, e o fato de muitos deles apresentarem diversas cenas que não parecem coerentes em suas faces – percebemos que são, de fato, as tensões que estruturam as lógicas espaciais e polarizações no espaço claustral. Elas marcam lógicas heterogêneas e descontínuas, como era a própria concepção e organização do espaço medieval. Além disso, são as tensões entre a materialidade do mundo onde vivemos e a imaterialidade do sagrado que fundam a noção de imagem cristã e sua capacidade de intermediar o divino e o terreno.

Os subgrupos analisados são resultado de nossa escolha teórica para mostrar algumas das funções que os capitéis podem exercer no claustro. A descrição de cada capitel também foi resultado de uma escolha teórico-metodológica para mostrar como os elementos internos de uma imagem podem trabalhar funções estruturais. Em ambos os casos, procuramos demonstrar como as significações são criadas a partir do trabalho interno de cada conjunto e não simplesmente por cargas simbólicas que os elementos

³⁴² PEREIRA, M.C.C.L. *Op. cit.*, 2011.

podem portar. Assim, acreditamos ter demonstrado a capacidade da ornamentalidade – a orquestração de elementos, formas e funções – trabalhar das mais diversas maneiras, o que nos leva a melhor compreendermos como o “pensamento figurativo”³⁴³ funciona e se relaciona, à sua maneira específica, com seu entorno histórico.

Nesse sentido, compreendemos porque as imagens do claustro de Sant Benet de Bages conseguem trabalhar tantas questões, exercendo tantas funções – tornar presente a sacralidade, exercer a função política, função rítmica, estrutural, simbólica, etc. – sobretudo a partir de tensões, incongruências e desvios: como lembra Georges Didi-Huberman, as imagens cristãs têm a função de tornar visível o invisível, numa relação complexa entre o material e o imaterial e o fazem, justamente através de tais tensões e aparentes incongruências. É a imagem que faz o caminho entre as duas esferas da materialidade e imaterialidades, em uma relação dialética, porque

(...) a verdade não se atinge (pelo menos por enquanto) numa relação direta, mas no elemento do enigma. A doutrina cristã inventava assim a sua própria noção, a sua própria prática da figura com a interminável *obrigação de se perder* num labirinto de relações indiretas. Mas ela ainda suscitava mais intensamente o perpétuo *desejo de encontrar*, e por conseguinte de percorrer todas as nervuras, todos os ramos, todas as árvores da floresta... Compreende-se então que uma tal dialética do percurso e do desvio, da verdade e das suas refrações, tenha podido fundar uma heurística da figuração e fundá-la como um dos motores mais potentes – porque torna infinito o desejo de ver – da crença religiosa.³⁴⁴

Em Sant Benet de Bages, acreditamos que todas essas concepções se fazem presentes na forma de tensões estruturais. E, sobretudo, que as dinâmicas sociais – também tensas e baseadas em intercâmbios materiais e imateriais – entre a administração abacial e a nobreza local se fazem visíveis no conjunto de funções de seus capitéis, que têm como objetivo destacar a busca da redenção: tanto da nobreza ali enterrada quanto de toda a humanidade, que recebe a intercessão daqueles monges que são dignos de habitar e viver cotidianamente no “paraíso terreno”.

³⁴³ Tal conceito fora desenvolvido pelo historiador da arte francês Pierre Francastel, que, a partir da noção de “pensamento figurativo”, mostra que existe um tipo de pensamento que é visual, que está na maneira da imagem funcionar; nesse sentido, a imagem é muito mais que formas e conteúdo iconográfico, pois ela possui um trabalho de pensamento próprio, na interação de seus elementos. Cf. FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

³⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. Poderes da figura. Exegese e visualidade na Arte Cristã. In: **Revista de Comunicação e Linguagens** 20, 1994, p.166.

Acreditamos, finalmente, ter cumprido o objetivo de trabalho analítico proposto, daí o título: “A ornamentalidade dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages” – sublinhando que o fazer do ornamental se dá no local e conjunto em que se insere, trabalhando elementos compartilhados de tradições e contatos; “as funções do *decor* na arte românica” – pois os elementos, a partir do momento que são bem dispostos e, assim, capazes de trabalhar numa multiplicidade de funções, garantem o decoro, a honra conveniente e a bela ordem que convinha à dignidade um mosteiro no período românico.

Referências Bibliográficas

AELREDUS ABBATIS RIEVALLENSIS, *Sermones*. Edição: TALBOT, C. H. *Series Scriptorum S. Ordinis Cisterciensis*. Roma: *Curia generale sacri ordinis cisterciensis*, 1952, t. 1.

AUBERT, Eduardo H. ; BONNE, Jean- Claude. Quand voir faire chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BNF latin 1118: entre performance et performativité. In: DIRKENS, Alain ; BARTHOLEYNS, Gil; GOLSENNE, Thomas (Org.). **La performance des images**. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 2010. p. 225-242.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandro Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, 2ª Ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Art sumérien, art roman**. Paris: Ernest Leroux, 1934.

_____. **Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane**. Paris: Flammarion, 1986.

BARRAL I ALTET , Xavier. **Contre l'art roman ? Essai sur un passé reinventé**. Paris: Fayard, 2006.

_____. **L'art romànic català a debat**. Barcelona: 62, 2009.

_____. **L'art pre-romànic a Catalunya**. Barcelona: 62, 1981.

BASCHET, Jérôme; BONNE, Jean-Claude ; DITTMAR, Pierre-Olivier. **Le monde roman par-delà le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré**. Paris: Arkhê, 2012.

_____. Chapitre IV – Notre-Dame-du-Port : un puissant végétalisme et sa relève architecturale, **Images Re-vues** [En ligne], Hors-série 3 | 2012, disponibilizado em 01 de julho de 2012, consultado em 08 do agosto 2012. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1865>

BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. In: **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. 51e année, N. 1, 1996. pp. 93-133.

_____. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008.

BELTING, Hans. **L'image et son public au Moyen Âge**. Paris: Gérard Monfort, 1998.

_____. **O Fim da História da Arte**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012

BENET I CLARÀ, Albert. Sant Benet de Bages. In: **Catalunya Romànica. Vol. XI. El Bages**. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1984, pp. 408- 420.

BERNARDI, Philipe. e ESPOSITO, Daniele. Recyclage, Récupération, Remploi.

e TOUBERT, P. (orgs). MORET, Pierre e TOUBERT, P. (orgs). Remploi, **citation, Plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe- XIIe siècle)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2011.

BISSON, Thomas N. e FALQUEVERT, Jacqueline. L'essor de la Catalogne : identité, pouvoir et idéologie dans une société du XIIe siècle. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 39e année, N. 3, 1984. pp.454-479.

BONNASSIE, Pierre. El ascenso de Cataluña. In: BONNASSIE, P., GUICHARD, P. e GERBET, M-C. (orgs). **Las Españas medievales**. Barcelona: Crítica, 2008, pp. 162-188.

_____ **La Catalogne du milieu du X a la fin du XI siècle. Croissance et mutations d'une société**. Tomo 1. Toulouse: Presses Universitaires Mirail, 1975, 2 vols.

_____ Sur la thèse de P. Toubert : Le *Latium* au coeur du Moyen Âge'. In : *Idem*, **Les sociétés de l'an mil : Un monde entre deux âges**. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2001.

BONNE, Jean-Claude. Arte e *environnement* : entre arte medieval e arte contemporânea. Tradução de Maria Eurydice de Barros Ribeiro. In: **Atas da VII Semana de Estudos Medievais**. Brasília: PEM- UnB, 2010, pp. 39- 57.

_____ De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clement de Rome . In: **Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International**, Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997.

_____ De l'ornementale de l'art medieval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire. In: BASCHET, Jérôme e SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, pp. 201-249.

_____ **L'art Roman de face et de profil: Le tympan de Conques**. Paris: Le Sycomore, 1984.

_____ Le végétalisme de l'art Roman: naturalité et sacralité. In: BAGLIANI, Agostino P.(org.) **Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique**. Firenze: Galluzzo, 2009 .

BOTO VARELA, Gerardo (coord.). **Els monestirs benedictins a l'antic comtat de Besalú**. Besalú Premià de Mar : Amics de Besalú i el seu Comtat: Clavell Cultura, 2009.

BURNS, J.H. (Ed). **The Cambridge History of Medieval Political Thought c.350 –c. 1450**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988

CAILLET, Jean-Pierre. *Atrium*, péristyle et cloître: dès réalités si diverses? In: KLEIN, Peter (org.), **Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm**. Akten des internationalen Symposiums. Tübingen, Schnell & Steiner, 2003, pp. 57-65.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio e CAMPS, Jordi (orgs.). **El románico y el Mediterráneo : Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180 : [exposición, Barcelona]**, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008. Barcelona: Museu nacional d'art de Catalunya, 2008.

CLAVEL, Viviane Huys. **Image et discours au XIIe siècle. Les chapiteaux de la basilique Saint Marie-Madeleine à Vézelay**. Paris: L'Harmattan, 2009.

DAMISCH, Hubert. Ornamento. In: **Enciclopedia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda, 1995, v. 32. p. 323-331.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante la imagem: pergunta formulada a los fines de una historia del arte**. Trad. Françoise Mallier. Murcia: CENDEAC, 2010.

_____. Poderes da figura. Exegese e visualidade na Arte Cristã. In: **Revista de Comunicação e Linguagens** 20, 1994, pp. 159- 177.

DURLIAT, Marcel. **Art Catalan**. Paris: Arthaud, 1963.

_____. **L'Art roman en Espagne**. Paris: Braun, 1962.

ERIGENA, Johannes Scotus. *De divisione naturae*, III, 23. Turnholt: Brepols, 2003 (*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* v. 165).

ESPAÑOL, Francesca. **Sant Benet de Bages**. Manresa: Caixa Manresa, 2001.

ESPAÑOL, Francesca e YARZA, Joaquín. **El Románico Catalán**. Barcelona, Angle Editorial, Coleção Patrimoni artístic de Catalunya, núm. 14, 2007.

FOCILLON, Henri. **L'art des sculpteurs romans. Recherche sur l'histoire des formes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

FOSSIER, Robert. **Enfance de l'Europe : Xe-XIIe siècle. Aspects économiques et sociaux**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, 2 vols.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Os três dedos de Adão. Liturgia e metáfora visual no claustro de San Juan de la Peña. In: *Idem*. **Os três dedos de Adão. Ensaio de mitologia medieval**. São Paulo: Edusp, 2010, pp. 363-397.

GAILLARD, Georges. **Études d'art roman**. Paris: Presses universitaires de France, 1972.

_____. **Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles**. Paris: Paul Hatmann, 1938.

GONZÁLES HERNANDO, Irene. El tetramorfo. In: **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, vol. III, nº 5, 2011, pp. 61-73. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>.

GUERREAU, Alain. Feudalismo. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval. Vol. I.** São Paulo: EDUSC, 2006. 2 vols, pp 437- 455.

_____. **O feudalismo - um horizonte teórico.** Trad. Antonio José Pinto Ribeiro. Lisboa: 70, 1980.

IOGNA-PRAT, Dominique. **La Maison Dieu : Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800-v.1200).** Paris: Seuil, 2006.

JONES, Owen. **A Gramática do Ornamento.** São Paulo: Senac, 2010.

JUNYENT, Eduard. **Rutas románicas de Cataluña/1.** Madrid: Encuentro, 1996.

KLEIN, Bruno. Comienzo y formacion de la arquitectura gotica en Francia y paises vecinos. In: TOMAN, Rolf (ed). **El gotico.** Potsdam: H.F.Ullmann, 2007, p. 28-115.

KLEIN, Peter K. (org), **Le cloître au Moyen Âge.** Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, 2004.

_____. Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres : la galerie attenante à l'église. In: *Idem*, **Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm.** Akten des internationalen Symposiums. Tübingen: Schnell & Steiner, 2003.

KOSTO, Adam. **Making Agreements in Medieval Catalonia: Power, Order, and the Written Word, 1000-1200.** New York: Cambridge University Press, 2001.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LAUWERS, Michel. Le cimetière dans le Moyen Age latin: Lieu sacré, saint et religieux. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, 54e Année, No. 5 (Sep. - Oct., 1999), pp. 1047- 1072.

_____. Le "sépulcre des pères" et les "ancêtres" . Notes sur le culte des défunts à l'âge seigneurial. **Médiévales**, Nº31, 1996. pp. 67-78.

_____. **Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval.** Paris: Aubier, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage.** Paris: Plon, 1962.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles (org.). **A Latin Dictionary.** Oxford: Clarendon Press, 1879. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu/hopper/>. Acessado em: 09/12/2014.

LORÉS i OTZET, Immaculada. Actualización de los edificios: nuevas construcciones e incorporación de la escultura. In: CAMPS, Jordi e CASTIÑEIRAS, Manuel (Ed.). **El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180**. Catálogo de exposição, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC, 29 de fevereiro a 18 de maio de 2008. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, 2008, pp. 121-132.

MAGNANI, Eliana. O dom entre História e Antropologia: figuras medievais do doador. **Signum** 5, 2003, pp. 169-193.

MAGNANI, Eliana e RUSSO, Daniel. Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de «modèle» en anthropologie, histoire et histoire de l'art , **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA [En ligne], 14 | 2010**, publicado on-line em 14 de outubro de 2010, consultado em 20 de julho de 2013. Disponível em: <http://cem.revues.org/11558> ; DOI : 10.4000/cem.11558

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003.

MINUCIUS FELIX. **Octavius**. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

MONDZAIN, Marie-José. **Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'image contemporain**. Paris: Seuil, 1996.

MORET, Pierre; TOUBERT, Pierre (orgs). **Remploi, citation, Plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe- XIIe siècle)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

PAGÈS I PARETAS, Montserrat. **Art Romànic i Feudalisme al Baix Lobregat**. Barcelona: Centre d'Estudis Comarcals del Baix Lobregat, Publications de l'abadia de Montserrat, 1992.

PAGÈS PONS, Joan. **Les Preses i el monestir de Sant Benet de Bages**. Girona: Diputació de Girona, 1984.

PARISSE, Michel (dir.). **Atlas de la France de l'an Mil: état de nos connaissances**. Paris: Picard, 1994.

PASCUAL, Jaume. *Sacrae Antiquitatis Cataloniae Monumenta*, Biblioteca de Catalunya, Ms. 729, vol. III, ff 132-133.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. As esculturas do claustro de Moissac: lógicas de representação e funções das imagens. **Signum** 1, p. 45-75, 1999, pp. 67- 70.

Do *claustrum* ao claustro: exegese e funções do claustro nos mosteiros beneditinos medievais. In: **Anais do VI Encontro Regional da ANPUH-ES**, 2006. v. 1. p. 12-21.

Montagens topo-lógicas. As imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac. In: **Revista de História**, São Paulo, n. 165, p. 73-92, jul./dez. 2011.

Paradisus corporalis est quies claustralis: usos e sentidos do claustro beneditino no Ocidente medieval. **Acta Scientiarum. Education**.

Maringá, v.33, p.71-76, 2011. Disponível em: www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/download/12491/12491

PRESSOUYRE, Leon. Introduction. In: *Idem* (dir.) **L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance**. [Actes du colloque de Paris, 1990, publiés sous la direction de L. Pressouyre] Paris: Cths - Comité des Travaux, 1993.

PUHVEL, Jaan. The Origins of Greek Kosmos and Latin Mundus. **The American Journal of Philology**, Vol. 97, No. 2 (Summer, 1976), pp. 154-167.

PUIG I CADAFAALCH, Joseph. **L'art wisigothique et ses survivances: Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV^e au XII^e siècle**. Paris: F. de Nobele, 1961.

_____. L'Escultura romànica a Catalunya. In: **Monumenta Cataloniae**. Barcelona: Alpha, 1949-1954, vol.1.

_____. **Le premier art roman: L'architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen aux X^e et XI^e siècles**. Paris: H. Laurens, 1928.

_____. **Un chapiteau du X^e siècle orné de representations iconographiques au cloître de Sant Benet de Bages**. Cambridge : Harvard University Press, 1939.

RIEGL, Alois. **Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation**. Paris: Hazan, 2002.

SCHAPIRO, Meyer. **Estudios sobre el románico**. Madrid: Alianza, 1995.

_____. **Romanesque architectural sculpture: The Charles Eliot Norton lectures**. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. "Le miroir Du canoniste. Les images et Le texte dans um manuscrit medieval". In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 48e année, N.6, 1993, pp. 1471-1495. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226.

_____. **O corpo das imagens. Ensaaios sobre a cultura visual na idade Média**. São Paulo: Edusc, 2007.

SERRA i SELLARÉS, Francesc. **Sant Benet de Bages à l'època Montserratina (segles XVI – XIX)**. Tese de doutorado em História Moderna sob a direção de Dr. Antoni SIMON i TARRÈS. Barcelona, Universidade Autônoma de Barcelona, abril de 2005.

SITJES I MOLINS, Xavier. **Les esglésies pré-romàniques de Bages, berguedà i Cardener**. Manresa: Caixa d'Estalvis de Manresa, 1977.

_____ **Sant Benet de Bages: estudi arqueològic.** Manresa: Montañà, 1973.

SOLÀ I MORETA, Fortià. **El Monestir de Sant Benet de Bages.** Manresa: Imp. J. Vergé, 1955.

THEOPHILUS, *De diversis artibus*, III, *Prologus*. Ed. e trad. DODWELL, C.R. Oxford: Oxford University Press, 1986.

TOUBERT, Pierre. **Les structures du Latium médiéval: le Latium méridional et la Sabine du IX siècle à la fin du XII siècle.** Rome: École Française de Rome, 1973, 2 vols.

_____ Remploi, citation et plagiat dans la pratique médiévale (Xe-XIIe siècle) Quelques observations préliminaires. In: MORET, Pierre e TOUBERT, P. (orgs). **Remploi, citation, Plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe- XIIe siècle).** Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabet. **Palace of the Mind: the Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century.** Turnhout, Brepols, 2012.

VERGNOLLE, Éliane. Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman. In: **Revue de l'Art**, 1990, n°90. pp. 21-34.

_____ Réflexions sur les chapiteaux à feuilles lisses. A propos de Saint-Sever. I n : **Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye, Colloque international**, maio de 1985, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1986.

VILLAR, Pablo Abella. Mutaciones arquitectónicas en el monasterio de Sant Benet de Bages (siglos X-XIII). In: BOTO VARELA, Gerardo (org.). **Els monestirs benedictins a l'antic comtat de Besalú.** Besalú: Amics de Besalú i el seu Comtat Centre d'Estudis, 2009, pp. 69-93.

VILLAR, Pierre. **La Catalogne dans l'Espagne Moderne.** Tome 1. Paris: SEVPEN, 1962.

WELLBERY, David. E. **Neo-retórica e desconstrução.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

WIRTH, Jean. **L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle).** Paris: Klincksieck, 1989.

_____. **L'image à l'époque romane.** Paris: Cerf, 1999.

ZERVOS, Christian. Consirérations sur l'art médiéval de la Catalogne. In : **L'art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle a la fin du quinzième siècle.** Paris: Cahiers d'art, 1936.

ZIMMERMANN, Michel. **Écrire et lire en Catalogne (IX - XIIe siècle).** Madrid: Casa Velazquez, 2003.

_____ Les actes de consécration d'églises. Construction d'un espace et d'un temps chrétiens dans la Catalogne médiévale (IXe - XIIe siècle).

Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales,
Année 2003, Volume 15, Numéro Ann.15, pp. 29-52.

_____ Les origines de la Catalogne. In: BARTHÉLEMY, Dominique e MARTIN, Jean-Marie (orgs). **Liber Largitorius: Études d'histoire medievale offertes à Pierre Toubert par ses élèves.** Genève: Droz, 2003.

ZINK, Michel. Le Remploi, Marque du Temps Perdu et du Temps Retrouvé. In : MORET, Pierre e TOUBERT, P. (orgs). **Remploi, citation, Plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe- XIIe siècle).** Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

Referências documentais

Facta carta donacione.IIII. kalendas octobris anno .XIII. regnante Lothario rege filium Ludoici Regis; pergaminho do arquivo de Montserrat (Pergaminho de Sant Benet de Bages, número 20).

Anexo – Imagens referidas no texto

Capítulo 1: A Catalunha e o território da cristandade: o contexto de construção do mosteiro e claustro de Sant Benet de Bages (séculos X a XIII)

Fig.1.1 – Mapa das Comunidades religiosas no Espaço Catalão na Idade Média central. Fonte: Parisse, 1994, p. 105. Destaque a Sant Benet de Bages (destaque nosso).

Capítulo 2: O claustro de Sant Benet de Bages e o “Românico Catalão”

Fig. 2.1 – Plano do atual mosteiro de Sant Benet de Bages, especificando os períodos construtivos.

Fonte: Sitges i Molins, 1973.

Fig.2.2 – Porta da igreja e torre do campanário do mosteiro de Sant Benet de Bages. Foto da autora.

Fig.2.3 – Planta da igreja e claustro de Sant Benet de Bages. Fonte: Barral i Altet, 1984, p. 422.

Fig.2.4 –Proporção entre as partes das colunas. Fonte: *Ibid.*, p. 431.

Fig. 2.5 – Par de colunas 3S. Foto da autora.

Fig. 2.6 – Pilar de ângulo e capitéis adossados. Fonte: Barral i Altet, 1984, p.431.

Fig. 2.7 – Capitel 2Lb. Foto da autora.

Fig.2.8 – Face do capitel 2Lb com a figura do orante. Foto da autora.

Fig. 2.9 – Capitel 2La – século X, capitel califal ou cordobense. Foto da autora.

Fig. 2.10 – Capitel externo da janela sul da sala capitular, século X, capitel califal, em dois ângulos diferentes. Fotos da autora.

Fig.2.11 – Capitel interno da janela sul da sala capitular, século XI, “cópia”. Foto da autora.

Fig.2.12 – Capitel interno da janela norte da sala capitular, século XI, “cópia”. Foto da autora.

Fig.2.13 – Capitel externo da janela norte da sala capitular, século XI, “cópia”, em ângulos diferentes.
Fotos da autora.

Fig.2.14 – Capitel 3La, século XI. Foto da autora.

Fig.2.15 – Capitel 5La, século XI. Foto da autora.

Fig. 2.16 – Capitel 4Lb. Foto da autora.

Fig. 2.17 – Capitel 1Lb. Foto da autora.

Fig. 2.18 – Par 7L. Foto da autora.

Fig. 2.19 – Capitel 3Lb. Foto da autora.

Fig. 2.20 – Capitel 3Lb. Foto da autora.

Fig. 2.21 – Comparação do motivo de entrelaço de palmetas entre o capitel 6Sa do claustro de Sant Benet de Bages (foto da autora) e do capitel da abside da igreja de Sant Miquel de Camarasa (fonte: MNAC- Museu Nacional d'Art de Catalunya, <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/capital-apse-camarasa/anonim/024020-000>)

Fig. 2.22 – Colunas e parte do deambulatório da galeria leste, com vista para a janela sul da sala capitular.
Foto da autora.

Fig. 2.23 – Ordem coríntia. Fonte: Encyclopedie: Ordens Clássicas, gravura da Encyclopédie vol. 18. Domínio Público, século XVIII. Edição francesa. Planche VII (vol. XVIII) de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Disponível em:
http://ets.lib.uchicago.edu/ARTFL/OLDENCYC/images/V18/plate_18_6_7.jpeg

Fig. 2.24 – Comparação entre o capitel 5Lb (esq.) e o 1Oa(dir.) – modelo de folhas de ângulo. Fotos da autora.

Fig. 2.25 – Comparação entre o capitel 4Lb (esq.) e o 3Nb(dir.) – personagem. Fotos da autora.

Capítulo3: A ornamentalidade dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages

Galeria Norte

1N

a

b

Fig.3.1 – Par de capitéis 1N. Foto da autora.

Fig.3.2 – Detalhe do “entrelaço vegetalizado” – 1Nb. Foto da autora.

2N

b

a

Fig.3.3 – Par de capitéis 2N. Foto da autora.

3N

a

b

Fig.3.4 – Par de capitéis 3N. Foto da autora.

Fig.3.5 – 3Nb- detalhes. Fotos da autora.

Fig.3.6 – Par de capitéis 4N. Foto da autora.

Fig.3.7 – Par de capitéis 5N. Foto da autora.

Fig.3.8 – 5Na- detalhes. Fotos da autora.

6N

b

a

Fig.3.9 – Par 6N. Foto da autora.

Fig.3.10 – 6Nb- detalhes. Fotos da autora.

7N

a

b

Fig.3.11 – Par de capitéis 7N. Foto da autora.

Fig.3.12 – Detalhes do par 7N. Fotos da autora.

8N

b

a

Fig.3.13 – Par de capitéis 8N. Foto da autora.

Fig.3.14 – Face lateral do capitel 8Nb. Foto da autora.

Galeria Leste

Fig.3.15 – Par de capitéis 1L. Foto da autora.

Fig.3.16 – detalhes- 1La. Foto da autora.

2L

a

b

Fig.3.17 – Par de capitéis 2L. Foto da autora.

da autora.

Fig.3.18 – detalhes 2Lb. Fotos

3L

a

b

Fig.3.19 – Par de capitéis 3L. Foto da autora.

4L

b

a

Fig.3.20 – Par de capitéis 4L. Foto da autora.

5L

a

b

Fig.3.21 – Par de capitéis 5L. Foto da autora.

6L

a

b

Fig.3.22 – Par de capitéis 6L. Foto da autora.

Fig.3.23 – Detalhes 6L. Fotos da autora.

7L

b

a

Fig.3.24 – Par de capitéis 7L. Foto da autora.

8L

b

a

Fig.3.25 – Par de capitéis 8L. Foto da autora.

Galeria Sul

1S

a

b

Fig.3.26 – Par de capitéis 1S. Foto da autora.

Fig. 3.27 – Detalhe do capitel 1Sb e detalhe do túmulo dos Rocafort, na galeria Sul do claustro. Fotos da autora.

2S

a

b

Fig.3.28 – Par de capitéis 2 S. Foto da autora.

3S

a

b

Fig.3.29 – Par de capitéis 3S. Foto da autora.

4S

b

a

Fig.3.30 – Par de capitéis 4S. Foto da autora.

Fig.3.31 – Detalhes 4Sb. Fotos da autora.

5S

a

b

Fig.3.32 – Par de capitéis 5S. Foto da autora.

Fig.3.33 – Detalhes 5Sb. Fotos da autora.

6S

a

b

Fig.3.34 – Par de capitéis 6S. Foto da autora.

Fig.3.35 – Detalhes 6Sb. Fotos da autora.

7S

a

b

Fig.3.36 – Par de capitéis 7S. Foto da autora.

Fig.3.37 – Detalhes 7Sb. Fotos da autora.

8S

a

b

Fig.3.38 – Par de capitéis 8S. Foto da autora.

Fig.3.39 – Detalhes 8Sb. Foto da autora.

Galeria Oeste

10

a

b

Fig.3.40 – Par de capitéis 10. Foto da autora.

20

a

b

Fig.3.41 – Par de capitéis 20. Foto da autora.

30

a

b

Fig.3.42 – Par de capitéis 30. Foto da autora.

40

b

a

Fig.3.43 – Par de capitéis 40. Foto da autora.

Fig.3.44 – Detalhes 4Oa. Fotos da autora.

Fig.3.45 – Detalhes 4Ob. Fotos da autora.

50

a

b

Fig.3.46 – Par de capitéis 50. Foto da autora.

Fig.3.47 – Detalhes 50b. Fotos da autora.

60

a

b

Fig.3.48 – Par de capitéis 60. Foto da autora.

Fig.3.49 – Detalhes 6Ob. Fotos da autora.

70

a

b

Fig.3.50 – Par de capitéis 70. Foto da autora.

Fig.3.51 – Detalhes 70b. Fotos da autora.

80

b

a

Fig.3.52 – Par de capitéis 80. Foto da autora.

Fig.3.53 – Detalhes 8Ob. Fotos da autora.

Capitéis do deambulatório

Ângulo noroeste – claustro

Fig.3.54. Capitel de ângulo. Foto da autora.

Ângulo sudeste

Fig.3.55. Capitel de ângulo. Foto da autora.

Ângulo sudoeste

Fig.3.56. Capitel com inscrição de encomenda do claustro. Foto da autora.

Fig.3.57– Comparação entre os entrelaços de cinta tripla dos capitéis 5Nb, 8Na e 1La. Fotos da autora.

Fig. 3.58 – Organicidade entre os capitéis 6Sa, 3Sa e 4Ob. Fotos da autora.

Fig. 3.59. – Imagem da águia em sepulcro de família nobre, galeria sul. Foto da autora.

Fig. 3.60. – Detalhe da face central do capitel do ângulo sudoeste. Foto da autora.

Fig. 3.61. – Capitel do ângulo sudoeste – ângulo da Virgem com o Menino. Foto da autora.

Fig. 3.62. – Capitel do ângulo sudoeste – ângulo de José. Foto da autora.

IONDIOR OP\$ VABT BH

Fig.3.63. Transcrição da inscrição no capitel. Fonte: BENET I CLARÀ, Albert, 1984, p. 436.