

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

ALINE BENVEGNÚ DOS SANTOS

**Sobre imagens e montagens: os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp em
Barcelona (séc. XII-XIII)**

Versão corrigida

ALINE BENVEGNÚ DOS SANTOS

**Sobre imagens e montagens: os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp em
Barcelona (séc. XII-XIII)**

Versão corrigida

Tese apresentada ao 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 obtenção do título de Doutora em História Social.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Correia
Leandro Pereira

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237s Santos, Aline Benvegnú dos
Sobre imagens e montagens: os capitéis do
claustro de Sant Pau del Camp em Barcelona (séc. XII-
XIII) / Aline Benvegnú dos Santos ; orientadora
Maria Cristina Correia Leandro Pereira. - São
Paulo, 2020.
547 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Idade Média. 2. Imagens medievais. 3. Românico.
4. Catalunha. 5. Ornamento. I. Pereira, Maria
Cristina Correia Leandro , orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Aline Benvegnú dos Santos

Data da defesa: 04 /05/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04/10/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: SANTOS, Aline Benvegnú dos

Título: Sobre imagens e montagens: os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp em Barcelona (séc. XII-XIII)

Tese apresentada ao 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 obtenção do título de Doutora em História Social.

.

Aprovado em: 04/05/2020

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira (orientadora)

Instituição: DH – FFLCH/ USP

Prof. Dr. Daniel Russo

Instituição: Université de Bourgogne (Dijon, França)

Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU- USP)

Prof. Dr. Eduardo Henrik Aubert

Instituição: University of Cambridge (Inglaterra) / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH- USP)

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento da presente tese, através do processo nº 2015/ 12256-5. Além da bolsa regular de doutorado, agradeço pela BEPE (Bolsa de Estágio e Pesquisa no Exterior, processo nº 2017/07234-8), através da qual pude realizar um ano de pesquisa em Paris.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP pelo suporte e condições necessárias para a realização deste trabalho. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-PROEX/ Código de Financiamento 001) pelo financiamento dos meses iniciais de pesquisa.

Agradeço o incansável apoio e paciência da minha orientadora, a profa. Dra. Maria Cristina Pereira, pela presença e ensinamentos ao longo de todos esses anos. Sem sua generosidade e atenção, conselhos e correções de meus [inúmeros] erros durante este processo, esse trabalho não teria sido finalizado.

Aos profs. Drs. Rita Bredariolli e Eduardo Henrik Aubert pelos inestimáveis conselhos em minha banca de qualificação, que mudaram os rumos desse trabalho. Igualmente à banca avaliadora, os profs. Drs. Daniel Russo, Eduardo H. Aubert e Mário D'Agostino, pela atenção e sugestões de mudança para a versão corrigida dessa tese, que tentei incorporar ao texto na medida do possível em meio a uma pandemia que nos acometeu por muito mais tempo do que poderíamos imaginar.

Agradeço também aos coordenadores e colegas do LATHIMM - Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais, pela criação de um espaço vivo de debate sobre as imagens medievais no Brasil. Aos colegas de São Paulo, pelo companheirismo e partilhas em tantas discussões e eventos. Em especial, a Mariana Pincinato e Débora Gomes.

Ao prof. Dr. Pierre-Olivier Dittmar por ter acolhido meu estágio de pesquisa e permitido minha estância de um ano no seio do GAHOM (AHLOMA)/ EHESS, me estimulando intelectualmente a participar do grupo com vivacidade. À profa. Dra. Marie-Anne Polo de Beaulieu e a Aline Debert (*in memoriam*) pela calorosa acolhida. Ao prof. Dr. Jean-Claude Schmitt por compartilhar sua erudição com todos os estudantes nas sessões de trabalho do *Groupe images*. A todos os pesquisadores e professores Drs. que me permitiram participar de seus seminários ou dispuseram de um tempo para discussão e

conselhos sobre a pesquisa durante minha estadia em Paris, em especial a: Patrick Henriët, Vincent Debiais, Sébastien Biay, Almudena Blasco, Chloé Maillet, Élise Haddad, Raphaël Guesuraga e Pascale Rihouet.

Não poderia deixar de fazer um agradecimento especial ao prof. Dr. Jean-Claude Bonne, cujos trabalhos são a base de reflexão de meus questionamentos há muito tempo, pela generosidade, por me receber, ouvir minhas questões e pensamentos, olhar imagens, me fazer repensar conceitos com uma vivacidade, presença e genialidade inigualáveis.

Agradeço também especialmente ao prof. Dr. Daniel Russo e à profa. Dra. Eliana Magnani por compartilharem conhecimento e experiência com tanta generosidade.

Esse trabalho não teria sido possível sem minhas duas estâncias de pesquisa em Barcelona. Agradeço também, de maneira especial, ao prof. Dr. Jordi Camps, por me receber no MNAC, pela escuta, conselhos, por me apresentar e disponibilizar um erudito material de pesquisa, pelas jornadas de trabalho de campo fotográficas, enfim, pela atenção e disponibilidade generosas. Ao prof. Dr. Manuel Castiñeiras, da UAB, pelos ensinamentos e referências preciosas. Aos pesquisadores e professores Drs. que me ensinaram muito, em diferentes momentos de meus trabalhos de campo: Gemma Ylla-Català, Juan Antóni Olañeta, Gerardo Boto Varela, John McNeill, Elizabeth Valdez del Álamo e Jorge Ariza.

A todas as instituições que permitiram meu trabalho no Brasil e no exterior e aos seus funcionários: a Biblioteca Florestan Fernandes e a Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP. Na França, à BnF, à Biblioteca do INHA, à fototeca do Centro André Chastel, por permitir minha pesquisa na coleção Georges Gaillard, e à Biblioteca do Musée de Cluny. Na Catalunha, agradeço imensamente aos funcionários da Biblioteca do MNAC, da BnC, do Instituto Milà y Fontanals do CSIC, ao *Archivo de la Corona de Aragón*, à Biblioteca da Universitat de Barcelona e ao IEC.

No âmbito privado, agradeço a amigos que me apoiaram e participaram da minha vida nos últimos anos: às companheiras de CRUSP e de vida: Ana Paula Souza, Daiane Brito, Bárbara Soares, Adriana Raquel, Alana e Jáderson; aos amigos da USP: Leonardo Zeine, Mari Ambrosio, Pietra Cepero; aos amigos das andanças por São Paulo: Anna Mendonça, Guilherme Pereira, Caio Netto, Kayque Soares, Dany Beraldo, Basílio e Carla; aos amigos de Paris, que fizeram da cidade distante, um lar: Nicolas Falque, Roxane Duboz,

Florence P. e Josephine B.; aos amigos de Barcelona, que se tornaram uma pequena família: Filipe Semfrey, Bruno Lima, Patrícia Costa e Juliana Capello.

Agradeço, por fim, à minha família: aos meus pais Maria do Carmo B. Santos e Carlos Alberto dos Santos, por me apoiarem e me suportarem durante todo esse processo, com amor e compreensão; à minha irmã Bárbara B. dos Santos pela parceria; e à minha amada avó Aparecida B. Benvegnú, por ser exemplo de força, com ternura, num mundo tão duro para mulheres. Agradeço à parceria, amor e paciência de meu companheiro, Marc Bouvier. Sem essas pessoas, os últimos meses teriam sido muito mais difíceis.

Todos os eventuais erros são de minha inteira responsabilidade.

RESUMO

Essa tese tem por objetivo analisar o conjunto de capitéis esculpido no claustro do monastério beneditino de Sant Pau del Camp, localizado na cidade de Barcelona, construído, provavelmente, entre a segunda metade do século XII e o início do século XIII. As imagens presentes nos capitéis desse claustro são, sobretudo, ornamentais, não apresentando uma grande quantidade de temas iconográficos, nem formando um ciclo narrativo. Por esse motivo, e pelas dimensões modestas do edifício monástico, ele foi considerado por grande parte dos historiadores da arte românica catalã como uma mostra inferior do tardo-românico catalão, sinal de decadência e transição para o estilo gótico. Procuramos nos afastar de tais conceitos já consolidados pela historiografia da arte tradicional para buscar outros modos de compreensão das lógicas das imagens nesse conjunto de capitéis no claustro e do próprio claustro no edifício monástico, bem como deste último na cidade de Barcelona. Nesse sentido, é importante compreender, em primeiro lugar, as dinâmicas sociais em curso no meio onde aquele edifício se encontra, visto que consideramos que as imagens esculpidas, mais do que serem a *representação* de um estado de coisas, possuem uma *função ativa* naquela comunidade, ajudando-a a se autorrepresentar e afirmar seu lugar na sociedade. Além disso, elas constroem um discurso que não é pautado por lógicas exclusivamente narrativas, mas que desenvolve uma concepção da história cristã com acento na ideia de combate e com vistas à salvação final. Propomos, então, analisar tais imagens esculpidas em suas multiplicidades semânticas e sintáticas, em sua heterogeneidade e anacronismo visuais para compreender como esse conjunto não é a decadência de um estilo mas uma *montagem* – ou montagens – de tempos, espaços e mediações entre o terreno e o celeste.

Palavras-chave: Imagens medievais. Românico. Catalunha. Claustro. Ornamento.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the set of sculpted capitals in the cloister of the Benedictine monastery of Sant Pau del Camp, located in the city of Barcelona, probably built between the second half of the 12th century and the beginning of the 13th century. These sculpted images are mostly ornamental, not presenting many iconographic themes, nor forming a narrative cycle. Therefore, and due to the modest dimensions of the monastic building, it was considered by most scholars in Catalan Romanesque art as an inferior exemplar of the Catalan late Romanesque, and a sign of decay and transition to the Gothic style. We propose to divert from such concepts – consolidated by the traditional art historiography – in order to search other ways of comprehending the logic of this capitals set inside the cloister and the meanings of the cloister itself in the monastic building, as well as their significance in the city of Barcelona. In this sense, it is imperative to understand, primarily, the social dynamics underway in the society where that building is located, whereas we believe that the sculpted images, more than being the *representation* of a state of things, have an *active function* in that community, helping it to represent itself and assert its place in that society. In addition, they build a discourse that is not guided by narrative purposes, but that develops a conception of Christian history with an emphasis on the idea of combat and with a view to the final salvation. We propose, so, to analyze such sculpted images in their semantic and syntactic multiplicities, in their visual heterogeneity and anachronism to understand how this set is not the decay of a style but a montage - or montages - of times, spaces and mediations between the terrain and the heavenly worlds.

Keywords: Medieval Images. Romanesque. Catalonia. Cloister. Ornament.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Entrada do edifício monacal de Sant Pau del Camp, no bairro do Raval em Barcelona	23
Fig.2: Capitel de entrelaçó da igreja de Sant Pere de Rodes, séc. XI. Fonte: Monestirs.com. Disponível em: http://www.monestirs.cat/monst/aemp/ae42rode.htm . Acesso em: mar 2017.....	88
Fig.3: Capitéis da galeria românica do claustro de Santa Maria de Ripoll. Fonte: Monestirs.cat. Disponível em: http://www.monestirs.cat/monst/ripoll/rp13mariC1.htm . Acesso em: mar 2017.....	90
Fig.4: Capitéis do claustro de Sant Pere de Galligants, séc. XII, em Girona	92
Fig.5: Capitéis do claustro de Sant Benet de Bages, na região de Manresa. Fim do séc. XII	92
Fig.6: Capitéis da igreja de Santa Maria de Sant Martí Sarroca. Fim do séc. XII. Fonte: Monestirs.cat. Disponível em: http://www.monestirs.cat/monst/altpe/ap15masa.htm . Acesso em: mar 2017.....	93
Fig 7. Fachada e portal de entrada da igreja do monastério de Sant Pau del Camp. Foto: M. ANGLADA. Fonte: Catalunya Romànica [online], 2019. Disponível em: https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml . Acesso em: set. 2019	135
Fig. 8 Detalhe do portal: capitéis e impostas	137
Fig. 9: Tímpano, lintel, capitéis e arquivolta do portal	141
Fig.10 Detalhe: lintel	142
Fig. 11. Desenho gráfico do lintel por Jordi Vigué. Fonte: VIGUÉ, 1974, p.111.....	143
Fig. 12. Proposta de sentido de leitura da inscrição (a partir do desenho gráfico de Vigué)	146
Fig. 13. Detalhe do tímpano: Paulo e Pedro (?)	148
Fig. 14 Personagem à direita do Cristo (detalhe)	156
Fig. 15: Personagem à esquerda do Cristo (detalhe)	157
Fig. 16: Fachada: Tetramorfo e <i>Dextera Domini</i> (detalhe)	158
Fig. 17 Abside de Sant Climent de Taüll – MNAC. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paintings_of_Central_Apse_of_Sant_Climent_in_Taull-_MNAC_(8).jpg . Acesso em: jan. 2020	162
Fig. 18. Vista interna do claustro: parte das galerias norte e leste e contrafortes. Galeria norte- arcos trilobulados; galeria leste – arcos polilobulados (cinco lóbulos)	167
Fig. 19. Proporção dos capitéis e desenho dos arcos da galeria leste. Desenho: M. ANGLADA. Fonte: Catalunya Romànica [online]. Disponível em: https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml . Acesso em: jun. 2019	168

Fig. 20 Par de colunas da galeria leste com capitéis substituídos (góticos?) e bases de colunas de capitéis reempregados	170
Fig. 21. Arco trilobulado. Detalhe: ornamentação em zigue-zague. Foto: Ramón Sales Encinas. Disponível em: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2015/11/23112015-monasterio-de-sant-pau-del_15.html . Acesso em: jun. 2019	172
Fig. 22 Pilastra de ângulo entre as galerias norte e leste com decoração esculpida apresentando motivos em zigue-zague	172
Fig. 23 Arcos da Maksourah e do mihrab da mesquita de Córdoba. Fonte: EmDee. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6990511 . Acesso em: nov. 2019	179
Fig. 24 Par de capitéis O1.....	226
Fig. 25 Detalhe do capitel O1: a serpente e Eva	228
Fig. 26 Comparação Adão e Eva	229
Fig. 27 Capitel do pecado inicial do Claustro de Santo Domingo de Peralada, séc. XIII, foto: Hilário Franco Júnior. Entre la figue et la pomme: l’iconographie romane du fruit défendu. Revue de l’histoire des religions [Online] , 1, 2006. Disponível em: < http://journals.openedition.org/rhr/4621 >. Acesso em ago. 2018.....	231
Fig. 28 Portal românico da abadia de Santa Maria de Montserrat. Eva à direita da árvore, pegando o fruto. Adão à esquerda, engasgado	231
Fig. 29 Detalhe do pilar da igreja de Camarasa. séc. XIII	232
Fig. 30 Portal românico de Santa Maria del Pi	233
Fig. 31 Detalhe do capitel O1: Adão	236
Fig. 32 a, b: Mulher com sapos. Detalhe: sapos	246
Fig. 33. Par de capitéis O1: vista do deambulatório, atração Eva-serpente-mulher com sapos	255
Fig. 34. Par de capiteis O1 – vista do jardim	257
Fig. 35 Par O4	267
Fig. 36 Guerreiro com elmo, escudo e espada	268
Fig.37 Detalhe do capitel O4b: leão	270
Fig. 38 Detalhe do capitel O4a: cervo (face interna) e cavalo (face central)	276
Fig. 39 Detalhe do capitel O4a: caçador sobre cavalo? Centauro-arqueiro?	277
Fig. 40. Relevo da tribuna de Serrabona, “A caça do cervo pelo centauro”. Foto: Olivier Poisson. Fonte: POISSON, 2014, p. 42	280
Fig. 41. Centauro do capitel do claustro de Sant Cugat del Vallès. Foto: Juan Antonio Olañeta. Disponível em: www.claustro.com . Acesso em: nov. 2019	282

Fig. 42 Cavaleiro-arqueiro do claustro da catedral de Girona. Foto: Inés Monteiro. Disponível em: MONTEIRA ARIAS, 2019	283
Fig.43 Par N4	294
Fig.44 Detalhe do capitel N4b: face interna, guerreiro	296
Fig.45 Detalhe do capitel N4b: híbrido de ave e dragão (?) de duas cabeças	297
Fig.46 Detalhe do capitel N4b: face externa, cauda dupla de cabeças de dragão (?)... ..	298
Fig. 47 Porta do claustro da catedral de Barcelona: capitel com ser híbrido de três cabeças de dragão. Foto: Monestirs.cat. Disponível em: www.monestirs.cat/monst/bcn/bn02cateZH.htm Acesso em dez. 2019	302
Fig. 48 Detalhe do capitel N4a: leão	304
Fig. 49 Capitel N4a: Cavaleiro e leão na face central	304
Fig. 50 Capitel N4a: face externa: pássaro e cavaleiro	305
Fig. 51 Sapo entre as bases das colunas do par N4	313
Fig. 52 Par de capitéis L3	314
Fig. 53 Capitel L3b: detalhe da face externa: harpia	315
Fig. 54 Corpo da harpia: asas e escamas	316
Fig. 55 Detalhe da face interna: homem	317
Fig. 56 Sereia-pássaro (harpia?) de capitel do claustro de Sant Cugat del Vallès. Foto: Juan Antonio Olañeta. Disponível em: www.claustro.com . Acesso em nov. 2019.....	319
Fig. 57 Capitel da Psicomaquia do claustro de Sant Cugat del Vallès. Fotos: Juan António Olañeta. Disponível em: www.claustro.com . Acesso em nov. 2019.....	342
Fig.58 Par N1: sereias-pássaro	354
Fig. 59: Detalhe do par N1: volutas adossadas ao muro e terminações das asas em volutas. Foto: Ramón Sales Encinas. Disponível em: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2015/11/23112015-monasterio-de-sant-pau-del_15.html . Acesso em nov. 2019	355
Fig. 60 a, b: Sereias-peixe de cauda dupla e sereias-pássaro barbadas, respectivamente, de Sant Pere de Galligants	364
Fig. 61 Par N6: leão em split, pássaro, grifo (?) e leão	370
Fig. 62 Leão em split. Detalhe do capitel N6b	371
Fig. 63 Ave da face interna do capitel N6b	373
Fig. 64 a, b, c, d: Comparações entre pássaros e leões dos capitéis N4a (a, c) e N6b (b, d).....	373
Fig.65 Face central do capitel N6a: sem dados de ábaco de ângulo e espaço entre os dois seres	376
Fig. 66 Detalhe: face externa do capitel – leão e máscara humana	377

Fig. 67 Híbrido da face interna: leão e pássaro	378
Fig.68 Híbrido de galo (corpo) e serpente (cauda) do claustro da catedral de Tarragona, início do séc. XIII. Destaque em vermelho	380
Fig. 69 Detalhes: cabeça e cauda do híbrido de Sant Pau del Camp	381
Fig.70 Grifos do claustro de Sant Cugat del Vallès (Barcelona)	385
Fig. 71 a, b: Grifos do claustro de Sant Pere de Galligants (Girona)	385
Fig. 72 Par S3 do claustro de Sant Pau del Camp: águias	391
Fig. 73 a, b: Capitéis de águias do claustro de Sant Pere de Galligants	393
Fig. 74 Par de capitéis O5: aves e folhas	397
Fig. 75 Arestas dos capitéis: encontro das cabeças e caudas de pares de pássaro.....	398
Fig. 76 Esquema do capitel coríntio. Por Jean-Pierre Adam, La construction romaine , Paris, 1984. Disponível em: https://journals.openedition.org/imagesrevues/1865#ftn35 . Acesso em ago. 2019.....	426
Fig.77 a, b, c: Tipos de derivação esquemática do capitel coríntio clássico na época pré-românica: a- capitel da catedral de Vic, b- capitel de Sant Feliu de Codines (foto: ECSA - M. Garriga) e c- capitel de Santa Maria de Cornellà, respectivamente. Imagens: F. Baltà. In: BARRAL I ALTET, 2018. Disponíveis em: https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-0109401.xml . Acesso em ago. 2019	434
Fig. 78 Capitel omíada. Fonte: GAILLARD, 1956, pl. IV	436
Fig.79 Capitéis da igreja de Sant Pere de Rodes. Foto: ECSA - F. TUR. Disponível em: https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-0109401.xml . Acesso em set. 2019	438
Fig. 80 Par de capitéis N5	442
Fig. 81 Par de capitéis N5- faces voltadas para o leste	443
Fig. 82 Par de capitéis N2	444
Fig. 83 Par de capitéis N2 – face com bestas	445
Fig.84 Par de capitéis N3	446
Fig. 85 Par de capitéis L1- destaque ao capitel L1b	447
Fig. 86 Par de capitéis L3- destaque ao capitel L3a	448
Fig.87 Par S1	449
Fig. 88 Par S2	451
Fig. 89 Par L4	452
Fig. 90 Par L6	452
Fig. 91 Par O3	453
Fig. 92 Par O2	454
Fig. 93 Par O6	454

Fig. 94 Par L5	456
Fig. 95 Par S4	456
Fig. 96 Par S5	457
Fig. 97 Par S6	457
Fig. 98 a, b, c: Capitéis fitomórficos de Sant Pere de Galligants	463
Fig. 99 Capitéis fitomórficos do portal do claustro da catedral de Barcelona	464
Fig. 100 a, b: Variações dos capitéis fitomórficos do claustro de Saint-Paul- de-Mausole em Saint-Remy de Provence, século XII. Fotos: Juan António Olañeta. Disponível em: http://www.claustro.com/Claustros/Webpages/Catalogo_claustros.htm . Acesso em: nov. 2019	464
Fig. 101 Capitéis do claustro de Saint-Trophime de Arles, século XII. Detalhe do capitel à esquerda com furos de broca no ábaco. Foto: Frédéric D. Disponível em: http://www.photos-provence.fr . Acesso em: nov. 2019	465
Fig. 102 Capitéis de folhas lisas da Mesquita de Córdoba – o Mihrab (da ampliação de Al-Hakam II, filho de Abd al-Rahman III), século X. Foto: Arte en Cordoba. Disponível em: https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/epoca-califal.html Acesso em: nov. 2019	466
Fig. 103 a, b: Capitéis califais da janela da sala capitular do claustro de Sant Benet de Bages, séculos X-XI – reempregados no claustro de finais do século XII	468
Fig. 104 Par L1	475
Fig. 105 a, b: Capitel L1a – detalhes das faces externa e interna	476
Fig. 106 Volutas “acumuladas” - detalhe do capitel L1b	477
Fig. 107 Par de colunas L2	479
Fig. 108 Pilar de ângulo nordeste do claustro	499
Fig. 109 Detalhe do pilar de ângulo: coluna <i>decorativa</i> com capitel	500
Fig. 110 Faces do par N5 com máscaras humanas	503
Fig. 111 Galeria norte, setor próximo à igreja	503
Fig. 112 Setor sul da galeria leste – entrada da sala capitular	506
Fig. 113 Galeria sul: pares de capitéis das águias, vegetais com nervuras trabalhadas e capitéis de “transição”. Foto: Ramón Sales Encinas. Disponível em: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/search?q=sant+pau+del+camp . Acesso em: jan. 2020	508

LISTAS DE MAPAS E PLANTAS

- Mapa 1: Mapa dos condados catalães no início do século X, com indicação das fronteiras das etapas da ocupação cristã. Mapa: A. Benet. Disponível em CR online: <https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml> Acesso em fev. 2019..... 44
- Mapa 2 – Os domínios da Coroa de Aragão em fins do século XII. Fonte: https://www.edmaps.com/html/spain_and_portugal.html. Acesso em maio 2017..... 52
- Mapa 3. Monastérios beneditinos medievais da Catalunha, com indicação da data (aproximada) de fundação. Mapa de Antoni Pladevall. Fonte: PLADEVALL, 2018. Disponível em: <<https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml>>. Acesso em out. 2019..... 60
- Mapa 4. Monumentos Românicos do Centro Histórico de Barcelona. Destaque em vermelho em Sant Pau del Camp. Fonte: ERC, 2014, p.1109. (Destaque nosso) 103
- Planta 1. Planta do atual monastério de Sant Pau del Camp. Planta de M. ANGLADA. Fonte: **Catalunya Romànica** [online], 2019. Disponível em: <https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: set. 2019 131
- Planta 2. Sant Pau del Camp no início do século XIX. Detalhe no círculo azul: porta de acesso da igreja ao claustro. Fonte: BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano. **Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX**. Vol. 1. Barcelona: F.J. Altés y Alabart, 1906, p. 140. (Detalhe nosso) 132

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1. Esquema temático do claustro	206
Esquema 2. Esquema de nomenclatura dos capitéis do claustro	220
Esquema 3. Esquema gráfico da composição do par de capitéis – aproximações e distanciamentos temático-formais	239
Esquema 4. O homem em combate e o pecado	326
Esquema 5. A triangulação do combate no setor norte do claustro e a oposição estrutural entre o pecado original e o altar	328
Esquema 6. Esquema de hipótese de visualização do par das sereias-pássaro, com destaque para a de cabelos curtos	367
Esquema 7. Corte dos setores norte e sul do claustro	394
Esquema 8. Relação dos pássaros com a Queda	403
Esquema 9. Capitéis coríntios e/ou fitomórficos	419
Esquema 10. Esquema da distribuição dos tipos de capitéis de forma coríntia e fitomórfica no claustro	458
Esquema 11. Temas da galeria norte	502
Esquema 12. Temas da galeria leste	505
Esquema 13. Temas da galeria sul	507
Esquema 14. Temas da galeria oeste	509

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Temas da galeria norte.....	p.221
Tabela 2. Temas da galeria leste.....	p.222
Tabela 3. Temas da galeria sul.....	p.223
Tabela 4. Temas da galeria oeste.....	p.224

NOTAS E LISTAS DE ABREVIACÕES

Nota sobre as imagens: todas as fotografias são da autora, salvo quando há menção.

Nota sobre as traduções de citações: todas as traduções de citações são da autora, salvo quando for especificado de outra forma.

Nota sobre o uso de recursos digitais: este trabalho foi possibilitado pela grande digitalização de fontes e imagens sobre o românico catalão. Destacamos o uso da *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, com três volumes dedicados a Barcelona, publicados em 2014, recentemente digitalizada pela Fundación Santa María La Real, disponível em: <http://www.romanicodigital.com/>. Da mesma maneira, a tradicional enciclopédia *Catalunya romànica*, publicada pela Fundació Enciclopèdia Catalana, em 28 volumes entre 1984-1999, em processo de digitalização, disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/>. Nesse caso, como a digitalização é feita em formato de página web, colocamos a referência, em nota, com base nos dados de publicação disponibilizadas pelos editores na página web, a saber: a data da última atualização do texto na página (a maioria dos textos foi digitalizada e atualizada entre 2018 e 2019).

Nota sobre os nomes de cidades, regiões e nomes próprios: optamos por manter os nomes próprios das figuras históricas catalãs na língua original. Nomes próprios de Pais da Igreja e figuras históricas conhecidas na tradição historiográfica brasileira foram mantidos nas formas consolidadas em português.

Notas sobre os textos bíblicos: demos preferência a utilizar a versão em português da Bíblia de Jerusalém, quando o texto aparece sem nota. Porém, quando julgamos necessário, utilizamos outras traduções da Bíblia para o português e também a versão latina do texto da Vulgata; neste caso, há especificação em nota.

Lista de abreviações

ACA: Archivo de la Corona de Aragón

BnF: Bibliothèque nationale de France

BnC: Biblioteca nacional de Catalunya

BUCEMA: Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre

CESCM: Centre d'Études supérieures de Civilisation Médiévale

CR: Catalunya Romànica

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

ERC: Enciclopedia del Románico en Cataluña

IEC: Institut d'Estudis Catalans

MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya

PL: *Patrologia Latina* (Ed. Jacques-Paul Migne, 221 vol., Paris, 1844-1855).

UAB: Universitat Autònoma de Barcelona

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
Parte 1: Panorama histórico e tradição historiográfica do românico catalão	36
CAPÍTULO 1: A Catalunha românica: condados e mosteiros entre os séculos X e XIII	37
1.1 A Catalunha entre os séculos X-XIII	37
1.1.1 O “nascimento” da Catalunha	37
1.1.2 Aspectos políticos: condados catalães no século XII e a formação da Coroa de Aragão	46
1.1.3 A ocupação do território e as relações sociais: condes e clérigos	53
1.2 O monacato beneditino na Catalunha: entre construções e reformas	59
1.2.2 Os claustros nos mosteiros beneditinos catalães	63
CAPÍTULO 2: O românico catalão: panorama de uma tradição historiográfica ..	70
2.1 A historiografia da arte românica na Catalunha	70
2.1.1 O excursionismo científico catalão	75
2.1.2 A consolidação da historiografia do românico catalão no século XX	77
2.2 Rotas e vertentes do românico na Catalunha: um panorama	81
2.2.1 O primeiro românico	85
2.2.2 O românico pleno	88
2.2.3 O românico tardio (ou tardo-românico) e o estilo 1200	96
2.3 A escultura dos claustros: catalães: especificidades?	99
Parte 2: A construção do mosteiro de Sant Pau del Camp	101
CAPÍTULO 3: História da comunidade monástica	102
3.1 A fundação da comunidade: o desconhecimento das origens	102
3.2 A segunda fundação	110
3.3 O privilégio de isenção de 1165	117

3.4 A construção da riqueza material da comunidade no século XII	122
3.5 A vida da comunidade monástica para além do século XII	126
CAPÍTULO 4: O conjunto arquitetônico	129
4.1 História construtiva do conjunto arquitetônico	129
4.1.1 A igreja e seu portal	129
4.1.2 O claustro	166
4.1.2.1 Os arcos	170
4.2 Questões de datação e os estudos sobre a escultura do claustro	182
4.3 A vida do edifício em tempos modernos: alterações no claustro?	196
Parte 3: As imagens esculpidas no claustro	203
CAPÍTULO 5: Os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp	204
5.1 Apresentação dos capitéis esculpidos e plano geral	204
5.2 Análise descritiva	218
CAPÍTULO 6: O par pecado inicial – mulher com sapos	225
6.1 O pecado inicial	226
6.2 A mulher com sapos	245
Conclusão: o início da história da humanidade na Terra	261
CAPÍTULO 7: Guerreiros, cenas de enfrentamento e combate	266
7.1 Guerreiros e caçadores	266
7.2 Guerreiros e animalidades	294
7.3 O homem e a harpia	313
Conclusão: um mundo em combate	325
CAPÍTULO 8: Capitéis zoomórficos: animalidades e hibridação.....	353
8.1 Sereias-pássaro	353
8.2 Os seres confrontados: leões, pássaros e grifo	369
8.3 Águias	390

8.4 Pássaros e vegetalidade	396
Conclusão: animalidades e hibridizações: a beleza disforme?	404
CAPÍTULO 9: Capitéis fitomórficos e de tipo coríntio	418
9.1 O capitel coríntio no Românico	422
9.2 O capitel coríntio na Catalunha	432
9.3 Os capitéis fitomórficos de tipo coríntio de Sant Pau del Camp	439
9.4 Os três capitéis fitomórficos excepcionais	474
9.5 A forma coríntia e vegetal: vitalidade e variação	480
9.6 Entre variedade e variação	482
9.7 Setorização e capitéis de transição	485
9.8 Volutas vegetalizadas	486
9.9 Frutos	487
9.10 Cabeças humanas e animais: integração do mundo criado	490
Conclusão: sobrevivências e anacronismo	491
CAPÍTULO 10: As lógicas do claustro de Sant Pau del Camp	494
10.1 Os setores norte-sul	494
10.2 As lógicas das galerias	501
10.3 O claustro no monastério e o monastério na cidade: a comunidade de Sant Pau del Camp na Catalunha românica	510
CONCLUSÃO	515
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	519

INTRODUÇÃO

Ao se caminhar pelo bairro do Raval, no centro histórico da cidade de Barcelona, depara-se com um edifício de pedra que se ergue e se diferencia do resto da paisagem. Trata-se do conjunto monástico de Sant Pau del Camp (fig. 1). Apesar do contraste, ele pode até passar despercebido devido às suas pequenas dimensões em meio ao entorno denso e fechado do bairro popular altamente ocupado. Por isso mesmo, o ofício de turismo de Barcelona tem investido na restauração, propaganda e acesso a esse mosteiro, que vem recebendo cada vez mais visitas de turistas. As partes abertas ao público para visita são a igreja – que funciona ainda como igreja paroquial, onde se celebram missas – e o claustro, edifícios românicos que permanecem intactos e em seu lugar de origem, juntamente com a sala capitular gótica. As demais estruturas são alterações ou adições posteriores.

O edifício da igreja e o do claustro datam, provavelmente, de um espaço de tempo que vai da segunda metade do século XII a inícios do século XIII. Hoje localizados no centro da cidade, eles foram naquele momento construídos fora dos muros da cidade medieval. Apesar das pequenas dimensões e aparente simplicidade, o conjunto monástico de Sant Pau del Camp – e, em especial, seu claustro – se apresenta a nós como um fértil objeto de estudo e reflexão sobre a presença e função de capitéis esculpidos na Catalunha românica. Isso porque o conjunto de capitéis esculpidos do claustro se destaca pela profusão e diversidade de capitéis ornamentais, sobretudo os de tipo fitomórfico e derivado do coríntio, além de capitéis com animais e seres híbridos. A figuração humana é reduzida, aparecendo frequentemente em combate com os seres zoomórficos, destacando-se apenas um capitel de temática bíblica. Na análise do historiador da arte catalã Jordi Vigué, no claustro de Sant Pau del Camp “foram representados, com maior ou menor profusão, todos os temas ornamentais típicos da arte românica.”¹

Nosso interesse se voltou, assim, ao estudo da totalidade desses capitéis esculpidos, tentando ir além das categorias puramente classificatórias, buscando compreender as lógicas das imagens daquele grupo de capitéis que não se baseia numa

¹ “(...) hi han estat representats amb més o menys profusió tots els temes ornamentals típics de l’art romànic.” VIGUÉ, Jordi. **El monestir romànic de Sant Pau del Camp**. Barcelona: Artestudi, 1974, p. 152.

única lógica narrativa, mas na diversidade de possibilidades e arranjos entre todos os seus elementos – iconográficos e ornamentais.



Fig. 1: Entrada do edifício monacal de Sant Pau del Camp, no bairro do Raval em Barcelona

Os estudos sobre o patrimônio românico catalão fazem parte de uma longa tradição preocupada com sua valorização, que resulta em riquíssimos museus, exposições, catálogos, enciclopédias, edifícios históricos visitáveis e *sites* interativos inteiramente voltados para o período românico. O que nos move, então, a pesquisar um edifício que faz parte de uma longa tradição de estudos já consagrados e consolidados, levados a cabo por eruditos que conhecem amplamente o repertório do românico catalão, ou seja, um edifício sobre o qual as análises foram aparentemente “esgotadas”?

Como tentaremos demonstrar durante o desenvolvimento da presente tese, apesar da longa tradição bibliográfica erudita, esses estudos são voltados, em geral, para um objetivo diferente do nosso: eles são marcados pelas preocupações filológicas e evolutivas, partindo de pressupostos que pouco consideraram as possibilidades inventivas de atuação e agenciamento das imagens em seu lugar de inserção e, muito menos, na sociedade ao seu redor. Neste último caso, quando são aventadas possibilidades de relação com o meio social, as imagens são vistas, no máximo, como representações dessa sociedade e depositárias de símbolos pré-definidos cujos valores são transpostos para a escultura.

Apesar de estudiosos do românico catalão terem, recentemente, questionado pressupostos tradicionais que se aplicaram aos estudos dos edifícios catalães, abrindo possibilidades de análise que ultrapassam categorias consolidadas e, muitas vezes, estáticas, da História da Arte tradicional – trabalhos que nos instigam metodológica e teoricamente² – o claustro de Sant Pau del Camp nos parecia, ainda, relegado ao “segundo plano” do românico catalão, carecendo de um estudo recente que propusesse interpretações para as imagens de seus capitéis e para a coerência do conjunto arquitetônico³.

O monastério de Sant Pau del Camp é citado em diversas obras do século XIX, notadamente no célebre *Viaje literário a las iglesias de España*, do arquiteto e historiador Jaime Villanueva, publicado em 1851, além de cadernos de viagens e descrições enciclopédicas de outros arquitetos e estudiosos que faziam parte do *Centre Excursionista de Catalunya*, em inícios do século XX⁴. Tais obras, além de fontes descritivas importantes sobre o estado de diversos edifícios antes de terem sofrido alterações e depredações contemporâneas, são retratos do espírito enciclopedista de sua

² Destacamos os trabalhos de Manuel Castiñeiras, Gerardo Boto Varela, Juan Antón Olañeta, Esther Lozano, Pablo Abella e Immaculada Lorés i Oztet, presentes nas referências bibliográficas dessa tese.

³ Josefina Mutgé i Vives, em seu estudo recente e inédito sobre a documentação medieval de Sant Pau del Camp, afirma que o edifício já foi suficientemente estudado “do ponto de vista estilístico” – já que é uma das “jóias do românico” – diferentemente do estudo documental, pouco antes desenvolvido, o que justifica o ineditismo de seu trabalho. Como procuraremos demonstrar, nosso trabalho busca outras dimensões de análises do espaço claustral e suas esculturas, que se diferenciam dos estudos sobre o edifício material referidos pela autora. MUTGÉ I VIVES, Josefina. **Pergamins dels monestir benedictí de Sant Pau del Camp de Barcelona de l’Arxiu de la Corona d’Aragó (segles XII – XIV)**. Barcelona: CSIC, 2002, p. 5.

⁴ Citamos alguns desses autores: PI Y ARIMON, Andrés. **Barcelona antigua y moderna**. Barcelona: Tomás Gaschs, 1854, vol. 1, p. 488- 504; TAMARO, Eduard. El Monestir de Sant Pau del Camp. **Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya**, Barcelona, 250-251, p. 322-330, nov.- dez. 1915; PIFERRER, Pablo. **Recuerdos y bellezas de España. Cataluña**. Barcelona: Joaquín Verdaguer, 1939, vol. I, p. 75-78.

época. É com olhar crítico que tentamos tomar suas hipóteses e descrições nesta tese, quando julgamos necessário.

O monastério de Sant Pau del Camp aparece também na obra do arquiteto e restaurador catalão Joseph Puig i Cadafalch, na primeira metade do século XX, em meio a diversos outros estudos classificatórios que ele levava a cabo, fazendo um importante inventário e análise da riqueza do patrimônio românico na Catalunha⁵. Como veremos, a obra de Puig i Cadafalch é determinante para os estudos sobre o românico catalão, e deve ser levada em conta tomando-se consciência do seu próprio contexto histórico de escrita.

A principal monografia de referência inteiramente dedicada ao estudo de Sant Pau del Camp foi desenvolvida por Jordi Vigué, publicada em 1974⁶ – com um capítulo histórico escrito pelo historiador Antoní Pladevall. Vigué elabora um extenso trabalho técnico sobre o edifício como um todo, fornecendo medidas, proporções e materiais; sua descrição das imagens e classificação dos capitéis, apesar de serem as mais extensas e completas até hoje feitas, seguem conceitos e alguns juízos de valores dos quais nos afastaremos em nossa análise; ela segue, contudo, sendo um referente fundamental para o estudo do edifício. Em 1992, um artigo de David Dalmases i Pons traça um panorama importante dos estudos anteriores já realizados sobre Sant Pau del Camp, revendo as principais hipóteses sobre a fundação da comunidade monástica e construção do edifício, mas não trata das imagens esculpidas⁷. Um artigo publicado em 1994 por Jordi Camps e Immaculada Lorés⁸, além de alguns verbetes de enciclopédias especializadas no românico catalão, são referências fundamentais sobretudo para a identificação da escultura de Sant Pau del Camp no panorama do românico na Catalunha, mas, como afirmamos acima, são considerados como ponto de partida para uma análise cujo objetivo é outro. Mais recentemente, o extenso trabalho desenvolvido por Josefina Mutgé Vives⁹ de recolha, transcrição, edição e análise de toda a documentação relativa a Sant Pau del Camp se mostrou um instrumento fundamental para a pesquisa sobre a história da comunidade.

⁵ PUIG I CADAVALCH, Joseph. **L'arquitectura romànica a Catalunya**. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1909, vol.2, p.139-142.

⁶ VIGUÉ, 1974.

⁷ DALMASES I PONS, David. Bibliografia sobre Sant Pau del Camp de Barcelona. Aproximació a la seva fundació. **Lambard**. Estudis d'Art Medieval, Barcelona, V, p. 89-111, 1992.

⁸ CAMPS, Jordi; LORÉS I OTZET, Immaculada. El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII. **Lambard**. Estudis d'art medieval, Barcelona, VI, p. 87-111, 1994.

⁹ MUTGÉ I VIVES, 2002.

Essa tradição de estudos constitui nossa base de trabalho e será explorada aqui, mas tentaremos nos afastar de alguns pressupostos principais sobre as imagens medievais que podem gerar juízos de valor que impedem a análise das possibilidades significativas do conjunto de capitéis e, sobretudo porque, em geral, tende a pairar uma ideia de que o claustro de Sant Pau del Camp possui uma escultura muito pouco complexa, irracional ou que é, sobretudo, um “amontoado de estilos”, influências vindas de diversos lugares e escolas escultóricas.

O foco desse trabalho são, pois, os capitéis do claustro. Contudo, todo o processo construtivo do edifício e sua relação com as dinâmicas sociais importam no decorrer da pesquisa, visto que tentamos ter uma visão de conjunto da construção e presença do conjunto monástico de Sant Pau del Camp em seu contexto. Esforçamo-nos, assim, para levantar hipóteses explicativas sobre as arcadas do claustro e a fachada da igreja – que teria sido finalizada pouco tempo antes da construção do claustro. Nesse sentido, dadas as especificidades ligadas às funções de cada espaço e estrutura arquitetônica, tentamos entendê-las em conjunto e em como compartilham determinados aspectos ligados ao contexto no qual se inserem, na lógica total de composição do conjunto monástico.

Na sociedade medieval, onde recebiam cada vez mais atenção as questões sobre as mediações entre o mundo terrestre e o celestial, entre o visível e o invisível, entre o aqui e o além, as imagens exerciam um papel importante enquanto agentes mediadores e de representação, como bem definiu Jérôme Baschet com os termos “imagem-objeto” e “imagem lugar”¹⁰, ao considerar a imagem em sua materialidade, em sua indissociável relação com a função de seu suporte ou do lugar onde se insere. As imagens do claustro de Sant Pau del Camp devem ser, assim, analisadas tendo em vista todas as funções daquele espaço, tanto no seio da comunidade monástica quanto no da Catalunha da segunda metade do século XII e inícios do século XIII.

As imagens medievais são um objeto de estudo privilegiado da História, e não apenas da História da Arte, ao serem consideradas portadoras de uma “capacidade ativa”, profundamente ligada ao lugar ou objeto onde elas se inscreviam – e às funções próprias a esses lugares – não sendo apenas a tradução de ideias pré-concebidas. Como bem lembra Jean-Claude Schmitt:

¹⁰ BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

Parece-me indispensável considerar a imagem, assim como qualquer outro modo de formalização e simbolização (linguagem, escrita, ornamental, etc.), como um modo ativo de construção, em relação com a construção do espaço¹¹.

Nesse sentido, nosso trabalho com o claustro de Sant Pau del Camp busca analisar sua escultura ornamental como um conjunto participante do espaço e da sociedade ao seu redor. Deste modo, consideramos que as imagens exercem uma função de “medialização”, conceito entendido como “o uso de suportes concretos – mídias – na estruturação do sistema de relações sociais”¹², como bem definiu Eduardo Henrik Aubert. Tais mídias são as imagens, gestos, palavras e objetos que “dão forma” à interação social (dos homens entre si e dos homens com o sagrado), de maneira que essa interação possa ser *dada a ver* e seja apreensível pelos sentidos. É assim que pretendemos abordar a escultura românica de Sant Pau del Camp, como um instrumento que torna visíveis as diversas relações estabelecidas pela comunidade monástica na Catalunha românica e fornece instrumentos para sua compreensão.

Uma das principais características da escultura de Sant Pau del Camp é o fato de não desenvolver ciclos narrativos, sendo assim classificada como uma escultura de profusão ornamental. Ao analisar a historiografia tradicional da arte românica, Jean-Claude Bonne notou que “o papel do ornamento foi considerado em termos essencialmente ‘estilísticos’”¹³. É, assim, necessário reavaliar a própria noção de “ornamento”, porque ela constitui uma dimensão intrínseca à arte românica: “o que equivale a repensar a ideia tradicional de que exista uma separação entre as categorias ou gêneros, como representação e ornamentação, abstração e imagem”¹⁴. Segundo o autor, o *ornamental*, na Idade Média, pode ser entendido como um modo de construção

¹¹ “Il me paraît indispensable de considérer l'image, exactement comme tout autre mode de formalisation et de symbolisation (langagière, écrite, ornementale, etc.), comme un mode actif de construction, en l'occurrence de construction d'espace.” SCHMITT, Jean-Claude. De l'espace aux lieux: les images médiévales. In: Construction de l'espace au Moyen Age: pratiques et représentations, 37^e congrès de la SHMES, 2006, Mulhouse. **Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public**. Paris: Publ. de la Sorbonne, 2007 p. 317-346, p.317.

¹² AUBERT, Eduardo Henrik. Mediação e medialização. O cartulário do colégio de Hubant e a teoria do laço social. **Revista de História**, São Paulo, 165, p. 151-191, jul./dez. 2011, p. 172. O autor desenvolve a importante ideia da “medialização das mediações” entre diversos atores sociais.

¹³ “ (...) le rôle de l'ornement était donc envisagé en termes essentiellement ‘stylistiques’”. BONNE, Jean-Claude. Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval. In: **Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge**. Actes du Colloque International tenu à Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997b, p. 217-220, p.217.

¹⁴ “Ce qui équivalait à remettre en cause l'idée traditionnelle d'une coupure tranchée entre les catégories ou les genres, comme entre représentation et ornementation, abstraction et image”. Ibid., p.217.

das imagens e dos próprios objetos, porque a imagem está sempre inscrita num objeto ou lugar que possuem suas funções, “de maneira que o ornamental serve também como articulação decorativa entre o domínio da imagem e aquele do objeto funcional que a possui”¹⁵.

Dessa maneira, Bonne propõe, para a análise das imagens medievais, que falemos em “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 algo que modula os efeitos do objeto que é seu suporte; ela é um complemento necessário, determinando modos de funcionamento distintos segundo o objetivo que se procura.

A ornamentalidade (...), ao destacar 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.¹⁶

Tal questão é especialmente sensível quando tratamos de uma série de capitéis de um claustro que são predominantemente ornamentais e não desenvolvem um ciclo narrativo. É necessário pensar nas diversas lógicas de relações entre essas imagens pelo espaço claustral. Nesse sentido, seguiremos os apontamentos metodológicos de Maria Cristina Pereira, a partir da expressão por ela cunhada de “montagens topo-lógicas”¹⁷. 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

¹⁵ “(...) en sorte que l’ornement sert aussi d’articulation décorative entre le domaine de l’image et celui de l’objet fonctionnel qui la porte”. Idem. Ornementation et représentation. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (dir.). **Les images dans l’Occident médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 199-212, p. 203.

¹⁶ “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”. 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 tenu à Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997a, p.103-118, p.106.

¹⁷ PEREIRA, Maria Cristina C. L. Montagens topo-lógicas. As imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac. **Revista de História**, São Paulo, 165, p. 73-92, jul./dez. 2011b.

capitéis, muito menos aceita a hipótese de desordem e de que o pensamento medieval é irracional e que 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).¹⁸

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”¹⁹, ou seja, a autora defende que existe racionalidade – ou racionalidades – 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.²⁰

A descontinuidade de elementos no claustro é 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”.²¹ 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 prenes 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

¹⁸ PEREIRA, 2011b, p. 81-82.

¹⁹ Ibid., p.82.

²⁰ Ibid., p. 83.

²¹ Ibid., idem.

necessárias”, e não “razão totalitária” ou “não-autoridade do arbitrário”.²²

Assim, a partir do estudo da escultura dos capitéis do claustro do monastério beneditino de Sant Pau del Camp, procuraremos entender a heterogeneidade e aparente simplicidade de sua escultura ornamental nas lógicas de circulação do Mediterrâneo românico, tentando compreender como a escolha dos elementos esculpidos e a montagem do conjunto imagético ajuda a construir um discurso que o localiza na Barcelona da segunda metade do século XII e inícios do século XIII. Para isso, é também importante o olhar sobre a diversidade de formas imagéticas presentes em vários edifícios existentes nessas regiões e a compreensão das tradições e circulações que, na escultura, participam das formas comunicação e interação sociais. Além disso, essas imagens são partícipes da vida cotidiana dos monges e de sua espiritualidade, de sua forma de compreender o mundo e a própria história cristã.

Nesse sentido, para além de uma montagem de tendências que circulam pelo espaço heterogêneo e descontínuo, consideramos que essas imagens são uma montagem de tempos, de relações com o passado e com as diferentes tradições que fazem parte da história. Como lembra Georges Didi-Huberman, ao trabalhar sobre o Atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg,

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um modo de *expor visualmente as discontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história.²³

Nossa proposta, finalmente, é a de que o claustro de Sant Pau del Camp pode ser compreendido com um espaço de montagens, no qual cada elemento carrega possibilidades semânticas herdeiras de tradições diversas, que são organizadas de maneira sintática – adquirindo significações e interagindo profundamente com a vida da comunidade monástica e com a sociedade ao seu redor.

²² PEREIRA, 2011b, p.83.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 399-400.

O desenvolvimento da noção de “análise sintática da arte românica”, que aqui tomamos como base teórica e metodológica, é devedor dos trabalhos de Jean-Claude Bonne, que assim a define:

Qualificamos aqui de sintática a análise das propriedades plásticas e cromáticas na medida em que elas constituem estruturas significantes e não apenas formais ou representacionais. Se existe de fato um “pensamento 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.²⁴

Bonne se afasta, dessa maneira, de análises mais tradicionais que estabelecem uma cisão entre 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: nela, as imagens não são apenas um receptório de conteúdos definidos *a priori* e fechados, mas são plenas de tensões e contradições, articulando conteúdos semânticos e abrindo a possibilidade da construção de novos sentidos.

Um fator de fundamental importância na análise sintática, e que não pode ser dela desconectada, é a análise histórica. Como define Bonne, a sintaxe na arte românica tem sua própria historicidade, a historicidade “de um conjunto de potencialidades elaboradas em uma certa duração e em uma área geográfica.”²⁵ Ora, essas potencialidades que são elaboradas em um determinado contexto cultural e social são atualizadas em cada

²⁴ “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 signifiante 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.” BONNE, Jean-Claude. **L’art roman de face et de profil. Le tympan de Conques**. Paris: Le Sycomore, 1984, p. 18. (Trad. Eduardo H. Aubert).

²⁵ “Le syntaxe a sans doute dans l’art roman sa propre historicité, celle d’un ensemble de potentialités élaborées dans une certaine durée et dans une aire géographique”. Idem, p. 21.

contexto histórico em que uma obra se encontra. Isso significa que temas iconográficos tradicionais, carregados de valores semânticos, podem ser reformulados e adaptados – e de maneiras inéditas – em função de preocupações do local e do momento histórico de onde se encontram. Essa “pressão variável da história”, que tem efeitos na representação e na sintaxe, pode resultar “no deslocamento, em tensões, no reequilíbrio da economia dos dispositivos [componentes da imagem]”²⁶.

Nossa questão central se formula, assim, em torno da consideração da arte românica como uma arte não estática, mas plena de variáveis e tensões que podem ser retrabalhadas em cada contexto específico. Nesse caso, nos perguntamos: como o edifício de Sant Pau del Camp se insere na tradição iconográfica românica e, ao mesmo tempo, a reformula e a adapta às suas necessidades presentes? Quais papéis as imagens podem exercer no pequeno monastério extra-muros da Barcelona medieval? Como as imagens daquele lugar atuam em relação à “pressão da história” daquele momento? A partir de tais questionamentos é que esta tese é contruída.

*

A presente tese se estrutura em três partes, que contêm dez capítulos e uma breve conclusão final; cada capítulo conta com uma curta introdução geral onde expomos a estrutura de organização do capítulo (e uma pequena conclusão nos capítulos de análise de capitéis).

Uma primeira parte, bastante introdutória, busca traçar um panorama do contexto da Catalunha durante o período românico, além de fazer um balanço dos estudos sobre os edifícios românicos. Apesar do tom talvez manualístico, esta parte nos pareceu necessária visto que, em primeiro lugar, os estudos sobre o românico catalão são pouco conhecidos no Brasil. Além disso, ela é necessária para melhor localizarmos os processos históricos gerais da Catalunha que perpassam a história de Sant Pau del Camp.

No primeiro capítulo, traçamos um panorama da situação política e social da Catalunha entre os séculos X e início do XIII, esboçando de maneira geral o processo de formação de uma entidade unificada e de uma identidade própria da região, processo

²⁶ “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, une rééquilibrage de l’économie des dispositifs.” BONNE, 1984, p. 21. (Trad. Eduardo H. Aubert.)

que será fundamental para a compreensão da sociedade – e sua heterogeneidade – na qual foi construída a comunidade de Sant Pau del Camp. Esboçamos, também, as discussões historiográficas sobre o monacato beneditino na Catalunha, sua maneira de ocupar o território e de se relacionar com a nobreza e com a Igreja romana, em diferentes momentos para, finalmente, neste primeiro capítulo compreendermos qual a função da construção de claustros em mosteiros beneditinos catalães a partir da segunda metade do século XII, mesmo que essas comunidades já existissem secularmente naqueles territórios, como é o caso de Sant Pau del Camp. Esse primeiro capítulo é, assim, importante para termos uma visão geral do contexto de construção do claustro de Sant Pau del Camp e da sociedade na qual se insere.

No segundo capítulo, de caráter mais historiográfico, apresentamos um histórico dos estudos sobre o românico catalão, buscando compreender os interesses que determinaram a definição de categorias estilísticas e a tradição de análise da escultura dos capitéis catalães. As relações filológicas entre diversos edifícios são importantes para localizarmos a escultura de Sant Pau del Camp no contexto de circulação no Mediterrâneo, servindo como ponto de partida para a análise que desenvolveremos sobre os capitéis. Tentamos, ao expor esse panorama, questioná-lo e marcar nossas diferenças em relação a ele.

Na segunda parte, entramos de fato no sujeito específico, apresentando o processo histórico e construtivo do mosteiro de Sant Pau del Camp. Aqui, nos remeteremos a diversas questões e momentos expostos na primeira parte da tese.

Passamos, então, no terceiro capítulo, à apresentação específica do mosteiro de Sant Pau del Camp, analisando a história da comunidade desde as hipóteses sobre sua primeira fundação, com foco na sua chamada segunda fundação no século XII e nas disputas e alianças estabelecidas com outros atores sociais. No capítulo quatro, continuamos o trabalho específico sobre Sant Pau del Camp, centrando-nos em sua história construtiva: as fases de construção e reconstrução do edifício monástico, especificamente da igreja e claustro românicos. Voltaremos a tratar de algumas questões estilísticas e filológicas desenvolvidas por historiadores da arte catalães quando da análise dos capitéis do claustro, tentando entender qual foi, até hoje, o tipo de trabalho desenvolvido sobre essa escultura. Ainda neste capítulo, desenvolvemos uma pesquisa sobre a vida do edifício pós-românico, ou seja, sobre as possíveis alterações estruturais

e seus usos em tempos modernos, para buscarmos a possibilidade de uma análise topológica dos capitéis.

Na terceira parte são desenvolvidas nossas principais hipóteses sobre o claustro. Os capítulos de cinco a nove são a parte central deste trabalho. Neles, desenvolvemos a análise dos capitéis do claustro de Sant Pau del Camp: pela análise “interna” de cada capitel, em seus elementos constitutivos, cargas semânticas e arranjos sintáticos; e pela análise “externa”²⁷ dos capitéis, em suas relações com seus capitéis pares, em subgrupos e com o próprio espaço claustral. A organização de subgrupos para a análise temática é o ponto principal da abordagem metodológica: tais subgrupos são definidos pelo tema ou, mais especificamente, pelo gênero dos capitéis. Cada um desses grupos é localizado espacialmente no claustro; a partir da análise específica das imagens e das relações espaciais, desenvolvemos as principais hipóteses sobre o conjunto.

Tentaremos, em cada um desses capítulos, entender como a ornamentalidade do conjunto atua, criando sentidos de ordem e adequação internos, se relacionando também com outros lugares e momentos – casos em que a análise comparativa com imagens de outros edifícios se torna um instrumento importante. Desenvolvemos esquemas gráficos a partir da planta do claustro para demonstramos, visualmente, o funcionamento de tais hipóteses, da distribuição de capitéis pelo claustro e as relações que eles estabelecem entre si e no espaço. Por isso mesmo, cada capítulo conta com uma conclusão parcial que organiza as hipóteses apresentadas.

No décimo capítulo, retomamos a análise geral das imagens no espaço claustral, para que ele possa ser entendido dentro do conjunto monástico (principalmente em sua relação com o edifício da igreja) e como este último, por sua vez, atua na sociedade em que se insere e, sobretudo, como aí se desenvolve ativamente uma ideia de História e ordem do mundo cristã que valoriza e articula as imagens de passado.

Uma conclusão final reúne brevemente nossas propostas de interpretação.

É importante esclarecermos que não buscamos uma interpretação exaustiva ou fechada para o claustro de Sant Pau del Camp. Nosso objetivo é, longe disso,

²⁷ Cf. SCHMITT, Jean-Claude. Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 48/ 6, 1993, p. 1471-1495. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226. Acesso em: jun. 2019.

desenvolver propostas analíticas que demonstrem como esse claustro, apesar das classificações estilísticas e interpretações que o colocam como um objeto “pouco complexo”, pode abrir possibilidades de compreensão sobre o modo de funcionamento das imagens românicas.

Parte 1: Panorama histórico e tradição historiográfica do românico catalão

CAPÍTULO 1: A Catalunha românica: condados e mosteiros (séculos X-XIII)

Neste capítulo, traçamos um panorama da situação sócio-política e cultural na Catalunha entre o século X e inícios do século XIII, que corresponde, grosso modo, ao que a História da arte designa como período românico. Primeiramente, analisamos a conformação da ideia de “nascimento” da Catalunha enquanto território e comunidade que adquire uma *identidade* própria, a partir da atuação dos condados catalães, tanto internamente quanto em relação com outras regiões. Esse processo é importante de ser estudado pois essas diferentes relações e dinâmicas fornecerão, no período românico, elementos a serem apropriados e reutilizados. Em um segundo momento, nosso foco são os processos políticos que se desenvolvem na Catalunha no século XII, principalmente durante a formação da Coroa de Aragão, entidade política central nas dinâmicas que se desenvolverão no território e, especificamente, nas transformações da cidade de Barcelona nesse período. Nesse processo também é necessário abordar momentos importantes para a organização da Igreja na Catalunha, principalmente no que concerne à formação de um arcebispado próprio. Isso nos leva a estudar as relações entre a nobreza e as casas monásticas, determinantes no período de ocupação do território da Catalunha pelos cristãos, bem como as transformações posteriores que afetam essas relações. Finalmente, desenvolvemos algumas questões relativas ao monacato beneditino na Catalunha, notadamente sobre o desenvolvimento arquitetônico e escultórico de suas casas, que serão importantes para a posterior compreensão do claustro do mosteiro de Sant Pau del Camp em suas especificidades.

1.1 A Catalunha entre os séculos X-XIII

1.1.1 O “nascimento” da Catalunha²⁸

Segundo o historiador da arte francês Marcel Durliat, em seu livro *L’art Catalan*²⁹, é apenas no século XII que aparecem os termos “Catalunha” e “catalão”. Nas

²⁸ É fundamental destacarmos aqui a recente obra de Michel Zimmermann sobre o período por nós estudado. O autor entende a Catalunha como um “produto da História”, cuja existência se dá por meio de um processo de construção que culmina numa tomada de consciência coletiva de uma identidade própria, que permite sua afirmação soberana no território europeu. Esse processo é chamado pelo autor de “nascimento da Catalunha” e é permeado por escolhas de representação do próprio passado para a afirmação do presente, o que se concretiza no século XII. ZIMMERMANN, Michel. **Naissance de la Catalogne (VIIIe – XIIe siècle)**. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2019.

²⁹ DURLIAT, Marcel. **L’Art Catalan**. Paris-Grenoble: Arthaud, 1963.

crônicas sobre a conquista de Mallorca pelo conde de Barcelona Ramon-Berenger III, em 1114, estão documentados pela primeira vez os termos *catalanicus heros*, em referência a este conde, *catalanenses*, aos seus vassallos, e *Catalania*, à sua terra. Apenas no fim deste mesmo século aparece o primeiro texto literário em catalão, as *Homélies d'Organyà*, uma coleção de sermões; porém, já desde o século IX podemos encontrar palavras e frases inteiras em catalão em documentos da região³⁰.

A construção da ideia de um surgimento da Catalunha e de sua definição enquanto região independente engloba diversas discussões, sobretudo no que diz respeito ao que se entende por identidade cultural, social e política próprias. O historiador francês Joseph Calmette, na primeira metade do século XX, apresentava como “ata de nascimento” da Catalunha independente um documento político preciso³¹: uma determinação do rei franco Carlos, o Calvo, de 865, que divide a região ao redor dos Pirineus, sob seu domínio desde o Tratado de Verdun, em duas partes: a Septimânia, ao norte, que compreendia as regiões da Cerdânia e Roussillon, em um bloco transpirenaico, e a região centrada na cidade de Barcelona, ao sul dos Pirineus. Segundo aquele autor, essa última região já apresentava um “notável espírito particularista”³² nesse momento. Com a morte de Carlos, o Calvo, o conde de Barcelona à época, Guifredo, o Cabeludo, teria encarnado a “virtude criadora desse nacionalismo”³³ catalão, conquistando condados vizinhos e dando início ao processo de unificação da Catalunha. De acordo com uma tradição historiográfica catalã nacionalista já anterior a Calmette, o conde era considerado o fundador do que seria o Principado da Catalunha³⁴, “o fundador da dinastia condal catalã e primeiro dos condes independentes”³⁵, assumindo, portanto, o papel de “herói nacional da Catalunha”³⁶.

³⁰ DURLIAT, 1963, p. 11.

³¹ CALMETTE, Joseph. *Études Médiévales*. Toulouse: Privat, 1946, p. 151.

³² “Sur la région dont Barcelone est la métropole souffle déjà un remarquable esprit particulariste.” CALMETTE, Joseph. *La société féodale*. Paris: Armand Colin, 1923, p. 204. Disponível em: <https://archive.org/details/lasocietefeodale0000calm/page/204>. Acesso em jun. 2019.

³³ “Joffre le Poilu, à la fin du regne de Charles le Chauve, incarne la vertu créatrice de ce nationalisme.” *Ibid.*, p. 204.

³⁴ “En fait, il a bien été le fondateur de ce qu’on appellera, au moyen âge, le Principat de la Catalogne.” *Ibid.*, p. 204.

³⁵ “Vifredo el Velloso fundador de la dinastía condal catalana y primero de los condes independientes.” BORI Y FONTESTÁ, Antonio. *Historia de Cataluña*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Cia., 1898, p. 41.

³⁶ “és l’heroi nacional de Catalunya”. TORROJA, Ramon. *Historia de Catalunya*. Barcelona: Impremta Elzeviriana y Librería Camí, 1933, p. 31.

Joseph Calmette considera ainda que foi dentro do mundo carolíngio que começou a se formar a consciência da “Catalunha”, concretizada apenas após a separação dos francos: “O que faltou para que, no mundo carolíngio, se formasse uma Catalunha? Um elemento material, ou seja, um quadro territorial; um elemento moral, ou seja, uma consciência local.”³⁷

A ideia de um momento de independência catalã em relação aos francos marca, assim, uma discussão fundamental na historiografia, pois seria o momento de formação da especificidade daquela região na sociedade ocidental medieval. Nesse sentido, a relação com o mundo carolíngio é definida como etapa crucial em grande parte das narrativas sobre a construção de uma nação catalã, a qual, contudo, integra alguns traços que seriam herança de períodos históricos anteriores, escolhidos para compor essa identidade: ou seja, de cada um desses períodos, determinados aspectos materiais e/ou culturais são considerados adequados e convenientes para a ideia que se quer conformar da identidade catalã. São três esses momentos fundamentais, chamados de pré-carolíngios, que fazem parte da composição da narrativa da história nacional catalã: seu pertencimento ao Império Romano, o reino visigótico³⁸ e a dominação muçulmana.

O pertencimento ao Império Romano aparece, na historiografia catalã, como um primeiro traço importante para a definição da futura Catalunha, sendo sua romanidade lembrada e retomada durante toda a Idade Média. Para o historiador catalão Frederic Urdina i Martorell, a região, principalmente durante o Baixo Império Romano, já apresentava alguns “traços de identidade”³⁹ própria, centrada na cidade de *Tàrraco*, atual Tarragona, importante centro de organização administrativa, política, cultural e

³⁷ “Qu’a-t-il fallu pour que, dans le monde carolingien, il se formât uma Catalogne? Um élément matériel, c’est-à-dire un cadre territorial; un élément moral, c’est-à-dire une conscience locale.” CALMETTE, Joseph. *L’Effondrement d’un Empire et la naissance d’une Europe (IXe- Xe siècles)*. Genebra: Slatkine Reprints, 1978, p. 143.

³⁸ Um esclarecimento terminológico se faz aqui necessário. Primeiramente, como explica Frederic Urdina i Martorell, o termo “visigodos”, utilizado para designar os povos de origem germânica que ocuparam a Península Ibérica a partir da Antiguidade tardia, foi muito mais fruto da construção historiográfica moderna (alemã, sobretudo), com a intenção de diferenciar todos os povos que se movimentaram pela Europa nesse momento, do que um termo encontrado nas fontes medievais. Na Idade Média, os termos empregados para se referir a esse povo e seu território (do qual faz parte a atual Catalunha) eram *goth* e *Gothia*, e não “Visigothia”. URDINA I MARTORELL, Frederic. Els precedents de la formació política de Catalunya. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs). *Catalunya Romànica [online]*. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml>. Acesso em: fev. 2019. Ver também: LALINDE ABADÍA, Jesús. Godos, hispanos y hostolenses en la órbita del rey de los francos. In: Symposium Internacional sobre els orígens de Catalunya (Segles VIII-IX), 1991, Barcelona. *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Real Acadèmie de Bones Lletres de Barcelona, 1992, Vol. 2, p. 35-74.

³⁹ URDINA I MARTORELL, 2018.

religiosa no Império. Para o autor, o peso da tradição romana na região teria estimulado o aparecimento de uma “consciência de grupo”⁴⁰, intensificada com a cristianização – vinda a partir da influência romana, mas também do norte da África.

Essa consciência de grupo e de pertencimento ao mundo romano teria possibilitado a resistência inicial às investidas dos primeiros godos. Mas é na cidade de Barcelona, a *Barcino* romana, que, entre os séculos V e VII, um certo particularismo herdeiro da sociedade romana acabaria por formar um amálgama com os “invasores bárbaros”, criando uma narrativa que descreve o reino Godo da região como independente e forte frente aos outros reinos da Península Ibérica (principalmente o reino de Toledo). O que Martorell chama de monarquia gótica seria constituída pela antiga nobreza hispano-romana que se fundira com a nobreza gótica, legitimada pela Igreja no IV Concílio de Toledo, no século VII⁴¹.

O papel de uma “consciência gótica”⁴² para a constante afirmação da identidade catalã é analisado por Michel Zimmermann como um componente ativo nessa sociedade entre os séculos IX e XII, funcionando como “garantia de seu particularismo e meio de impor o reconhecimento de sua existência coletiva”⁴³. Mas de onde viria essa

⁴⁰ URDINA I MARTORELL, 2018.

⁴¹ Ibid. Foi no IV Concílio de Toledo, em 633, que os visigodos renegaram o arianismo.

⁴² A expressão é criada por Michel Zimmermann para designar uma memória gótica que teria permanecido viva do século IX ao XII na região da Catalunha; para ele, o campo de aplicação dessa memória varia entre “a exaltação nostálgica de um passado prestigioso e a vontade de um enraizamento social e político”; essa memória é instrumentalizada em diversos momentos para legitimar a soberania dos nobres catalães: “Do século IX ao XII, a memória gótica permanece viva entre Corbières e Llobregat, assim como a oeste da península; mas seu campo de aplicação oscila entre a exaltação nostálgica de um passado prestigioso e o desejo de um enraizamento territorial e político. No século IX, o chamado à história justificou, após a libertação carolíngia, um projeto restaurador; no final do século X, a precariedade de sua situação política convidou os dignitários catalães a se unirem a um espaço de soberania gótica; durante o século XI e a primeira metade do século XII, o retorno à história cimentou ideológica e juridicamente a formação de um principado soberano.” “Du IXe au XIIe siècle, la mémoire gothique demeure vivante entre Corbières et Llobregat, comme elle l’est à l’ouest de la péninsule ; mais son champ d’application oscille entre l’exaltation nostalgique d’un passé prestigieux et la volonté d’un enracinement territorial et politique. Au IXe siècle, l’appel à l’histoire justifie, au lendemain de la libération carolingienne, un projet restaurateur ; à la fin du Xe siècle, la précarité de leur situation politique invite les dignitaires catalans à rallier un espace de souveraineté gothique ; au cours du XIe siècle et de la première moitié du XIIe siècle, le retour à l’histoire cimente idéologiquement et juridiquement la formation d’une principauté souveraine”. ZIMMERMANN, Michel. Conscience gothique et affirmation nationale dans la genèse de la Catalogne (IXe- XIe siècles). In: FONTAINE, Jacques e PELLISTRANDI, Christine (dir.). *L’Europe héritière de l’Espagne Wisigothique [online]*. Madrid: Casa de Velázquez, 1992, §2. Disponível em: <https://books.openedition.org/cvz/2111#ftn2>. Acesso em abr. 2019.

⁴³ “garantie de leur particularisme et moyen d’imposer la reconnaissance de leur existence collective”. Ibid., §1.

consciência gótica? Zimmermann⁴⁴ lembra que, durante o Baixo Império Romano, a região do além-Pirineus fora organizada como *Hispania*, como uma diocese, e dividida em seis províncias, divisão que perdurará pelo menos até o século VIII. Se a base organizacional é romana, a chegada dos godos não a destrói, mas dá início a um processo de adaptação e cooptação de suas estruturas, fortalecendo uma representação romano-gótica da *Hispania*. Isidoro de Sevilha já celebrava a união, as *nuptiae*, da *Hispania* com a força dos *Gothi* no prólogo à *Historia Gothorum*, a *Laus Hispaniae*, em 625⁴⁵.

É dessa mesma *Hispania* que os muçulmanos se apoderam no início do século VIII⁴⁶. É importante notar que, de acordo com a análise de Zimmermann, a submissão aos muçulmanos reterritorializa a *Hispania* à sua configuração do período romano: isso significa que, enquanto território, ela permanece ali, na mesma configuração que possuía na Antiguidade romana, porém desligada de sua configuração cultural goda:

Essa territorialização da Hispânia sinaliza o divórcio do casal celebrado por Isidoro. A Hispânia fora conquistada e os Godos que a fertilizaram são expulsos. Simbolicamente e geograficamente. A Gócia é descolada da Hispânia para se reconcentrar nos territórios da antiga Hispânia que escapam ao poder muçulmano: as Astúrias e a Galícia, primeiramente, que se dotam de um nome próprio antes de começarem um programa de restauração gótica, a Septimânia, em seguida, que representava a parte “gaulesa” do reino visigótico. Desertando a Hispânia, a essência da goticidade, a consciência gótica escapa à dominação sarracena.⁴⁷

Grande parte da historiografia sustenta que durante o domínio muçulmano na Península Ibérica o império carolíngio havia criado uma “marca defensiva” que serviria de fronteira territorial através da ocupação das chamadas comarcas pirenaicas, em fins do século VIII. Estes domínios passaram a ser conhecidos como Marca Hispânica – em

⁴⁴ ZIMMERMANN, Michel. Rejet et appropriation de l’Hispania dans la Catalogne médiévale (Xe- XIIe siècles). In: CHASTANG, Pierre (dir.). **Le passé à l’épreuve du présent**. Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance. Paris: PUPS, 2008, p. 138-167, p. 142-143.

⁴⁵ *Monumenta Germaniae historica*, Ed. Theodor Mommsen, MGH AA, t. XI, Berlim, 1984, p. 268. Apud. Zimmermann, 2008, p. 142.

⁴⁶ Especificamente em 711, segundo Martorell. URDINA I MARTORELL, 2018.

⁴⁷ “Cette territorialisation d’Hispania signe le divorce du couple célébré par Isidore. L’Hispania est conquise et les Goths qui l’ont fertilisée sont expulsés. Symboliquement et géographiquement. Gothia décolle d’Hispania pour se replier sur les territoires de l’ancienne Hispania qui échappent au pouvoir musulman : les Asturies et la Galice d’abord, qui se dotent d’un nom propre avant d’entreprendre un programme de restauration gothique, la Septimanie ensuite qui représentait la partie « gauloise » du royaume wisigothique. Désertant l’Hispania, l’essence de la gothicité, la conscience gothique échappe à la mainmise sarrasine.” ZIMMERMANN, 2008, p. 142-143.

referência ao nome que a região recebia desde o Império Romano (*Hispania*) – e se organizavam politicamente em diferentes condados dependentes do rei franco⁴⁸. Mesmo os territórios dominados pelos muçulmanos eram vistos, pelos carolíngios, ainda como partes da *Hispania*⁴⁹. Para Zimmermann, a intervenção franca, que foi qualificada como “liberação da Catalunha” – a conquista da região compreendida entre os Pirineus e Barcelona –, não passava do prolongamento da conquista da Septimânia por Pepino, o Breve, projeto de conquistas que havia começado na conhecida Batalha de Poitiers, em 732, por seu pai Carlos Martel.

Foi Carlos Magno que, aproveitando-se da situação instável da fronteira do emirado de Córdoba, avançou sobre a região da *Hispania* no seu projeto de *dilatatio Chriatianitatis* na Península Ibérica, projeto depois deixado de lado por outras vicissitudes do império franco. Porém, é com a expulsão dos sarracenos que alguns nobres da região vêem a possibilidade de uma “restauração” – e esse é o sentido mais importante da Reconquista nesse momento: os nobres que se entendem como herdeiros dos *Gothi* podem voltar a ocupar seu território. E eles o ocupam mantendo um “orgulho gótico”⁵⁰, tentando reviver uma tradição especificamente chamada de visigótica, que se mostra sensivelmente nos domínios da cultura, das instituições e da ideologia política⁵¹. Assim, a reconquista de Barcelona por Carlos Magno, em 801, teria sido vista com reticência pelos “góticos barceloneses”⁵², e a imagem de Carlos Magno como libertador da Catalunha seria cada vez mais deixada de lado, dando lugar a uma construção de orgulho pela resistência e organização dos condes locais⁵³.

⁴⁸ Como defende Marcel Durliat. DURLIAT, 1963, p. 12-14. Porém, para Michel Zimmermann a existência de uma Marca Hispânica é fruto muito mais da conceitualização de historiadores do que uma realidade administrativa franca. O autor acredita que a criação de uma Marca Hispânica pelo poder franco desde o século IX apareceu, para a historiografia, como o reconhecimento precoce de uma nacionalidade catalã. Para o autor, a teoria da Marca Hispânica é muito mais uma construção historiográfica, que não se confirma na legislação franca. Não há registros da existência de uma estrutura administrativa própria reagrupando as zonas de fronteira que se sobrepusesse aos condes locais. Quando ela aparece nos documentos, apenas entre 821 e 849, (a expressão *Marca hispanica*) não tem a finalidade de designar uma estrutura administrativa, mas os limites daquele território, ou seja, ela designa a fronteira, e não uma região administrativa carolíngia. ZIMMERMANN, 2008, p. 147.

⁴⁹ Ibid., p. 143.

⁵⁰ “fierté gothique”. Ibid., p. 143.

⁵¹ Como, por exemplo, na utilização da *Lex Gothorum*. A lei gótica veiculava uma concepção de autoridade que possuía um forte significado político, caracterizando o conde catalão como, na prática, um verdadeiro soberano. ZIMMERMANN, 1992, § 36-37.

⁵² Ibid., §1.

⁵³ Zimmermann chega a citar crônicas francas que demonstram indignação perante o fato de que muitos locais barceloneses eram mais favoráveis aos mouros do que aos “libertadores” francos. ZIMMERMANN, 2008, p. 147.

É nesse contexto, já a partir do século IX, que alguns historiadores – sobretudo nacionalistas – viram o nascimento da nação catalã, em suas especificidades culturais e administrativas em relação aos francos. Como citado acima, o ato de 865, quando o monarca carolíngio Carlos, o Calvo, separa administrativamente duas regiões com base nos Pirineus, marca o início da construção da narrativa onde Guifredo, o Cabeludo se torna, progressivamente, único conde, soberano sobre os condados que irão compor a Catalunha, o que supunha a reunião de boa parte do território da Marca Hispânica sob sua autoridade.

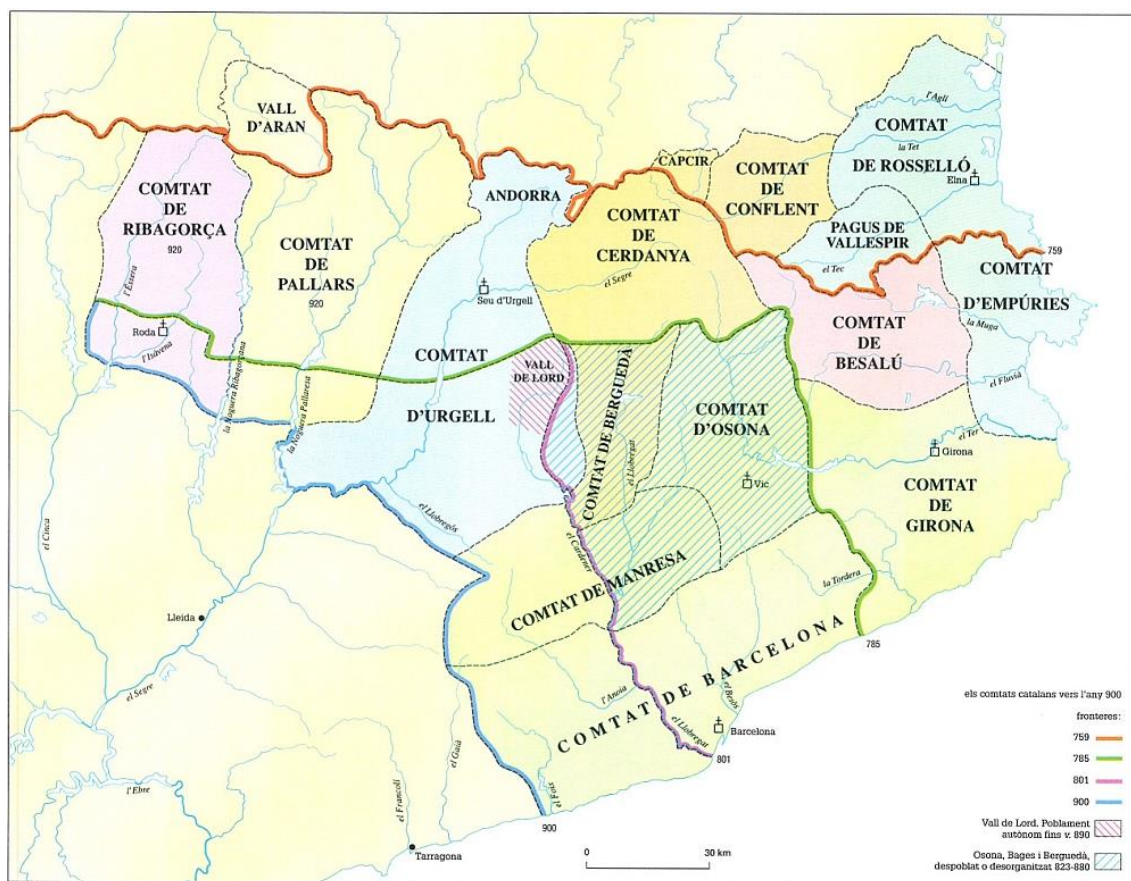
Se Joseph Calmette determina esse ano como o momento de independência da Catalunha, que cria sua consciência de ruptura em relação aos francos, o historiador catalão Ramon d’Abadal, nos anos 1950, rechaça essa ideia e defende a narrativa de uma lenta progressão em direção à independência durante o período, que começa com a conquista carolíngia e se intensifica nos séculos X e XI, uma “marcha em direção à soberania”⁵⁴, opinião compartilhada por Pierre Vilar, para quem “o nascimento de uma nação sempre me pareceu ser uma criação larga e contínua e não a decisão de um determinado poder”⁵⁵.

Essa narrativa se fortalece principalmente com os acontecimentos após a morte de Guifredo, o Cabeludo, quando os condados teriam sido divididos entre seus filhos. Em princípios do século X, o conde Ramon Borrel, um de seus descendentes, governava três dos condados mais importantes: Barcelona, Girona e Osona (mapa 1). Durante este mesmo século, tais condados teriam experimentado, cada vez mais, novas formas de organização independentes em relação aos reis carolíngios. Ou seja, haveria a construção de um progressivo distanciamento dos francos e afirmação da identidade visigótica: a identidade é afirmada pela alteridade. Esse distanciamento seria tal que, para Zimmermann, mesmo como parte componente do império franco, a região cria estruturas muito próprias, ou seja, “a *Gothia* se tornara uma realidade interior ao reino franco, uma subdivisão desse reino”⁵⁶.

⁵⁴ D’ABADAL, Ramon. **Els primers comtes catalans**, Biografies catalanes. Barcelona: Teide, 1958, p. 3-9.

⁵⁵ “el nacimiento de una nación se me ha presentado siempre como una creación larga y continua, y no como la decisión de un poder cualquiera.” VILLAR, Pierre. **Breve historia de Cataluña**. Bellaterra : Edicions UAB, 2011, p.156.

⁵⁶ “L’Hispania ayant été refoulée au-delà de l’espace chrétien, la Gothia est devenue une réalité intérieure au royaume franc, une subdivision du royaume”. ZIMMERMANN, 1992, §20.



Mapa 1: Mapa dos condados catalães no início do século X, com indicação das fronteiras das etapas da ocupação cristã. Mapa: A. Benet. Fonte: **Catalunya Romànica** [online], 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml>. Acesso em fev. 2019.

Até esse momento, a região tinha sempre se constituído enquanto parte de vastos conjuntos políticos, como o império Romano, o reino visigótico e o mundo muçulmano. Teria sido a entrada nos domínios carolíngios e a ruptura com o resto do mundo peninsular o momento de início do seu processo de independência. Além disso, cria-se a narrativa – pelos próprios nobres quando necessitam legitimar sua soberania no século XII, o que será retomado pela historiografia nacionalista catalã a partir de fins do século XIX – de que foram os habitantes da região que, durante esse período, defenderam o território frente ao mundo islâmico. Através de sua Igreja, ligada a Roma, e dos condes fiéis ao império franco, a Catalunha se mantinha ligada ao mundo ocidental. Porém, o imperador franco já não exercia sobre os condes da Marca Hispânica uma forte autoridade. Com o tempo, essa ligação se tornaria cada vez mais frágil, o que seria crucial para a independência das instituições da região.

Em 987, o conde Borrel II de Barcelona se nega a prestar juramento ao monarca franco, Hugo Capeto, após este ignorar um pedido de ajuda do conde frente a um ataque muçulmano, o que teria se configurado como uma outra etapa fundamental para a independência administrativa da região. Na memória catalã, se consolida então a ideia de abandono por parte dos francos e de organização de suas próprias forças. Um de seus descendentes, Ramon Berenguer I (1035-1076), será o responsável por consolidar a primazia de Barcelona sobre os outros condados, deixando estipulado em seu testamento que seria sucedido por seus dois filhos⁵⁷.

Para Thomas Bisson, apesar de já desde o fim do século X os descendentes de Guifredo serem independentes de fato do rei franco e reunirem um domínio sobre diversos condados e grandes abadias (como Vic e Ripoll), marcando uma nova fase de consciência geopolítica relacionada à sua independência, durante todo o século XI a organização da vida política da Catalunha seria ainda muito fragmentada. Uma verdadeira unidade, que ultrapassasse os limites dos condados, só seria desenvolvida a partir de 1050 e, de maneira decisiva, no século XII.⁵⁸

Nesse momento, dois centros de influência são fundamentais: Roma e Córdoba. É junto aos poderes episcopais ligados à Santa Sé que a Catalunha consegue a proteção e legitimação que já não vinham mais do Império franco, afirmando-se como parte da cristandade. Por outro lado, é importante lembrar que a partir de 950 os condes de Barcelona começam a estabelecer contatos diplomáticos, econômicos e culturais diretos com Córdoba – laços que são interrompidos com a política violenta e ofensiva na região levada a cabo por al-Mansur, comandante das tropas muçulmanas, principalmente quando este último ataca e saqueia cidades catalãs entre 985 e 1003. Porém, a partir de 1010, com a fragmentação do califado de Córdoba em diversas taifas (que funcionam como “reinos”), desenvolve-se uma dinâmica em que os condes catalães entram em diversos tipos de acordo com diferentes reinos muçulmanos, assim como com os diferentes reinos cristãos (principalmente os do norte da Península), em uma situação

⁵⁷ URDINA I MARTORELL, 2018.

⁵⁸ BISSON, Thomas N. L'essor de la Catalogne: identité, pouvoir et idéologie dans une société du XIIe siècle. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 39/3, p. 454-479, 1984, p.456.

classificada pelo historiador Adam Kosto como “fluida”⁵⁹ em grande parte do século XI.

Essa situação, porém, muda a partir do final deste mesmo século, quando serão consolidadas, cada vez mais, as alianças internas contra as taifas, formando-se um “front cristão unificado” durante o século XII, que conta com grande intervenção papal e do qual a Catalunha fará parte ativamente, no processo chamado de *Reconquista*.⁶⁰

1.1.2 Aspectos políticos: condados catalães e a formação da coroa de Aragão no século XII

Segundo o historiador Victor Farías⁶¹, a conquista de Toledo em 1085 pelo exército de Alfonso VI de Castela e Leão deve ser destacada como momento fundamental para a configuração do que se tornaria a política catalã na Península Ibérica medieval, pois ela determinou uma importante mudança nas relações mantidas entre os príncipes cristãos e os reis das taifas de Al-Andaluz. A política de exploração sistemática mediante as parias, a paz a preço de ouro (acordos estabelecidos principalmente no século X), foi substituída por um programa de conquistas militares contra os infiéis sarracenos.

A essa conquista se segue a ação de Alfonso I (1104-1134), monarca que governava os pequenos reinos pirenaicos de Aragão e Navarra e que toma, em 1118, a cidade de Zaragoza, capital da taifa. Pouco tempo depois, conquistaria Lérida e Valência. O rei Alfonso impõe também sua autoridade a uma importante parte da França meridional, o que será fundamental para a consolidação da soberania catalã, que se estenderá, então, dos dois lados dos Pirineus, criando uma forte ligação entre os catalães e a região do Languedoc. Após a morte de Alfonso I, devido a feridas de batalha, sem herdeiros, segue-se uma crise sucessória ao trono. Nessas circunstâncias, os prelados e barões de Aragão se reuniram na cidade de Jaca em 1134, elegendo como rei o irmão do rei recém-morto, Ramiro, que havia sido monge em Sant Ponç de

⁵⁹ KOSTO, Adam. **Making Agreements in Medieval Catalonia: Power, Order, and the Written Word, 1000-1200**. New York: Cambridge University Press, 2001, p.7.

⁶⁰ KOSTO, 2001, p. 7 Recentemente, diversos autores têm questionado o uso do termo Reconquista. Desenvolveremos essa discussão no capítulo 7 da presente tese.

⁶¹ FARÍAS, Victor. Ramón Berenguer IV, el primer conde rey de Cataluña. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel (eds). **El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)**. Barcelona: MNAC, 2008, p. 31-38.

Tomieres, e que passa a reinar com o nome de Ramiro II. Na tentativa de se fortalecer, o novo rei de Aragão procura aliança com o conde de Barcelona, Ramon Berenguer IV, prometendo-lhe sua filha Petronila em casamento. Dessa maneira, Ramiro entregava ao conde de Barcelona não apenas sua filha, mas todo o reino de Aragão. Poucos meses após o casamento, realizado em 1137, Ramiro se retira a um priorado em Huesca⁶².

Ramon Berenguer IV, agora rei de Aragão, havia herdado em 1132 o condado de Barcelona. Após seu matrimônio, em 1137, passa a governar os domínios com os títulos de conde e marquês de Barcelona (*comes et marchio*) e príncipe de Aragão (*princeps Aragonensis*) – lembrando que, enquanto príncipe, governava *tamquam regi*⁶³. Nascia, dessa maneira, a Coroa de Aragão, uma confederação de estados governados por um único soberano: de um lado o reino de Aragão, de outro, um conjunto de condados sob o domínio dos condes da casa de Barcelona. Os domínios dos condes de Barcelona, mais do que por conquistas militares, haviam se expandido sobretudo por meio de alianças matrimoniais: em 1112, Ramon Berenguer III (seu pai), casara-se com Dulce de Provença, integrando também importantes regiões da França meridional aos domínios relacionados à Catalunha.

As duas entidades agora unidas sob Ramon Berenguer IV, o reino de Aragão e os condados de Barcelona (os quais formariam, no futuro, o principado da Catalunha), tinham em comum seu soberano, mas conservaram por séculos suas respectivas leis, costumes e instituições que as organizavam administrativamente, formando uma “estrutura confederal”⁶⁴, de acordo com Farías.

A união do reino de Aragão com o condado de Barcelona foi fundamental para as conquistas militares da região do Ebro (a “parte sul” da Catalunha). Tal feito exigiu do conde de Barcelona a conquista e restauração da cidade de Tarragona e capacidade de neutralizar a ameaça que representavam as taifas de Lérida e Tortosa, as quais Ramon Berenguer IV⁶⁵ decidiu tentar conquistar após a proclamação, em 1145, pelo Papa

⁶² FARÍAS, 2008, p. 31.

⁶³ Ibid., p. 32.

⁶⁴ Ibid., p. 32.

⁶⁵ Para Antoni Pladevall, um dos principais feitos de Ramon Berenguer IV pode ser considerado ter conseguido colocar *fin* à Reconquista, anexando todos os territórios necessários à Catalunha. PLADEVALL, Antoni. Els grans comtes i la reconquesta. De Ramon Berenguer I a Ramon Berenguer IV. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona: Fundació enciclopèdia catalana, atual. 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/EC-CATROM-0103101.xml?destination=node/860835>. Acesso em jun. 2017.

Eugenio III, de Cruzada contra os infiéis. Tais terras seriam, mais tarde, o que se chamou de “Catalunha Nova”.⁶⁶

A ocupação dos últimos redutos muçulmanos do sul da região se dá em 1153; esse é o momento em que se alcançaram o que seriam os limites históricos de Catalunha e Aragão. Por direito de conquista, a Catalunha Nova era considerada domínio do soberano. As antigas taifas se incorporaram a esse domínio como marquesados e, a partir daí, ao *Barchinonensis comes et princeps*, Ramon Berenguer IV somou o título de *marchio Dertose et Ilerde*. O conde-príncipe passou, assim, a distribuir terras e direitos a seus aliados: os barões, as catedrais (Tortosa, Lérida e Tarragona), os mosteiros e as ordens militares puderam se estabelecer nas terras como titulares de extensas senhorias. A partir de então é impulsionada uma política de ocupação em grande escala: mediante cartas de doação, foram atraídos povoadores cristãos vindos da Catalunha Velha e Aragão, além de se buscar integrar um grande número de muçulmanos (mudéjares) à nova sociedade cristã.⁶⁷

A política peninsular – o acordo com Castela e a conquista da Catalunha Nova – havia sido o centro da ação de Ramon Berenguer IV até fins da década de quarenta do século XII; a partir daí, o cenário Occitano – região do além-Pirineus – passa a ser prioridade. A principal ameaça na região era o conde de Toulouse e, para consolidar seu poder na região, o príncipe catalão reforça suas alianças com a viscondessa de Narbonne e com o visconde Guilherme VII, de Montpellier. Víctor Farías considera que com esse reforço da autoridade do conde-príncipe sobre os territórios se inicia um regime feudal de fato na Catalunha:

Sob o conde príncipe se desenvolveu e materializou, pela primeira vez na Catalunha, e de maneira sistemática, o que Ramon de Abadal denominou a “teoria do principado”, a nova ideia de soberania monárquica medieval derivada da recepção da cultura política e jurídica romana nas escolas italianas e provençais e que sustentaria durante séculos as pretensões da monarquia catalã-aragonesa⁶⁸.

⁶⁶ FARÍAS, 2008, p. 34.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁸ “Bajo el conde príncipe se desarrolló y materializó, por primera vez en Cataluña y de manera sistemática, lo que Ramon d’Abadal ha denominado “la teoría del principado”, la nueva idea de la soberanía monárquica medieval derivada de la recepción de la cultura política y jurídica romana en las escuelas italianas y provenzales y que sostendría durante siglos las pretensiones de la monarquía catalano-aragonesa.” *Ibid.*, p. 36.

Tal teoria do principado teve sua primeira expressão no código jurídico conhecido como *Usatges* de Barcelona. Esta compilação legal, que era atribuída a Ramon Berenguer I, tinha como finalidade dar um caráter de antiguidade às novas leis – num processo de legitimação pela tradição – proclamando a soberania do conde de Barcelona como *princeps*. Isso significava que este príncipe encarnava um poder público (*potestas*) que se situava acima dos vínculos pessoais que uniam senhores e vassallos – que continuavam a ser, contudo, base de sustentação desse sistema. Sua autoridade se estendia sobre todo o território e seus habitantes, não somente sobre os homens de suas senhorias. Além disso, ele podia declarar guerra e trégua em todo o território, cunhar moeda e autorizar a construção de castelos. Para Michel Zimmermann, o retorno à própria história visigótica que presumiam as *Usatges* embasava, ideologicamente e juridicamente, a formação de um principado soberano⁶⁹.

Thomas Bisson define que:

As *Usatges* de Barcelona, compilação de leis que data dos entornos de 1150 e que pretendia completar a lei visigótica, definem o mais estritamente possível, no século XII, um reino catalão. Reflexo de ideias romanistas, elas regem, em termos fortemente soberanos, em um principado territorial, a ordem pública (Paz e Trégua, monopólios de fortificações), a cunhagem de moedas e a jurisdição criminal.⁷⁰

Com a morte de Ramon Berenguer IV, em 1162⁷¹, seu primogênito assume o trono como Alfonso II de Aragão (e Afonso I de Barcelona), iniciando, assim, por hereditariedade, a linha de reis que seu pai havia fundado⁷², ou seja, um reinado catalão.

⁶⁹ ZIMMERMANN, 1992, §38.

⁷⁰ “Les Usatges de Barcelone, recueil de lois qui date des environs de 1150 et prétend compléter la loi wisigothique, définissent aussi étroitement que possible, au XIIe siècle, un royaume catalan. Reflets des idées romanistes, ils régissent, en termes régaliens retentissants, dans un principat territorial, l’ordre public (Paix et Trêve, monopoles des fortifications), le monnayage et la juridiction criminelle.” BISSON, 1984, p. 464.

⁷¹ Logo após a morte de Ramon Berenguer IV, e a ele dedicados, começam a ser redigidos, provavelmente em Ripoll, os *Gesta comitum Barcinonensium*, uma série de narrativas da “História da Catalunha”. Os escritos de celebração retraçam uma genealogia dos condes catalães e seus feitos, legitimando a dinastia da Coroa de Aragão. Elas são fundamentais para o conhecimento da história da Catalunha medieval e, sobretudo, como fonte para a compreensão da autorrepresentação dinástica, ao reforçarem a ideia de uma identidade e história próprias. Cf. TAYLOR, Nathaniel L. *Inheritance of Power in the House of Guifred the Hair: Contemporary Perspectives on the Formation of a Dynasty*. In: BERKHOFER III, Robert F.; COOPER, Alan; KOSTO, Adam J. (eds.) **The Experience of Power in Medieval Europe, 950-1350**. Aldershot: Ashgate, 2005. p. 129-152.

⁷² FARÍAS, 2008, p. 37.

Na relação com Castela e os outros reinos ibéricos cristãos, Afonso I conseguiu manter uma situação diplomática e estável, exercendo um poder que Bisson classifica de monarquia federativa, que funcionava por meio de alianças. Seu casamento com Sancha de Castela, em 1174, é um outro momento fundamental para a estabilidade da região⁷³.

Porém, as crônicas e documentos indicam que a principal preocupação de Afonso era a relação com as regiões ultra-pirenaicas, em uma política marcada pelas guerras na Occitania e interesses na Provença. Isso porque os dois lados dos Pirineus eram profundamente ligados cultural e economicamente – pela circulação comercial, além da de intelectuais e religiosos entre as abadias. Já desde finais do século XI, nas cartas de Paz e Trégua, o Roussillon aparecia como parte da Catalunha no plano administrativo.⁷⁴

Tais relações, existentes por meio de alianças político-matrimoniais, se estreitam devido aos movimentos expansionistas dos capetíngios, do norte da França, em direção ao Languedoc, principalmente quando estes se aliam ao conde de Toulouse, ameaçando a soberania catalã. Segundo Antoni Pladevall, o soberano aragonês-catalão passa a exercer um “verdadeiro patronato”⁷⁵ sobre os territórios occitanos, conseguindo estender sua influência até a Provença, em um movimento que intensifica e fortalece a ligação mediterrânica da Catalunha a Roma, passando pela França meridional.

Para Bisson, é somente com a política territorial e de integração de Afonso I (estabelecimento das *Usatges* e da moeda de Barcelona em todos os condados, por exemplo) que se pode falar na criação da Catalunha, com suas especificidades. A transformação, em 1173, da Paz e Trégua de Deus, antes instrumento eclesiástico, em instrumento administrativo do condado e a anexação do Roussillon no mesmo período, são etapas fundamentais: a função eclesiástica das assembleias de Paz e Trégua (mesmo que a participação dos bispos continue existindo de maneira importante) só pode, doravante, ser exercida com a aprovação do monarca, o que legitima seu poder sobre o

⁷³ BISSON, 1984, p. 465.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 466.

⁷⁵ PLADEVALL, Antoni. L'expansió ultrapirinenca. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs). **Catalunya Romànica [online]**. Barcelona: Fundació enciclopèdia catalana, atual. 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/EC-CATROM-0103101.xml?destination=node/860835>. Acesso em jun. 2017.

território. Nesse momento, “a lei dos juízes de Barcelona torna-se a [lei] da Catalunha”⁷⁶.

Quando da morte de Alfonso I, em 1196, o território sob seu domínio se estendia dos Alpes à fronteira com a Andaluzia (mapa 2). Para Nathaniel Taylor, “Alfonso simboliza os sucessos ou aspirações dos governantes de sua geração em toda a Europa Ocidental”⁷⁷, principalmente devido às realizações políticas e fiscais, que chegam a rivalizar com as de Henrique II, da Inglaterra, seu contemporâneo. Seus domínios são divididos entre seus filhos: Pedro II de Aragão e Afonso II de Provença. A expansão do catarismo na região da Occitânia levará à proclamação da Cruzada Albigense, em 1209, pelo Papa Inocêncio III, aliado à dinastia capetíngia. Em 1213, uma batalha decisiva dentro da Cruzada Albigense – a Batalha de Muret – oporá os exércitos cruzados e capetíngios aos exércitos da aliança aragonesa-occitana⁷⁸. Com a derrota desta última e a morte de Pedro II na batalha, consolida-se a dominação francesa sobre a Occitânia.

Com a morte de Pedro II, o poder passaria a seu sucessor, Jaime I que era, contudo, menor de idade nesse momento – ele tinha apenas cinco anos. Entre 1213 e 1225, ele não pôde governar de fato e o poder exercido por uma junta de responsáveis não foi suficiente para manter todo o território unificado: com a perda de autoridade sobre a Occitânia, a Provença se distanciou também cada vez mais da Coroa de Aragão (o que culminou em 1245, com sua incorporação à dinastia de Anjou por casamento). Quando assumiu o poder, em 1225, Jaime I concentrou, então, suas forças, no território peninsular da Coroa – incorporando ao território catalão as localidades de Mallorca e Menorca – e enviando exércitos para a Reconquista de Valência – que, apesar de não ser unida à Coroa de Aragão, tendo cortes próprias, foi, em grande parte do território, ocupada por povoadores catalães. A primeira metade do século XIII é, assim, na

⁷⁶“(…) la loi des juges de Barcelone devient celle de la Catalogne.” BISSON, 1984, p. 467.

⁷⁷ “Alfons epitomizes the successes or aspirations of rulers of his generation all over Western Europe (...)”. TAYLOR, 2005, p. 129.

⁷⁸ Martín Alvira Cabrer lembra como foram complexas, nesse momento, as relações de Pedro I e a Coroa de Aragão com a luta anti-herética e a ideia de Guerra Santa, principalmente ao proteger seus vassallos occitanos acusados de heresia cátara. (...) “la guerra santa antialbigense en el sur de Francia deslegitimaba totalmente la política de apoyo a sus vasallos occitanos acusados de complicidad con la herejía, y de aquí su ocultación en las fuentes oficiales de la Corona de Aragón”. ALVIRA CABRER, Martín. Expresiones de la guerra santa en las fuentes del reinado de Pedro el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona (1196-1213) In: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de; HENRIET, Patrick; PALACIOS ONTALVA, J. Santiago (dirs.) **Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica: Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV)** [Online]. Madrid: Casa de Velázquez, 2016. Disponível em: <http://books.openedition.org/cvz/314>. Acesso em set. 2019.

Catalunha, um momento de consolidação de suas estruturas administrativas internas, com o desenvolvimento institucional de órgãos municipais de governo⁷⁹.



Mapa 2: Os domínios da Coroa de Aragão em fins do século XII. Fonte: <https://www.edmaps.com/html/spain_and_portugal.html>. Acesso em: mai. 2017.

Todos esses acontecimentos demonstram que, desde 1175, a Catalunha passa por um processo decisivo de afirmação de identidade, e que

encontramos um soberano e sua corte que reconhecem, de maneira explícita, uma entidade supra-condal, que eles começam, eles mesmos, a chamar de Catalunha e à qual eles concedem um governo. Então, e apenas a partir de então, eles se separam dos outros principados que caíam sob a dominação feudal da França capetíngia. Além disso, eles provocam nos barões uma reação que reforçava enormemente uma solidariedade justificada pela experiência.⁸⁰

⁷⁹SALRACH I MARÈS, Josep Maria. L'expansió de la Casa de Barcelona (segles XI-XIII). Del comtat al principat. Les seus episcopals. **Enciclopedia del Romànic a Catalunya**. Barcelona, vol.I. MNAC, 2014, p. 43-63, p. 60.

⁸⁰“(…) que l’on trouve un souverain et sa cour qui reconnaissent, de façon explicite, une entité supra-comtale, qu’ils commencent eux-mêmes à appeler Catalogne et à laquelle ils accordent un gouvernement. Alors, et alors seulement, ils se séparent des autres principautés qui tombaient sous la domination féodale”⁸⁰

O que se observa, assim, na Catalunha de inícios do século XIII é, segundo Bisson, uma identidade cultural e política definida, centrada, sobretudo, na cidade de Barcelona, a qual, durante o século XII, havia se formado como centro de poder e capital de decisões da Coroa de Aragão.

1.1.3 A ocupação do território e as relações sociais: condes e clérigos

Após traçarmos a situação política e organizacional do centro de poder da Catalunha entre os séculos X e XIII, é necessário também esboçar o processo de ocupação desse território, processo paralelo e intimamente ligado ao anteriormente explicitado. Ele é fundamental, sobretudo, ao revelar as relações de poder e sociais entre a nobreza e os religiosos pelo território e as transformações e reequilíbrios que se estabeleceram em momentos diversos.

Segundo o historiador catalão Josep Maria Salrach i Marès, ao redor do ano mil ainda não havia nada que unisse a Catalunha Velha e a Catalunha Nova; pelo contrário, eram regiões muito distintas, separadas por uma fronteira que formava uma “franja territorial”, a qual, ainda no século X, começou a ser ocupada.⁸¹ Durante o século XI, essa região seria ainda um espaço em construção a ser organizado, sobretudo por nobres e clérigos vindos dos condados do norte e do leste.

A partir do ano mil, é fundamental destacar o crescimento populacional que ocorre na região, o que tem duas consequências principais: primeiramente, a rede de povoamento se transforma e se densifica, o que leva a uma ocupação extra-muros das velhas cidades; além disso, no campo, o povoamento escasso de antes do ano mil dá lugar ao crescimento dos núcleos de povoamento concentrado, sempre ao redor de igrejas e edifícios monacais que eram, por sua vez, em sua maioria patrocinados pelos nobres locais. A estruturação da ocupação da Catalunha se dá, dessa maneira, pelo desenvolvimento de redes mercantis, estimulada pelos poderes locais nobres, aliados ao poder de atração que os centros religiosos representavam, ao redor dos quais os núcleos populacionais se desenvolvem.⁸²

de la France capétienne. De plus, ils provoquent chez les barons une réaction qui renforceit dramatiquement une solidarité justifiée par l'expérience.” BISSON, 1984, p. 473.

⁸¹ SALRACH I MARÈS, 2014, p. 43.

⁸² Ibid., p. 50.

Muitas das cidades que existiam desde o período romano mantiveram sua função como centros políticos e religiosos e lugar de permanência de condes e bispos durante o período visigodo (entre os séculos VI e VII), o que fora alterado com a conquista muçulmana e a posterior conquista carolíngia. Girona e Barcelona estiveram menos de um século sob o poder muçulmano, até o momento em que foram incorporadas aos domínios de Carlos Magno, quando foram convertidas em capitais da fronteira hispânica de seu império. Tal situação marcaria a região da Catalunha, pois, quando emancipada da tutela carolíngia, Barcelona se converteria na capital do principado que durante os séculos XI-XIII estende seu domínio sobre todo o conjunto catalão, unificando-o politicamente (como analisado anteriormente). E assim como Tarragona e Lérida após serem restauradas no século XII, Barcelona era muito diferente do que havia sido em suas origens antigas, agora dinamizada por suas atividades financeiras e mercantis.⁸³

Desde as origens dos condados catalães, nos séculos IX e X, os laços entre o poder civil e o religioso eram estreitos. Era comum, desde o século IX, os condes consagrarem seus filhos e filhas mais jovens à carreira eclesiástica, tendo muitos se tornado abades (ou abadessas) nos principais mosteiros da região, que até então, seguiam todos a regra beneditina; outros se tornaram bispos das cinco Sés que existiam na Catalunha: Elne (no Roussillon), Urgel, Girona, Vic e Barcelona, todas submetidas ao arcebispado de Narbonne.

As famílias dos condes, assim como a nobreza em geral, patrocinam a construção de mosteiros e igrejas, dotando-os de terras e riqueza. Tal processo se dá ao mesmo tempo em que se introduzia nos condados o dízimo, tributo teoricamente criado pelos carolíngios para sustentar a Igreja, mas do qual muitos membros da nobreza e mesmo os condes se apropriavam, juntamente com os templos construídos por seu patrocínio⁸⁴.

As populações camponesas fixavam suas moradias ao redor do espaço sacralizado, os *sagreres*⁸⁵. Para Pierre Bonnassie, a dinâmica do habitat se constrói

⁸³ SALRACH I MARÈS, 2014, p. 51-52.

⁸⁴ *Ibid.*, p.53.

⁸⁵ Segundo a vasta documentação analisada por Pierre Bonnassie. Cf. BONNASSIE, Pierre. Sur la thèse de P. Toubert: Le *Latium* ao coeur du Moyen Âge. In: _____. **Les sociétés de l'an mil: Un monde entre deux âges**. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2001, p. 67-78. Pierre Bonnassie fala, então, em *ensagrimento*, o processo de estabilização das comunidades e sua 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

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 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*⁸⁶.

Dessa maneira, o período entre os séculos X e XII aparece como fundamental na constituição da singularidade que marcará a formação de uma Catalunha feudal⁸⁷, a

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*). O termo é tomado do historiador catalão Ramon Martí Castelbó, que, por sua vez, o elabora ao analisar o papel das igrejas na sociedade medieval em Girona, com base em uma tradição de estudos da qual fazem parte, de maneira fundamental, as teses de Pierre Toubert desenvolvidas desde os anos 1970 sobre fenômeno de *incastellamento*, ao analisar o fenômeno de reorganização da sociedade medieval, no caso da Itália central que se caracterizava pela imposição de um poder local à população, que se estruturava ao redor da fortificação castral. Posteriormente, Robert Fossier nomeou, de maneira mais geral, de *encelulamento* a 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”, o que levava ao nascimento das comunidades paroquiais. Michel Lauwers, por sua vez, revisita o processo de *incastellamento* quando observa a reorganização do habitat em outras regiões, como a Catalunha, onde o papel dos lugares de culto é maior que o das fortificações castrais como base de reorganização da sociedade. Por isso, propõe o termo *inecclesiamento* 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. Cf. 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. FOSSIER, Robert. **Enfance de l'Europe: Xe-XIIe siècle: aspects économiques et sociaux**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, 2 vols. LAUWERS, Michel. **Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval**. Paris: Aubier, 2005. Apesar de esse fenômeno ser fundamental para a organização do território da Catalunha medieval, não nos aprofundamos em seu estudo aqui visto que o monastério de Sant Pau del Camp, diferentemente dos monastérios rurais catalães, fora construído na área da cidade antiga de Barcelona, não funcionando como o centro de organização do habitat nessa região mas, muito mais, inserido na lógica dos caminhos extra-muralhas das cidades antigas e necrópoles que sobrevivem no período românico. Tal questão será apresentada no capítulo 3 da presente tese.

⁸⁶ Bonnassie lembra que, na origem, o estatuto dos *sagreres* proibia a permanência e habitação de guerreiros dentro de seus limites. Mas com o tempo, eles são desnaturalizados: os senhores chegam a transformá-los em verdadeiras senhorias, podendo vendê-los em alguns casos, num processo que chama de “enfeudalização” dos *sagreres*: “Muitos senhores, de fato, canalizam para seu próprio proveito a atração que eles [os *sagreres*] exercem e impõem seu domínio sobre eles. O que era fácil visto que eles já possuíam o edifício da igreja. (...) Nessas condições, não é surpreendente notar que certos senhores começam a fundar *sagreres*. (...) De qualquer forma, da maneira que fosse que ele se operasse, o controle da aristocracia sobre um número não desprezível de *sagreres* pode ter tido como consequência a sua enfeudalização, no todo ou em parte. Esta é uma violação grave de seu status.” “Bien des seigneurs, en effet, canalisent à leur profit l'attraction qu'elles exercent et leur imposent leur domination. Chose facile lorsqu'ils possèdent déjà l'église (...) Dans ces conditions, il n'est pas surprenant de constater que certains seigneurs se mettent à fonder des *sagreres*. (...) En tout cas, de quelque manière qu'elle s'opère, la mainmise de l'aristocratie sur un nombre non négligeable de *sagreres* peut avoir pour conséquence l'inféodation de celles-ci, en tout ou en partie. Il s'agit là d'une violation flagrante de leur statut.” BONNASSIE, Pierre. *Les *sagreres* catalanes: la concentration de l'habitat dans le ‘cercle de paix’ des églises (XIe s.)*. In: **L'environnement des églises et la topographie religieuse des campagnes médiévales**. Actes du IIIe congrès international d'archéologie médiévale, Aix-en-Provence, 28-30, set. 1989. Caen: Société d'Archéologie Médiévale, 1994, p. 68-79, p. 74.

⁸⁷ Não nos aprofundaremos na tese e discussões sobre o feudalismo catalão, mas para a compreensão de suas origens e desenvolvimento cf. BONNASSIE, Pierre. *Sur la formation du féodalisme catalan et sa première expansion (jusqu'à 1150 environ)*. **Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona**, 5-6, p. 7-26, 1985-1986.

partir do amálgama entre a tradição legislativa visigótica arraigada⁸⁸, o pertencimento e ruptura com o reino franco, o contato e intensas trocas comerciais com os muçulmanos e as novas influências advindas das rotas comerciais 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.

Porém, essa estreita “colaboração” entre o poder político e o monástico não esteve isenta de conflito. A nobreza acreditava, em geral, que os bens doados às igrejas lhes davam direito de intervir na ordem interna da instituição e a exercer certo controle sobre seus membros e administração. É dessa maneira que se chega, sobretudo a partir do século XI, à venalidade dos cargos eclesiásticos (simonia), os quais condes e outros aristocratas encomendavam para seus familiares. Ao mesmo tempo, desenvolve-se uma preocupação e hostilidade com a intromissão dos laicos na administração religiosa, caso exemplificado pelo abade Oliba, que pertencia a uma importante família conhecida por ter diversos prelados simoníacos, mas que entrou para os anais de história da Catalunha como um grande reformador dos costumes e administração monástica⁸⁹.

Ao mesmo tempo que a nobreza havia sido fundamental para a expansão da cristandade pelo território, principalmente durante o século X, patrocinando a construção de igrejas e monastérios, a Igreja catalã e a nobreza entram em uma espiral de tensões no século XI que motivaram atos de violência protagonizados por nobres, aos quais a Igreja respondia com condenação e excomunhão. Frente à violência e inflexibilidade da nobreza, a Igreja impulsionou o movimento da Paz e Trégua de Deus, assembleias que delimitam os períodos e regiões que podem ser atacados. Em princípio, as assembleias de Paz e Trégua tinham formato exclusivamente religioso, e qualquer violência era punida com excomunhão. Mas em determinados momentos, sobretudo

⁸⁸ BONNASSIE, P. El ascenso de Cataluña. In: BONNASSIE, P., GUICHARD, P. e GERBET, M-C. (orgs). **Las Españas medievales**. Barcelona: Crítica, 2008, p. 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. Ibid., p. 166-167.

⁸⁹ Salrach i Marès acredita que penetrou na Catalunha de maneira importante, a partir do fim deste mesmo século, um “impulso reformista” paralelo ao relaxamento dos costumes que afetava tanto o clero secular quanto o regular. Segundo o autor, a reforma impulsionada por Cluny, da qual um dos primeiros propagadores em terras catalãs foi o abade Gerí de Cuixà (965-988), entra na Catalunha com força durante o século XI, quando são vinculados diretamente à abadia borgonhesa os monastérios – ou prioratos – de Sant Pere de Casseres, Sant Ponç de Corbera, Sant Pere de Camprodon e Sant Pere de Clarà. O autor também acredita que desde a segunda metade deste século, de maneira geral, se difunde a reforma gregoriana impulsionada por Roma, que propunha uma moralização da sociedade, particularmente do clero, combatia abertamente a simonia, reivindicava para a Igreja a posse dos templos e dízimo e postulava a independência das instituições eclesiásticas dos poderes temporais. A aplicação desse “programa reformador” teria encontrado muita resistência local. SALRACH I MAREÀS, 2014, p. 54.

durante o século XII, a Igreja cede o protagonismo à autoridade dos condes (sobretudo a partir de 1173, como exposto anteriormente).

Há diversos registros documentais de queixas de abades em relação à resistência de muitas famílias em entregar-lhes os legados testamentários devidos de seus defuntos, por exemplo, além de não aceitarem a eleição dos abades pela própria comunidade, pois estavam, tradicionalmente, habituados a nomeá-los, direito adquirido junto a Roma quando da fundação das casas. Nestas disputas, muitas vezes os nobres se serviam de ameaças e violência pelo uso da força, enquanto o clero se valia da excomunhão. No século XI, o abade Oliba usa desse instrumento, chegando a ditar a excomunhão da maior parte da nobreza da diocese de Osona após um período de disputas violentas por propriedades. No mesmo período, ocorre uma situação similar com os bispos de Girona em largo pleito contra as famílias nobres da região pela administração de templos e do próprio dízimo⁹⁰.

O quadro que se observa entre os séculos X e XIII se mostra, dessa maneira, complexo, no sentido de que as relações entre o clero e a nobreza não ocorrem de maneira única e pré-determinada, mas resultam de uma multiplicidade de relações: há disputas e violência entre o clero e nobres, mas não se pode esquecer da oblação de filhos para a hierarquia eclesiástica, das grandes doações e da construção de canônicas e monastérios efetuadas/patrocinadas pelos nobres, que eram, posteriormente, sepultados nestas casas religiosas, ou que inclusive nelas se recolhiam para passar seus últimos dias. Eliana Magnani⁹¹ defende que não podemos restringir a dinâmica de doações – ou de dom e contradom entre clero e nobreza no período medieval – a uma simples relação de troca (entre bens materiais e oração), pois o dom faz parte de uma rede de complexidade de relações. Não é apenas 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, há a intermediação da relação com Deus, o reconhecimento da legitimidade política de uma família nobre na região, o reconhecimento de sua autoridade abacial, inclusive fora dos limites do monastério, ou seja, há um campo de representações sociais e espirituais relacionadas ao “ato de dar”, criando um “campo de

⁹⁰ SALRACHI MARÈS, 2014, p. 56.

⁹¹ MAGNANI, Eliana. O dom entre História e Antropologia: figuras medievais do doador. *Signum* 5, p. 169-193, 2003.

intercâmbios intermináveis”⁹². Tais dinâmicas complexas extrapolam os muros dos cenóbios, pois envolvem doações materiais, de territórios e bens, que faziam com que o próprio mosteiro se tornasse um “senhor de terras” na região. Elas podem ser consideradas, em termos maussianos, como um “fato social total”⁹³, uma modalidade de relacionamento humano, um fenômeno que dá origem à sociabilidade, pois as trocas dizem respeito à sociedade no seu conjunto. Elas exprimem de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – políticas e familiares ao mesmo tempo –, econômicas, além dos fenômenos estéticos que resultam desses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam⁹⁴. Desse fenômeno complexo e abrangente participam, assim, as imagens, que atuam também nos modos de estruturação social e na organização do fenômeno das trocas entre os diversos atores sociais.

No século XII, na Catalunha, podemos dizer que se trata de uma sociedade extremamente fragmentada, onde não é possível falar em *o* clero ou *a* nobreza como grupos homogêneos, visto que há conflitos de poder internos entre diferentes famílias nobres e diferentes comunidades monásticas, bem como disputas no seio da organização da Igreja na Catalunha. Assim, o cenário em fins do século XII não é mais aquele do período de Oliba, onde podia ser definido um grande conflito entre a nobreza contra as comunidades monásticas, pois estas últimas já haviam, então, conseguido se consolidar como atores que, apesar de intrinsecamente relacionados à nobreza, eram independentes administrativamente dela. O que se observa é, sobretudo, um processo onde grupos se aliam – grupos de nobres com determinadas comunidades monásticas, por exemplo – em disputas contra outros grupos dentro da própria Igreja catalã, ou dentro da própria nobreza, construindo alianças de forças dentro de uma sociedade em formação e unificação, como é a Barcelona no século XII.

Um outro acontecimento fundamental para a organização da Igreja na Catalunha no século XII é formação de uma arquidiocese própria: a sede metropolitana de Tarragona. Todas as sedes catedralícias catalãs haviam permanecido submetidas, desde a conquista carolíngia, à sede episcopal de Narbonne, visto que o território da antiga sede *Tarraconense* estava ocupado pelos muçulmanos⁹⁵. A restauração do arcebispado

⁹² MAGNANI, 2003, p. 192.

⁹³ MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosac Naify (Coleção portátil 25), 2013.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9-17.

⁹⁵ Cf. VONES, Ludwig. Restoration ou bouleversement? In: **Mélanges de la Casa de Velázquez** [Online], 49-2, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mcv/11225>. Acesso em dez. 2019.

de Tarragona era um projeto de Ramon Berenguer III, que representava uma aspiração antiga: a de conseguir separar as sedes catalãs da sede de Narbonne e de criar uma província eclesiástica própria aos domínios da casa de Barcelona – projeto que é confirmado pelo papa Gelásio II em 1116, que nomeia o bispo de Barcelona Olegário como arcebispo de Tarragona, restituída como sede metropolitana⁹⁶. Essa ligação direta à Igreja Romana fortalecia o papel independente da Catalunha no seio da cristandade. O território continuava, contudo, parcialmente submetido às taifas muçulmanas.

Foi apenas com a conquista dos territórios da Catalunha Nova que Ramon Berenguer IV deu início à restauração das antigas sedes de Tortosa e Lérida. Em Tortosa, o primeiro bispo reorganizou o bispado e impôs a seus cônegos a regra agostiniana. Também em Tarragona e Lérida fora imposta a regra de Santo Agostinho. A partir de 1147, o conde de Barcelona nomeara homens de sua confiança para a zona arcebispal de Tarragona. A província de Tarragona se tornaria, assim, o espaço de coesão eclesiástico-administrativa entre os domínios aragoneses e catalães. Em 1154, um privilégio do Papa Anastácio IV sanciona a existência da *Tarraconensis*, confirmando, finalmente, a restauração da antiga ordem que havia sido destruída pela conquista muçulmana no século VIII. Deste modo, desde então se tornaram submetidas à autoridade do metropolitano de Tarragona as sedes de Girona, Barcelona, Urgell, Osona, Lérida, Tortosa, Zaragoza, Huesca, Tarazona e Calahorra⁹⁷, ou seja, toda a extensão catalã da Coroa de Aragão.

1.2 O monacato beneditino na Catalunha: entre construções e reformas

Se o monacato beneditino fora fundamental na ocupação do território, é necessário levarmos em conta como se deu, materialmente, essa ocupação. O século XI fora a grande época das fundações beneditinas na Catalunha, movimento que começa a reduzir já no final deste mesmo século. Muitos mosteiros beneditinos se tornam priorados dependentes de outros mosteiros já existentes de outras regiões. Francesca

Ver também MCCRANK, Lawrence. La restauración eclesiástica y reconquista de la Cataluña del siglo XI: Ramón Berenguer I y la Sede de Tarragona. *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques* 49-50, p. 5-39, 1976.

⁹⁶ FARÍAS, 2008, p. 33.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

Español⁹⁸ lembra que, até o século XI, apesar de todos esses monastérios catalães seguirem a mesma regra, a beneditina, o cenário arquitetônico de cada um era diferente.

No território catalão medieval conviviam grandes e pequenas fundações, existentes desde os séculos IX e X (mapa 3); algumas haviam surgido por iniciativa de abades, mas a maioria, como dito acima, sob o patrocínio de nobres em suas terras, recebendo a denominação de “fundações particulares”, onde os patronos se outorgavam o direito de sepultura e outros benefícios sobre a administração das casas.⁹⁹



Mapa 3. Monastérios beneditinos medievais da Catalunha, com indicação da data (aproximada) de fundação. Mapa de Antoni Pladevall. Fonte: PLADEVALL, 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml>. Acessado em out. 2019.

⁹⁸ ESPAÑOL, Francesca. Los claustros benedictinos catalanes. In: BOTO, Gerardo; YARZA LUACES, Joaquín (orgs.). *Claustros románicos hispanos*. Leon: Edilesa, 2003, p. 271-304.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 271.

Na história dos monges beneditinos na Catalunha medieval há uma primeira expansão monástica paralela à reconquista dos territórios mais próximos aos Pirineus pelas tropas cristãs, quando os cenóbios dependem diretamente dos poderes carolíngios, que são quem outorga os privilégios administrativos e tutela a organização. Gerardo Boto chama esse período de uma época de “beneditinização”¹⁰⁰ da região, quando, apesar de alguns mosteiros catalães seguirem o exemplo arquitetural de mosteiros carolíngios, não há uma uniformização quanto à sua arquitetura, principalmente quanto à existência e forma do claustro no edifício monástico.

A partir de finais do século X e durante o século XI, quando a regra beneditina já está imposta por todo o território, serão os condes locais e, algum tempo depois, o papado, que assumirão a administração das novas casas. Para os condes, os mosteiros serviam como instrumentos eficazes na reorganização política do território que conduziam; para isso, buscam confirmação em Roma, vinculando os mosteiros por eles fundados ao pontífice e desvinculando-os do poder episcopal, legitimando, assim, suas prerrogativas¹⁰¹.

Após essa fase, segundo Español, a ordem beneditina entra em crise na Catalunha, argumento que ela justifica em razão da sujeição de muitos mosteiros a abadias estrangeiras. Na origem dessa crise, para a autora, está, pois, o movimento congregacional estimulado pela reforma gregoriana, que teve em Cluny um aliado decisivo na organização administrativa da Igreja. A intenção seria libertar os mosteiros da intromissão dos senhores temporais, além de reestruturar o cotidiano monástico, devido ao relaxamento da vida comum em relação à regra beneditina. É nesse momento, no século XI, que se destaca a figura do abade Oliba, que se

¹⁰⁰“Nos territórios catalães dos séculos X e XI, os grandes mosteiros proclamaram o poder dos condes e bispos, que estavam envolvidos na 'beneditinização' da região e na afirmação de sua própria liberdade política independente. Alguns mosteiros catalães organizaram seus claustros de acordo com a tradição carolíngia, que terá chegado da Borgonha no século X. (...) Durante os séculos X e XI, não é possível observar um único layout claustral unificado”. “In the Catalan territories of the 10th and 11th centuries, the great monasteries proclaimed the power of the counts and bishops, who were engaged in the ‘Benedictinization’ of the region and in asserting their own independent political freedom. Some Catalan monasteries organised their cloisters in accordance with the Carolingian tradition, which will have arrived from Burgundy by the 10th century.(...) During the 10th and 11th centuries no single unified cloistral layout can be observed.” BOTO VARELA, Gerardo. Building Monastic Cloisters in the Iberian Peninsula (8th-11th centuries): Regular Layouts and Functional Organization. *Hortus Artium Medievalium*. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages 23/1, p. 222-239, 2017, p. 239.

¹⁰¹ ESPAÑOL, 2003, p. 271.

posicionava contra a ingerência laica nas comunidades monásticas. Pretendia-se lograr esse objetivo seguindo a prática cluniacense¹⁰² de unir vários mosteiros a uma casa principal, que vigiaria o cumprimento dos preceitos da Regra e velaria pela independência das casas filiais em relação aos poderes laicos¹⁰³.

A partir de 1068 abadias catalãs começavam a se unir a casas francesas, quando então o projeto reformista teria penetrado na Catalunha. Grandes casas, como Santa Maria de Ripol, Sant Pere de Besalú e Sant Miquel de Cuxa, são reunidas sob a sede de Marselha, na França, por exemplo. Mas será mais comum, a partir do final do século XI e no século XII, que algumas casas sejam unidas a mosteiros maiores, regionalmente, tornando-se priorados dessas casas, num processo de organização monacal interno à Catalunha¹⁰⁴. Nestes casos, a submissão administrativa de fato variava de lugar para lugar, chegando a configurar tanto priorados que eram uma verdadeira casa dependente, quanto priorados bastante autônomos administrativamente, como será o caso do mosteiro de Sant Pau del Camp em relação ao de Sant Cugat del Vallès, em Barcelona.

A partir de fins do século XI, ainda segundo Español, a vitalidade fundacional beneditina se enfraquece e durante o século XII apenas se fundam pequenos priorados, como parte desse processo de unificar mosteiros menores sob grandes casas regionais. Mesmo assim, as casas seguem acumulando riquezas durante o período medieval, tanto as maiores quanto as menores. A este “estancamento” de fundações da ordem beneditina no século XII se segue o crescimento de outras ordens na Catalunha do

¹⁰² Sobre a construção da *Ecclesia cluniacensis*, a rede de estabelecimentos monásticos submetidos a Cluny, que se expande pela extensão da cristandade latina, formando um verdadeiro “sistema eclesial”, cf. IOGNA-PRAT, Dominique. **Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face aux hérésies, au judaïsme et à l’islam. 1000-1150**. Paris: Aubier, 1998.

¹⁰³ Para Español, o espírito dessa reforma “fracassou na Catalunha”, visto que nenhum mosteiro se articulou diretamente a Cluny, ao contrário do que aconteceu em Castela, por exemplo. ESPAÑOL, 2003, p. 273-274. Como vimos anteriormente, essa opinião não é compartilhada por todos os autores: Salrach i Marés acredita que um impulso reformista penetrou na Catalunha com força no século XI, apesar de ter encontrado resistência local. Ver nota 83. SALRACH I MARÈS, 2014, p. 54. Antoni Pladevall também acredita que houve uma grande influência na Catalunha da reforma cluniacense e da reforma gregoriana, que geram uma sensível mudança na vida religiosa na região: na vida monástica, a reforma faz com que os principais mosteiros catalãs sejam unidos a abadias ou congregações estrangeiras. PLADEVALL, Antoni. La reforma eclesiàstica i la restauració de la Metròpoli de Tarragona. Marc històric i cronològic del món romànic a Catalunya. In: PLADEVALL; VIGUÉ (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. jul. 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml>. Acesso em: set. 2019.

¹⁰⁴ Ernesto Pascual fala em uma “federação de mosteiros catalãs” sob Sant Cugat del Vallès. PASCUAL, Ernesto Z. **Història de la Congregació Benedictina Claustral Tarraconense (1215 – 1835)**. Barcelona: Publicacions de l’abadia de Montserrat, 2004, p. 36.

século XII ao XIII, sobretudo a cisterciense¹⁰⁵. Na Catalunha Nova, a expansão monacal se dá com base na fundação de mosteiros cistercienses: a fundação do mosteiro de Santa Maria de Poblet, em 1153, foi resultado de ação pessoal de Ramon Berenguer IV; este se tornaria o principal mosteiro cisterciense catalão e, inclusive, um dos maiores da ordem de Císter¹⁰⁶.

1.2.2 Os claustros nos mosteiros beneditinos catalães

O monaquismo beneditino podia estabelecer-se em lugares despovoados ou nas proximidades dos núcleos urbanos, no que Español chama de uma “versatilidade”¹⁰⁷ monástica que caracteriza a Catalunha. Tal dado também é importante quando pensamos na diversidade arquitetônica entre os mosteiros catalães, pois os arquitetos que projetaram tais edifícios a partir do século XI podiam conceber tanto construções de grande magnitude quanto de menores dimensões. Não existia, assim, um modelo de igreja monacal beneditina, mas algumas das poucas que foram conservadas ou conhecidas em seus estágios iniciais por meio de referências documentais, sobretudo do século XI, apresentavam um átrio ou galeria, estrutura arquitetônica que protegia a porta da igreja, além de ser um lugar adequado para os enterramentos de nobres privilegiados. Também compartilha dessa opinião Gerardo Boto, para quem, nos séculos X e XI, não se pode falar em uma única modalidade de topografia claustral na Catalunha, sendo até mesmo difícil definir o que é um claustro românico nesse momento na região¹⁰⁸.

Se no século XII não são fundadas muitas novas casas beneditinas, sabemos que esse é um momento importante de reconstrução ou renovação das estruturas daquelas já existentes anteriormente. Tais reformas materiais eram possibilitadas, primeiramente, pelo grande poder aquisitivo que os mosteiros haviam adquirido, principalmente após se livrarem da dominação nobre e se tornarem, eles mesmos, grandes senhores que concentravam riquezas e terras na região. Além das riquezas, o crescimento populacional, consequência da estabilização desses territórios a partir do ano mil,

¹⁰⁵ CARBONELL, Eduard; GUMÍ, Jordi. *L’art romànic a Catalunya: segle XII*. Barcelona: Edicions 62, 1974, p. 16.

¹⁰⁶ FARIAS, 2008, p. 35.

¹⁰⁷ ESPAÑOL, 2003, p. 274.

¹⁰⁸ BOTO VARELA, Gerardo. La organización de los claustros románicos peninsulares: proyectos germinales y rectos funcionales. In: ROSSI VAIRO, Giulia; MELO, Joana Ramoa (orgs.). *Encontro Internacional sobre Claustros no Mundo Mediterrânico. Séculos X-XVIII*, 1, Lisboa, 2013. Coimbra: Almedina, 2016, p. 151-178.

juntamente com o desenvolvimento de novas exigências litúrgicas e rituais, teria levado à reconstrução dos edifícios de monastérios que já eram tradicionais na região. As igrejas são ampliadas e os claustros, em geral não existentes anteriormente, são construídos. É a partir desse momento que os edifícios religiosos passam a apresentar uma escultura monumental profusa que decora os novos portais e claustros.

Para Español, a maneira como se decoravam átrios e portais é diferente da decoração dos claustros: enquanto nos primeiros se desenvolvem programas iconográficos e narrativos, compondo um discurso ideológico para os laicos, já que são imagens que devem ser vistas no ambiente externo de passagem, nos segundos predominam as composições ornamentais, baseadas nos modelos das oficinas do Roussillon: “Os capitéis são imaginativos e caprichosos, e certos modelos vão se repetindo de um claustro a outro, evidenciando sua clara e simples vocação ornamental”¹⁰⁹.

É interessante perceber como para essa autora as imagens são divididas em duas categorias: a iconográfica e a ornamental, sendo que apenas a primeira serve para transmitir um discurso, que estaria, *a priori*, contido nos textos; enquanto a segunda não possuía nenhuma função específica além de “decorar”, pois não precisaria transmitir nada àqueles que as viam. Tal apreciação das imagens, vinda da ideia já antiga de Bíblia dos iletrados, marcou por muito tempo a maneira de se olhar para as imagens medievais. Mas precisamos ir além, e nos questionar quais eram as funções dessas imagens no lugar onde elas se inseriam e, principalmente, qual o panorama da construção de claustros ornamentados na Catalunha no século XII.

Sobre estas construções, a historiadora da arte medieval catalã Immaculada Lorés i Otzet¹¹⁰ constata que, nas últimas décadas, os historiadores da arte que trataram da escultura dos claustros românicos se interessaram, sobretudo, por aquelas que decoravam os suportes das arcadas e as dos portais de acesso ao claustro, que ela classifica como de “localização mais importante”¹¹¹, a partir de finais do século XI. Segundo ela, desde a alta Idade média os pórticos primitivos ou os antigos átrios apareciam como a melhor solução para a organização e comunicação entre os diferentes

¹⁰⁹ “Los capiteles son imaginativos y caprichosos y ciertos modelos van repitiéndose de uno claustro a otros evidenciando su neta y simple vocación ornamental.” ESPAÑOL, 2003, p. 279.

¹¹⁰ LORÉS I OTZET, Immaculada. Sculptures, emplacements et fonctions des cloîtres romans en Catalogne. **Les cahiers de Saint Michel de Cuxà** 46, Le cloître roman, p, 49-60, 2015.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 49.

espaços monásticos, dispostos ao redor de um pátio central. O uso de colunas alternadas com pilares como suporte das arcadas que se abriam para o pátio e de capitéis se generaliza. A partir do século XI, a decoração desses capitéis se desenvolve e complexifica. Assim, a escultura dos capitéis dos claustros românicos catalães, para a autora, aparece no século XII como um dos aspectos mais interessantes e ricos do românico catalão¹¹².

Jean-Pierre Caillet¹¹³ 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. Segundo Caillet, os *atria* paleocristãos possuem funções similares às dos claustros medievais, como a de interligar as diversas partes de um edifício, configurando-se como um lugar de passagem; além disso, há em comum o fato de haver uma característica propriamente espiritual da passagem pelo átrio antigo, a qual também é observada em alguns ritos no claustro medieval, como as procissões; e, ainda, o fato de ambos possuírem um papel funerário.

O claustro se configuraria, finalmente, como um espaço privado, no sentido que, diferentemente do portal da igreja, não estava exposto aos espectadores laicos, todos aqueles que habitavam ao redor do monastério e iam à igreja nos momentos de culto; ao mesmo tempo, ele é um espaço comunitário por excelência, o coração da comunidade monástica. O claustro era construído, no monastério, como um espaço central, ao redor do qual se desenvolvia a vida cotidiana. Por consequência, os que viviam nesse lugar viam cotidianamente as imagens dos capitéis¹¹⁴.

Lorés i Otzet defende que os conceptores do claustro determinavam a escolha e disposição das imagens dos capitéis, levando em consideração os destinatários e usos de cada espaço, estando “conscientes” de sua visibilidade e localização¹¹⁵. Assim, no percurso das galerias haveria certas faces de capitéis que era bem vistas e outras que quase não se viam; além disso, ainda segundo ela, havia capitéis que eram vistos com mais frequência pelos monges, várias vezes ao dia, pois se encontravam em locais muito

¹¹² LORÉS I OTZET, 2015, p. 50.

¹¹³ 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, p. 57-65.

¹¹⁴ LORÉS I OTZET, Op. Cit., p. 50.

¹¹⁵ Ibid., p. 50.

mais frequentados devido ao desenvolvimento cotidiano das atividades básicas e da liturgia. Consequentemente, algumas imagens poderiam estar relacionadas a aspectos cotidianos, comemorativos ou litúrgicos, que aconteceriam nessa parte do claustro ou nas dependências adjacentes, o que motivaria a elaboração de imagens que “invocariam um discurso” relacionado a tal dependência ou ao rito que ocupava por determinados espaços. Porém, a própria autora alerta que pesquisas recentes demonstram que não é possível generalizar a relação das imagens de uma galeria com a função da dependência adjacente, de maneira que:

para determinar a função das imagens no claustro em relação a sua localização e ao espaço adjacente de seu entorno, devemos levar em conta algumas considerações. Em um claustro, a decoração não está confinada a um discurso narrativo que compreenderia a integridade do conjunto: normalmente, o conjunto não é um todo homogêneo, articulado e contínuo. A natureza dos suportes e sua implantação nas galerias não permitem perceber as imagens e as cenas em apenas um olhar, de relance, mas elas aparecem aos poucos, à medida que nos deslocamos. O discurso, consequentemente, se torna, na realidade, “os” discursos.¹¹⁶

Assim, o objetivo de sua proposta não é o de generalizar as funções das imagens devido ao espaço em que elas ocupavam no claustro ou ao espaço adjacente, mas abrir possibilidades de compreensão. Não acreditamos que, no claustro, as imagens se limitem a um discurso narrativo ou que haja uma explicação única ou que determine uma ordem explicativa para todo o conjunto. 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, o claustro era o lugar de permanência, meditação e silêncio em determinadas horas do dia. É importante 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

¹¹⁶ “(...) pour déterminer la fonction des images dans le cloître par rapport à leur localisation et à l’espace adjacent qui les entoure nous devons prendre en compte certaines considérations. Dans un cloître, le décor ne se cantonne pas à un discours narratif qui comprendrait l’intégrité de l’ensemble; d’habitude ce n’est pas un tout homogène, articulé et continu. La nature des supports et leur déploiement dans les galeries ne permettent pas de saisir les images et les scènes d’un seul coup d’œil, mais celles-ci apparaissent au fur et à mesure que l’on se déplace. Le discours, par conséquent, devient en réalité ‘des’ discours.” LORÉS I OTZET, 2015, p. 50.

contemporâneos, em visitas guiadas onde se faz, em geral, a volta nas galerias do claustro, 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 Customary 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. (...) ¹¹⁷

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 em se tratando de claustros que não contém ciclos narrativos, mas uma maioria de elementos ornamentais.

A maior parte dos claustros quadrangulares, com galerias fechadas e um jardim central, é construída na Catalunha durante o século XII. Como lembra Gerardo Boto, até o século XII não existia uma tipologia homogênea de claustros catalães. Na verdade, em diversos mosteiros, não se tem certeza quanto à existência de claustros fechados e com um pátio aberto nas construções dos séculos X e XI. Os claustros românicos que permanecem hoje, *in loco*, e que datam do século XII, foram construídos em mosteiros existentes desde os séculos IX e X, cujas estruturas são completamente reformadas, as igrejas reconstruídas e os claustros construídos, ao longo do século XII.

Segundo Immaculada Lorés i Otzet¹¹⁸, tal renovação dos edifícios catalães do século XII em numerosos mosteiros, cujas construções datavam do século X ou inícios do século XI, caracteriza um verdadeiro programa de reformas. Para a autora, é

¹¹⁷ PEREIRA, Maria Cristina C.L. **Pensamento em imagens. Montagens topo-lógicas no claustro de Moissac**. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 54.

¹¹⁸ 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**. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 121-132.

muito difícil avaliar quais foram os motivos que levaram às novas construções em cada caso – se o mau estado de conservação ou a necessidade de ampliação das dimensões do edifício. Em muitos casos, tais obras se prolongavam por muito tempo, o que obrigava a convivência entre as diferentes partes do templo, novas e antigas, situação à qual os monges precisavam se adequar. De qualquer maneira, segundo sua perspectiva, a agregação de portais esculpidos ou a renovação dos claustros nos monastérios podem ser consideradas um “fato generalizado”¹¹⁹ na Catalunha românica, o que não necessariamente implicava obras completamente novas: em muitos casos, a reforma se constituía essencialmente como uma operação de “redecoração”, com base no que já estava materialmente presente.

No caso dos claustros, a incorporação da decoração escultórica segundo novos parâmetros decorativos obrigou a refazer as galerias que delimitavam os pátios pré-existentes. Ou seja, para a autora, o motivo principal de alguns claustros terem sido ampliados ou reconstruídos (quando se pode afirmar que existiam anteriormente) – ou ainda construídos – foi a imposição de novos parâmetros decorativos¹²⁰, o que estava conectado às mudanças estruturais do próprio monacato beneditino na região e ao crescimento e dinamização das cidades. Assim, o século XII é o momento de construção da maioria dos claustros catalães que contam com uma profusão de capitéis esculpidos.

Acreditamos, finalmente, que a reconstrução dos claustros, mesmo que fosse generalizada pela Catalunha, não significou uma padronização da produção imagética e renovações arquiteturais em todas as regiões da Catalunha. As ideias e tradições circulavam e eram propagadas pelos territórios da cristandade, mas as especificidades locais, as tradições e relações já estabelecidas tinham um peso fundamental nos fenômenos de mudança. As ideias e imagens circulavam, mas cada região e – mais especificamente ainda – cada monastério, escolhia e absorvia aquilo que mais convinha a sua nova organização administrativa, espacial e, também, imagética. No caso da cidade de Barcelona, ela se tornava um centro dinâmico na região da Catalunha e adquiria centralidade política; as famílias nobres, assim como as comunidades monásticas, acumulavam riquezas e buscavam se inserir na nova estrutura de poder decorrente da centralização ao redor do conde de Barcelona.

¹¹⁹ LORÉS I OTZET, 2008, p. 127.

¹²⁰ Ibid., idem.

É nesse contexto que devemos pensar a construção do edifício românico do monastério de Sant Pau del Camp: ele participa de uma sociedade em processo de centralização política, mas profundamente marcada por tensões e disputas. Localizado na cidade de Barcelona, participa de sua dinamização, a qual é, contudo, fortemente baseada em uma valorização do passado.

Podemos, enfim, concluir que a sociedade catalã de entre os séculos X e XII é uma sociedade que passa pelo processo chamado de “mutação feudal”¹²¹: uma sociedade que passa por modificações estruturais, onde o senhorio se reorganiza e se impõe pelo enraizamento das instituições, legitimando um determinado modelo de sociedade e centralizando as decisões pela criação de uma identidade coletiva. Ora, é esse tipo de sociedade que, em finais do século XII, pode ser observada na Catalunha.

¹²¹ Expressão cunhada como título do trabalho publicado em 1980 por Éric Bournazel e Jean-Pierre Poly. BOURNAZEL, Éric; POLY, Jean-Pierre. **La mutation féodale (Xe – XIIe siècle)**. Paris: Presses Universitaires de France, 1980. Apesar de objeto de numerosos debates, a expressão nos parece bastante profícua para nos referirmos, de maneira geral, aos processos de transformação e acordos que reorganizaram as sociedades do ocidente medieval no período românico. Os autores percebem esse momento como uma ruptura em relação ao período anterior, diferentemente de outras teses que consideram tais transformações como continuidade em relação aos séculos anteriores. Sobre tais discussões cf. BARTHÉLEMY, Dominique. **La mutation de l’an mil a-t-elle eu lieu ? Servage et chevalerie dans la France des Xe et XIe siècles**. Paris : Fayard, 1997. Ver também : Idem. **Chevaliers et miracles: la violence et le sacré dans la société féodale**. Paris: Armand Colin, 2004.

CAPÍTULO 2: Os claustros dos mosteiros beneditinos catalães: panorama de uma tradição historiográfica

Neste capítulo, traçamos um panorama da tradição historiográfica sobre o românico catalão a fim de localizarmos o claustro de Sant Pau nesse contexto. Inicialmente, apresentamos brevemente como se formou essa tradição a partir do século XIX na Catalunha, quando havia, assim como em outras regiões da Europa, uma preocupação com a classificação da arte medieval em períodos, definindo, por exemplo, o que seria a arte românica. Essa divisão se encontra no seio de uma história da arte que, tradicionalmente, desde sua constituição enquanto disciplina, teve pressupostos bem definidos e orientados, em geral, por fins evolutivos e filológicos. Em seguida, focamos especificamente no processo de surgimento de uma historiografia da arte catalã sobre o românico, profundamente marcada pelos pressupostos anteriormente expostos e também pelos interesses políticos ligados ao movimento do independentismo catalão que surgia na mesma época. O conhecimento desses processos é importante para compreendermos como se dá a classificação feita por essa historiografia dos conjuntos imagéticos catalães, o que muitas vezes influenciou em sua análise, como é o caso do claustro de Sant Pau del Camp que, ao ser designado como um conjunto simples e pouco complexo, não recebeu muita atenção por parte dos estudiosos, para além de uma sucinta análise filológica. Por fim, apresentamos de maneira resumida quais são as vertentes e escolas estilísticas dentro do românico catalão que são aceitas pela maioria dos autores que trabalharam sobre o tema. Nesse momento, examinaremos brevemente essa classificação proposta pela historiografia catalã tradicional e suas eventuais atualizações pelos especialistas mais recentes.

2.1 A historiografia da arte românica e a especificidade da Catalunha

O início dos estudos e da definição do que hoje é chamado de “período românico”¹²², na linguagem tradicional da história da arte (enquanto disciplina), está

¹²² Segundo o Marcel Durliat, o termo “românico” aparece pela primeira vez em registro escrito apenas em 1818, em correspondência entre dois eruditos normandos – Charles de Gerville e Auguste Le Prévost. O termo teria sido introduzido por De Gerville em seus estudos na França para designar o tipo de arquitetura desenvolvida na Europa entre os séculos IX e XII, a qual, até então, era classificada segundo denominações locais – lombarda, saxônica, anglo-normanda, por exemplo. Para Durliat, ao criar um termo que englobasse todas elas, De Gerville reconhece a unidade dessa produção, mesmo que em sua multiplicidade de formas, além de reconhecer sua diferença da arquitetura gótica, que a sucedeu. A

intimamente ligado aos movimentos guiados por interesses de restauro e recuperação de monumentos do passado para a afirmação de determinados objetivos políticos e nacionalistas que se desenvolveram ao longo do século XIX.

Isso não foi diferente na Catalunha, onde o interesse pela arte medieval, e pelo românico especificamente, desponta com força no século XIX. Tal movimento pode ser visto como um fenómeno a nível europeu que tomou não só a Catalunha, mas grande parte da Europa a partir de fins deste mesmo século. Como lembram Manuel Castiñeiras e Gemma Ylla-Català,

Como aconteceu em outras partes da Europa, a valorização da arte românica na Catalunha foi uma parte singular da herança do Romantismo que, em sua ânsia de nostalgia histórica, recuperação das raízes identitárias e busca de valores de coesão comunitária, olhou com especial entusiasmo para a arte medieval. Este fenómeno, que irrompe com especial força ao longo do século XIX se caracterizava, no entanto, nos distintos lugares da Europa, por uma recuperação do gótico. Não obstante, em pouco tempo, essa visão onipresente do medieval deixa entrever também a curiosidade pelo que nós chamamos de ‘românico’ e que inicialmente se chamava ‘arte de estilo bizantino’ e, posteriormente, ‘romano bizantino’ ou ‘latino-bizantino’, em um olhar mais apropriado ao marco geográfico do leque mediterrânico. Neste sentido, cabe lembrar que Pau Piferrer, em *Recuerdos y Bellezas de España* (1839), qualificava de bizantinos, por exemplo, Sant Pau del Camp, em Barcelona, assim como o portal de Santa Maria de Ripoll, a cripta de Sant Vicenç de Cardona, ou o campanário da catedral de Vic.¹²³

escolha do termo “românico” se justifica pela intenção de apresentar tal arquitetura como derivada da arquitetura romana – da Antiguidade clássica – como resultado do processo de degradação da arte antiga após a queda de Roma. DURLIAT, Marcel. *L’art roman*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1993, p. 29. Segundo Roland Recht, a noção de “romanesque style” havia sido desenvolvida na Inglaterra por William Gunn (1750-1841) em 1813, e depois fora importada por De Gerville para a Normandia, cinco anos depois. RECHT, Roland. *Histoire de l’art européen et moderne. Cours: Regarder l’art, en écrire l’histoire (III)*. Cours du Collège de France (Résumés annuels), 2011-2012, p. 609-623, p. 611. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/resumes.htm>. Acesso em: jan.2020.

¹²³ “Como sucedió en otras partes de Europa, la valoración del arte románico en Cataluña fue un singular apartado de la herencia del Romanticismo que, en su afán de nostalgia histórica, recuperación de las raíces identitarias y búsqueda de valores de cohesión comunitaria, miró con especial entusiasmo al arte medieval. Dicho fenómeno, que irrumpe con especial fuerza a lo largo del siglo XIX, se caracterizaba, sin embargo, en los distintos lugares de Europa, por una recuperación del arte gótico. No obstante, muy pronto, esa visión onnipresente de lo medieval deja entrever también la curiosidad por lo que nosotros ahora denominamos ‘románico’ y que inicialmente se llamaba ‘arte de estilo bizantino’, y posteriormente ‘romano bizantino’ o ‘latino-bizantino’, en una mirada más apropiada al marco geográfico del abanico mediterráneo. En este sentido, cabe recordar que Pau Piferrer, en *Recuerdos y Bellezas de España* (1839), calificaba de bizantinos, por ejemplo, Sant Pau del Camp, en Barcelona, así como la portada de Santa Maria de Ripoll, la cripta de Sant Vicenç de Cardona o el campanario de la catedral de Vic.” CASTIÑEIRAS, Manuel; YLLA-CATALÀ, Gemma. El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel (orgs). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Barcelona*. Vol. I. Barcelona: Santa María la Real/MNAC, 2014, p. 21-41, p. 21.

Com essa preocupação com a busca pelas raízes, foram publicados naquela época – e ao longo do século XIX –, grandes manuais e relatos de viagens, listando e inventariando e descrevendo monumentos do passado, num contexto marcado pelo colecionismo e pela recolha de documentação escrita, por parte dos historiadores.¹²⁴ Tais obras foram, cada vez mais, instrumentalizadas na constituição de narrativas históricas nacionais.

Dentro da lógica da conformação de identidades nacionais e coesão cultural, o governo espanhol patrocinava a criação de compêndios que justificassem a unidade cultural e histórica de todo o território, com capital em Madri. Nesse contexto, era importante incluir a Catalunha na nação espanhola, a exemplo do que era feito em trabalhos como a célebre obra do frade dominicano e historiador Jaime Villanueva (1765-1824), *Viage literario a las iglesias de España*, voltado para a recolha documental religiosa na Espanha, que também dava informações e descrições sobre os monumentos românicos visitados, dentre os quais muitos eram catalães¹²⁵.

Já na primeira metade do século, inicia-se a publicação da obra *Recuerdos y bellezas de España*, em dez volumes (entre 1839 e 1865), que, apesar da pretensão de dar conta da descrição de diversos monumentos do território espanhol, concede um enfoque especial à Catalunha – afinal, era concebida em Barcelona e escrita por arqueólogos e historiadores catalães. O primeiro volume é dedicado a esta cidade, sendo extremamente marcado pelo romantismo, buscando raízes heroicas e traços identitários daquela região na Idade Média.¹²⁶

¹²⁴ Sobre as diferentes atitudes em relação aos objetos visuais do passado e sobre a delimitação da história da arte enquanto disciplina autônoma e responsável por esses objetos Cf. RUSSO, Daniel. Réflexions sur les objets et les pratiques de l'histoire de l'art médiéval. À propos de L'objet de l'histoire de l'art, de Roland Recht. *Médiévaux* [Online], 51, outono 2006, digitalizado em mar. 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/medievales/1463>. Acesso em: jan. 2020.

¹²⁵ Villanueva, que era frade em Madri e membro da Real Academia de História espanhola, tem seu trabalho encomendado pelo então ministro do governo madrileno, Pedro Ceballos, que tinha a intenção de conformar uma história unificada nacional. Sua missão seria a de, representando o governo espanhol, reunir e copiar os principais documentos da história da Espanha espalhados pelo território, conservados em bibliotecas e arquivos catedralícios e das comunidades monásticas. Ele desenvolve o trabalho entre 1803 e 1821, quando viaja pelo território e compila e copia a documentação e escreve seus relatos sobre os lugares visitados, publicando 22 volumes. Devido às guerras napoleônicas e à Restauração, o trabalho foi interrompido por diversas vezes. Villanueva conseguiu visitar as regiões de Valência, Catalunha, Ilhas Baleares e Andaluzia, constituindo um *corpus* documental que é referência para o trabalho com estas regiões até hoje. SIMON I TARRÉS, Antoni (dir.). *Diccionari d'historiografia catalana*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 2003 atual. jun. 2019, Disponível em: <http://enciclopedia.cat/ec-historiog-1885.xml>. Acesso em: dez. 2019.

¹²⁶ CASTIÑEIRAS; YLLA-CATALÀ, 2014, p. 21.

Percebem-se, portanto, ao longo do século XIX dois movimentos nacionalistas ao mesmo tempo paralelos e divergentes. Divergentes porque enquanto um buscava a unidade de todo o território espanhol (incluindo a Catalunha), com capital em Madri, o outro procurava conformar uma unidade cultural própria à Catalunha que a diferenciasse do resto da Espanha e legitimasse sua autonomia cultural e política. Mas eram paralelos porque ambos buscavam no passado medieval e em seus monumentos – os românicos em primeiro lugar – a justificativa para sua união ou para sua especificidade. Nesta tese, no entanto, é este último que mais nos interessa, a fim de percebermos como o nacionalismo levaria ao levantamento e, o que é mais importante, à classificação dos edifícios da região, dando as bases para a constituição de uma historiografia que seria determinante para quase todos os estudos posteriores sobre o românico catalão.

O conceito de “estilo românico” foi usado na Catalunha pela primeira vez no curso ministrado pelo arquiteto catalão Elies Rogent em 1873-1874 (*Teoría e Historia de la Arquitectura*), na Escola de Arquitetura de Barcelona, para se referir sobretudo aos monumentos do século XI¹²⁷. Rogent havia sido o responsável por restaurar os edifícios dos mosteiros catalães de Santa Maria de Ripol e de Sant Llorenç del Munt. É importante precisar que, apesar de servir a interesses nacionalistas, a metodologia de estudo do românico catalão seguia o modelo francês de estudo e restauro dos monumentos, que datava de meio século antes, a partir das teorias de Jules Quicherat e seu ensino de arqueologia monumental na *École des chartes*, em Paris, onde diversos arqueólogos e arquitetos-restauradores catalães haviam estudado. De acordo com Xavier Barral i Altet, teria sido esse tipo de conhecimento, bastante baseado na arqueologia, que influenciara a Catalunha, dando as bases para as teorias mais importantes sobre o românico catalão¹²⁸.

Esses estudos em grande parte se apoiavam na Igreja católica, sendo que muitos dos historiadores e historiadores da arte eram clérigos, dando então início a uma tradição catalã de clérigos-historiadores da arte. Como lembram Francesca Español e Joaquín Yarza:

¹²⁷ CASTIÑEIRAS; YLLA-CATALÀ, 2014, p. 21.

¹²⁸ BARRAL I ALTET, Xavier. *L'art romànic català a debat*. Barcelona: Edicions 62, 2009, p. 15.

A Igreja e a sociedade catalã do século XIX haviam recuperado um edifício medieval para convertê-lo em um símbolo contemporâneo, e as formas românicas do monumento, então, e muito tempo depois, foram definidas a partir dessa perspectiva¹²⁹.

Um exemplo é a publicação, em 1892, de *La tradició catalana*, do bispo Torras i Bages, em que ele enumera e caracteriza os monumentos religiosos considerados mais importantes e característicos do passado catalão. Com essa obra, o românico catalão começava a adquirir a categoria de paradigma da arte nacional (da nação catalã que se buscava afirmar), pois as descrições se centram, sobretudo, nas igrejas e mosteiros românicos do território¹³⁰.

Esse “descobrimento” do românico na Catalunha esteve intimamente ligado ao movimento político-cultural chamado de *Renaixença*, que surgiu e adquiriu força a partir do século XIX, com a intenção de afirmar a independência e a identidade nacional catalã¹³¹. A raiz de tal independência, segundo este movimento, se encontraria no período medieval, quando, abandonada pelo império franco frente aos ataques mouros e não ligada aos demais reinos ibéricos, a Catalunha teria desenvolvido estruturas sócio-políticas e também culturais muito particulares. Dentro dessa perspectiva, foi no período chamado de “românico” quando haveriam se consolidado os domínios dos condados catalães e os primeiros traços culturais autônomos, além do direito e costumes próprios que teriam começado a se definir¹³². O catalanismo da *Renaixença* demonstrou como constante ideológica de seu pensamento o ideal romântico de recorrer à Idade Média e ver nela o tempo de nascimento da nacionalidade, que – em seu discurso – teria sido abolido pela cultura uniformizadora do renascimento.

¹²⁹ “La iglesia y la sociedad catalana del siglo XIX habian recuperado un edificio medieval para convertirlo en un símbolo contemporáneo, y las formas románicas del monumento, entonces y mucho tiempo después, fueron glosadas desde esta perspectiva.” ESPAÑOL, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín. **El Románico Catalán**. Barcelona: Angle Editorial, 2007, p.11.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹³¹ Como apontamos no capítulo 1 da presente tese. Ver também SABATÉ, Flocel. L’origen medieval de la identitat catalana. In: _____ (dir.) **Anàlisi històrica de la identitat catalana**. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2015, p. 19-47.

¹³² CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel. El estudio y la conservación del románico en Cataluña. Particularidades. In: _____ (orgs.), **El románico en las colecciones del MNAC**. Barcelona: MNAC, 2009, p. 9-18.

2.1.1 O excursionismo científico catalão

De fundamental importância para todo esse processo foram as diversas excursões de estudiosos organizadas pelo território catalão para descobrir, catalogar e analisar os diversos documentos monumentais, artísticos, literários e científicos, aproveitando-se do crescimento tecnológico e da rede ferroviária, além do desenvolvimento da técnica da fotografia. Surgia, então, um verdadeiro movimento de excursionismo científico, que adquiria um papel decisivo com a criação da *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, em 1876 – que se converteria, em 1891, no *Centre Excursionista de Catalunya*. Diversas publicações foram então lançadas – sobretudo guias histórico-arquitetônico-arqueológicos – sobre o patrimônio do passado, o que daria base a um grande programa de revitalização e restauro dos monumentos.

Uma das maiores realizações desse contexto foi o *Album pintoresch-monumental de Catalunya* (1878-1879). Nesta obra, o discurso estava centrado na ideia de que existia uma arquitetura nacional catalã por excelência, a românica. O álbum fotográfico era uma iniciativa da *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* e estava dividido em fascículos com o objetivo de reunir os mais importantes exemplos do patrimônio local¹³³. Fichas-guias descritivas acompanhavam as imagens, escritas por autores diversos, membros da *Associació*. O arquiteto Lluís Domènech i Montaner – um dos maiores expoentes do modernismo catalão –, por exemplo, escreveu a ficha do claustro do mosteiro de Sant Cugat del Vallès com ênfase na descrição e classificação de capitéis, com o objetivo principal de estudar e classificar a genealogia das formas e o simbolismo das cenas¹³⁴. O modo de se estudar os monumentos era em grande parte baseado na descrição de formas e classificação em estilos em termos bastante biologizantes¹³⁵.

¹³³ PERROTTA, Carmen. La fotografía como medio de reproducción de los bienes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos: los primeros álbumes catalanes. *Revista Emblecat*, 7, p. 53-70, 2018, p. 63.

¹³⁴ GRANEL, Enric; RAMON, Antoni. **Lluís Domènech i Montaner: viatges per l'arquitectura romànica**. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006, p. 320.

¹³⁵ Teria sido uma tarefa do século XIX a de reconstruir uma cronologia da arte medieval que fosse “estritamente científica e baseada em fatos objetivos”; para isso, se recorre conceitual e metodologicamente ao paradigma da ciência do século XIX, o paradigma do naturalismo e o evolucionismo. Segundo Nicolas Reveyron, o paradigma tomado é, nesse momento, o das ciências naturais, onde a concepção de cada período se baseava numa visão “antropomórfica” da história da arte: cada período possuía uma infância, maturidade e velhice. Esse “antropomorfismo metodológico”, ligado ao naturalismo e determinismo geográfico, para Reveyron, é herdeiro do século XVIII e de pensadores como Montesquieu, para a história, e Winckelmann, para a história da arte – pensamento teorizado em

Para os historiadores catalães Enric Granell e Antoni Ramon, o *Album pintoresch* pode ser considerado um verdadeiro manifesto¹³⁶, ao delinear o objetivo principal do excursionismo científico: definir as raízes da identidade nacional. Era um exemplo do que Carmen Perrotta assim elucidou:

o patrimônio artístico-arqueológico se tornou um veículo de transmissão ideológica. A veemência patriótica serviu para impulsionar a geração, assim como em outros contextos territoriais, dos primeiros álbuns fotográficos dedicados à compilação de obras qualificadas como identitárias.¹³⁷

Além disso, o papel dos estudos sobre a arquitetura medieval – em especial, o românico catalão – era voltado para dar as bases para uma arquitetura moderna nacionalista. A obra *En busca de una arquitectura nacional* (1878), publicada no periódico *La Renaixensa*, órgão de expressão do movimento político de mesmo nome, investigava a história e o estilo da arquitetura catalã a partir do românico. Neste artigo, o objetivo de Domènech i Montaner é explícito: construir uma arquitetura moderna nacional que fizesse referência à tradição do passado catalão¹³⁸. Para isso, é necessário um estudo aprofundado das raízes da identidade catalã nas obras do passado. O próprio Domènech i Montaner, entre 1901 e 1906, começa a recompilar todo o extenso material que seria a base para seu projeto de uma *Història de l'art romànic a Catalunya*, nunca

sua obra *História da arte da Antiguidade* (1764-1766). Esse tipo de construção biologizante daria uma aparência de evidência à construção cronológica que vinha sendo desenvolvida. REVEYRON, Nicolas. Chronologie, périodisation, polychronie: les temps de l'histoire de l'art médiéval. **Perspective** [Online], 4, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/2708>. Acesso em: dez. 2019. Para Georges Didi-Huberman, uma concepção que pode ser chamada de evolucionista na história da arte aparece como uma construção que tem raízes já desde o século XVI, nos escritos de Giorgio Vasari. Didi-Huberman lembra que, buscando o fim, o sentido de uma história da arte, Vasari acaba historicizando-a numa “metáfora biológica – infância, adolescência, maturidade”, criando uma espécie de teoria da evolução cíclica (na passagem de um estilo ao outro, centrada na busca do gênio do artista). Essa concepção, segundo o autor, foi legada como modo de fazer na história da arte, no que ele chama de “evolucionismo vasariano”. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 89-91.

¹³⁶ GRANELL; RAMON, 2006, p. 321.

¹³⁷ “el patrimonio artístico-arqueológico se convirtió en vehículo de transmisión ideológica. La vehemencia patriótica sirvió para impulsar la generación, igual que en otros contextos territoriales, de los primeros álbumes fotográficos dedicados a la recopilación de obras calificadas como identitarias.” PERROTTA, 2018, p. 59.

¹³⁸ GRANELL; RAMON, op.cit., p. 320.

finalizado¹³⁹, que seria a primeira real tentativa de estudo e sistematização do românico catalão¹⁴⁰.

Nesse mesmo sentido, Josep Gudiol, um dos fundadores do *Centre Excursionista de Catalunya*, determinava claramente que o excursionismo era o meio para alcançar algo mais importante: o reconhecimento da pátria. Ele publicou, em 1902, a obra *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, onde definiu o românico como eixo central e vertebral do patrimônio catalão¹⁴¹. Assim, esse movimento excursionista, ao tomar os monumentos como documentos históricos que seriam “prova” de um passado glorioso, acreditava poder reconstruir uma história perdida, desde as origens da nação, passando pelas influências que ela absorveu e a maneira como alcançou a independência. As excursões científicas eram também chamadas de missões arqueológicas e, nesse sentido, a arqueologia foi definida como uma ciência eminentemente prática, com uma finalidade política clara.¹⁴²

2.1.2 A consolidação da historiografia do românico catalão no século XX

É no início do século XX que as grandes teorias acerca do românico na Catalunha se consolidam como determinantes para a maneira como esse período e seus monumentos seriam estudados por muito tempo, sobretudo quanto à periodização e classificação estilística dos monumentos. Josep Puig i Cadafalch, arquiteto e restaurador catalão atuante no início do século XX, pode ser considerado o maior expoente da historiografia sobre o românico catalão, pois a partir de seus estudos é que se estruturaram as principais diretrizes dessa bibliografia específica, as quais serviram de cânone para a historiografia catalã que se segue a ele¹⁴³. Puig i Cadafach defendia a existência de uma primeira arte românica em que a Catalunha ocuparia o papel de

¹³⁹ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 9.

¹⁴⁰ COLOMER, Xavier Solà. La historiografia de l'art barroc en el segle XIX: el paper dels excursionistes, eclesiàstics, artistes i arquitectes, entre el rebuig i el menyspreu. In: FIGUERAS, Narcís; VILA, Pep (orgs.). **Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès**. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, p. 655- 666, p. 658.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² GRANEL; RAMON, 2006, p. 321-322

¹⁴³ Tal discussão foi mais especificamente desenvolvida em nossa dissertação de mestrado, no capítulo 2, subcapítulo 2.2: A ornamentação na historiografia do “Românico Catalão”, p. 52-70. SANTOS, Aline Benvegnú dos. **A ornamentalidade dos capitéis do claustro Sant Benet de Bages**: as funções do *decor* na arte românica. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

berço, devido ao amálgama de toda sua herança cultural, que a tornava única e pioneira no desenvolvimento de novas formas de construir e esculpir.¹⁴⁴ Além de restaurador, arquiteto e historiador da arte, Puig i Cadafalch era presidente da *Mancomunitat*¹⁴⁵, partido político regionalista que lutava pela afirmação da independência catalã. Podemos constatar como o posicionamento político nas obras de Puig i Cadafalch se faz sentir no esforço em provar um protagonismo da arte e arquitetura catalãs no desenvolvimento da arte românica.¹⁴⁶

Puig i Cadafalch havia sido aluno de Domènec i Montaner e, de acordo com Manuel Castiñeiras e Gemma-Ylla Català, pôde desenvolver uma “visão mais ampla e mais moderna que a de seu mestre”¹⁴⁷, tendo conseguido levar a termo o primeiro grande estudo monumental sobre o românico na Catalunha: *L’Arquitectura romànica a Catalunya*, publicada em quatro volumes, entre 1909 e 1919.

Tais estudos e expedições ganham ainda mais sentido com o incentivo à construção de museus e à organização de exposições que demonstravam, publicamente, o esforço catalanista de restauro e valorização do patrimônio, esforço materializado com a criação de instituições que se tornaram centrais na história do patrimônio catalão: como o *Museu Episcopal de Vic* (1891), a *Junta de Museus de Barcelona* (1902, remodelada em 1906), o *Institut d’Estudis Catalans* (1907), o *Servei Català de Catalogació de Monuments* (1914), e o *Museu d’Arts Decoratives i Arqueològic de Barcelona* (1915) – este último, embrião do atual MNAC - *Museu Nacional d’Art de Catalunya*.¹⁴⁸

Num contexto ainda de recuperação e re-popularização da língua catalã, é a burguesia industrial catalã – sobretudo de Barcelona – que patrocina os intelectuais e instituições engajados em recuperar o patrimônio e, conseqüentemente, a essência da nação catalã¹⁴⁹, que passava por um momento de crescimento econômico e embate por direitos políticos mais autônomos frente ao governo central espanhol de Madri.

¹⁴⁴ PUIG i CADAVALCH, 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, p. 6.

¹⁴⁵ BARRAL I ALTET, 2009, p. 134.

¹⁴⁶ PUIG i CADAVALCH, 1928.

¹⁴⁷ “No obstante, sería un alumno del propio Montaner, Josep Puig i Cadafalch, el que, con una visión más amplia y moderna que la de su maestro, sabría hábilmente llevar a término el primer gran estudio monumental del Románico en Cataluña en una obra de cuatro volúmenes: *L’Arquitectura romànica a Catalunya* (1909-1919).” CASTIÑEIRAS; YLLA-CATALÀ, 2014, p. 22.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 23. Um outro momento importante para a constituição do rico acervo de arte românica dos museus catalães foi o “*arrancamiento*”, o “arrancamento” das pinturas murais românicas das igrejas catalãs, projeto levado a cabo, com força, principalmente nos anos 1920. Com uma técnica inédita na

Esse contexto revela como a criação de escolas nacionais¹⁵⁰ de estilos românicos se mostra como uma maneira de justificação histórica do passado pela arte medieval, na busca de um momento que poderia ter manifestado particularidades e uma superioridade ou anterioridade da região perante as regiões vizinhas. Tal busca seria resultado de uma necessidade do presente, do momento em que a historiografia se encontra e de onde olha para o passado, delimitando também a periodização e características dos estilos artísticos.

Arturo Quintavale¹⁵¹ lembra que a historiografia de fins do século XIX e início do XX se esforçou em construir “histórias diferentes das culturas individuais da arte” para construir nações, as quais não existiam nos séculos XI e XII. Como resultado, obras diversas da historiografia desse período representam um conflito, que opõe as diversas nações que reclamam a origem do “românico”, como é o caso da Catalunha.

Essa busca de legitimação pelo passado parece ainda mais forte se levamos em conta, como defende Michel Zimmermann¹⁵², que no próprio século XII se desenvolve uma consciência de identidade própria na região da Catalunha, ligada à legitimação política da Coroa de Aragão e da supremacia do Condado de Barcelona, a qual era, já naquele momento, baseada numa valorização e glorificação do passado – do que são prova os textos das *Usatges* de Barcelona e os *Gesta Comitum Barcinonensium*. Não seriam, então, também, a arquitetura e construções imagéticas desse período, o século XII, componentes ativos dessa montagem de um passado em vistas à composição de uma imagem do presente?

Nesse sentido, acreditamos que podemos considerar o uso do românico – e os estudos sobre ele – para a legitimação das necessidades do século XIX como uma montagem da montagem, ou uma remontagem: contudo, enquanto a montagem do século XII em relação ao seu próprio passado valorizava as discontinuidades e ativava diversas dimensões significativas, no catalanismo político de fins do século XIX e primeira metade do século XX, a montagem tem o objetivo de constituir um discurso uniforme e absoluto, uma imagem romântica e homogênea de um passado glorioso.

Espanha até então, a intenção seria formar uma das instalações “mais vanguardistas da museografia europeia do momento.” Ibid., p. 28 passim.

¹⁵⁰ BARRAL I ALTET, 2009, p. 15.

¹⁵¹ QUINTAVALE, Arturo C. La réforme grégorienne: image et politique (XIe-XIIe siècles). In : FRANZÉ, Barbara (dir.), **Art et réforme grégorienne em France et dans la péninsule ibérique**. Paris : Picard, 2015, p. 15-39.

¹⁵² Ver Capítulo 1 da presente tese.

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 e de sua identidade própria. 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 personalidade própria, influente para além dela (...)”¹⁵³. Ao definir que o primeiro românico se desenvolveu na Catalunha, ele reforça a ideia de autonomia, soberania e importância da região perante a Europa ocidental. Para Barral i Altet, Puig i Cadafalch foi escolhido – já em sua época, mas também posteriormente – como “o arquiteto nacional”¹⁵⁴, pois enquanto líder político e intelectual, soube associar política e arqueologia em suas teorias, realizações arquitetônicas e propostas em relação ao patrimônio.

Pierre Villar, ao analisar a formação histórica da Catalunha, lembra como é fundamental pensar a intelectualidade catalã e sua produção no contexto de desenvolvimento do “catalanismo”¹⁵⁵, 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. Nesse sentido, grande parte da bibliografia especializada no românico catalão ainda guarda alguns pressupostos que fazem parte da narrativa catalanista, compartilhando de uma tradição teórica iniciada por Puig i Cadafalch, a qual tentaremos expor brevemente a seguir. Como veremos, muitos pressupostos definidos por essa tradição perdurarão durante o século XX, e podem ser notados na bibliografia específica sobre diversos monumentos do românico catalão, dentre os quais, Sant Pau del Camp.

¹⁵³ “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.” BARRAL I ALTET, 2009, p. 21.

¹⁵⁴ Ibid., p. 45.

¹⁵⁵ VILLAR, Pierre. **La Catalogne dans l’Espagne Moderne**. T. 1. Paris: SEVPEN, 1962.

2.2 Rotas e vertentes do românico na Catalunha

Desde os primeiros estudos e usos do termo “românico” pela historiografia europeia, muitos autores chegaram a defini-lo como o “primeiro estilo *internacional* europeu”.¹⁵⁶ Para Jordi Camps e Manuel Castiñeiras,

Esta afirmação reside na emergência e consolidação na Europa ocidental de uma cultura artística comum, que alcança sua máxima expressão entre os séculos XI e XII. O uso da palavra românico para definir este largo período pretende sublinhar, por um lado, as dívidas evidentes que sua arquitetura e escultura têm com a arte romana e, por outro lado, o surgimento de uma nova cultura visual e linguística que está nas raízes dos atuais povos europeus. Não obstante, o fenômeno da cultura e da arte românicos não é monolítico e se apresenta cheio de matizes, que, uma vez descobertos, nos ajudam a compreender melhor não apenas sua verdadeira dimensão europeia, como também a variedade e originalidade de suas propostas.¹⁵⁷

Grande parte dos historiadores da arte da primeira metade do século XX encontra as origens e o primeiro desenvolvimento do românico na região mediterrânea, mas com tendência a centrar sua análise na região que convém a seu ponto de vista ou perspectiva. Joseph Puig i Cadafalch, a partir do referencial catalão, defendia, em princípios do século XX, 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, no século XI. Ele publica, em 1928, a obra *Le premier art roman: L'architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. Havia, nesta obra, o germen da ideia do prolongamento de um românico mediterrânico original e criativo, baseado em um intercâmbio de artistas, modelos e obras entre essas duas regiões, que posteriormente teria se espalhado pela Europa Ocidental. Mas ele afirma que a Catalunha seria, por excelência, o local desse desenvolvimento primeiro do românico medieval devido ao amálgama de toda a

¹⁵⁶ CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel. El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180): idea de una exposición. In: Manuel Castiñeiras, Jordi Camps, (eds.). **El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)**. Barcelona: MNAC, 2008, p. 21-27, p. 21.

¹⁵⁷ “Esta afirmación reside en la emergencia y la consolidación en Europa occidental de una cultura artística común que alcanza su máxima expresión entre los siglos XI y XII. El uso de la palabra románico para definir este largo período pretende subrayar, por un lado, las deudas evidentes que su arquitectura y escultura tienen con el arte romano y, por el otro, el surgimiento de una nueva cultura visual y lingüística que se halla en las raíces de los actuales pueblos de Europa. No obstante, el fenómeno de la cultura y el arte románicos no es monolítico y se presenta lleno de matices, que, una vez descubiertos, nos ayudan a comprender mejor no únicamente su verdadera dimensión europea sino también la variedad y originalidad de sus propuestas.” Ibid., idem.

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.¹⁵⁸

O historiador da arte francês Georges Gaillard, nos anos 1930, concordava com a opinião de Puig i Cadafalch. Em *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux Xe et XIe siècles*, publicado em 1938, ele afirma que:

No domínio das pesquisas que nos dão a conhecer as origens da escultura românica, é possível que a Catalunha ocupe um lugar privilegiado. (...) É a série bem estabelecida e bem datada de suas igrejas que permitiu a Puig i Cadafalch de definir, na história da arquitetura, a noção da ‘primeira arte românica’.¹⁵⁹

Já o americano Arthur Kingsley Porter¹⁶⁰ atribuía o mérito da recuperação da escultura monumental aos centros hispânicos do norte à região central da França e à Península italiana, interligados pela peregrinação a Compostela, sugerindo uma visão que ultrapassa os nacionalismos¹⁶¹.

¹⁵⁸ “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 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 développés.” PUIG i CADAFALCH, 1928, p. 6.

¹⁵⁹ “Dans le domaine des recherches qui nous font connaître les origines de la sculpture romane, il est possible que la Catalogne occupe une place privilégiée. (...) C’est la série bien établie et bien datée de ses églises qui a permis à M. Puig i Cadafalch de définir, dans l’histoire de l’architecture, la notion du ‘premier art roman’.” GAILLARD, Georges. **Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux Xe et XIe siècles**. Paris: Paul Hartmann Éditeur, 1938, p. 6.

¹⁶⁰ PORTER, Arthur Kingsley. **Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads**. Boston: Marshall Jones company, 1923.

¹⁶¹ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2008, p. 21. Segundo Kathryn Brush, “Porter rejeitou as interpretações nacionalistas da arte românica propostas por seus colegas europeus, sugerindo, ao invés disso, que os caminhos de peregrinação que levam a Santiago de Compostela teriam sido os canais de comunicação que teriam unido a totalidade da Europa medieval. O ponto de vista sem fronteiras e internacionalizante sobre a produção artística medieval que Porter adotou desafiou as teorias nacionalistas recentes sobre a prioridade cultural de tal ou tal país e recolocou em causa as cronologias estabelecidas.” “Porter rejeta les interprétations nationalistes de l’art roman proposées par ses collègues européens, suggérant à la place que les chemins de pèlerinage qui mènent à Saint-Jacques-de-Compostelle avaient été des canaux de communication qui avaient uni la totalité de l’Europe médiévale. Le point de vue sans frontière et internationalisant sur la production artistique médiévale, que Porter adopta, défia les théories nationalistes récentes sur la priorité culturelle de tel ou tel pays et remit en cause les chronologies établies”. BRUSH,

Apesar de diferentes opiniões sobre o local de origem ou formação do românico, aceitava-se que o Mediterrâneo tivesse possibilitado a formação de um espaço de circulação e conformação de um “românico mediterrânico”, entre os séculos XI e XIII.

O historiador francês Marcel Durliat em seu ensaio *La Méditerranée et l'Art roman*, publicado nos *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* de 1975¹⁶², defendia a existência, no século XII, de uma longa extensão artística homogênea desde a Catalunha até a Toscana, passando pelo Languedoc, com algumas constantes importantes, como a retomada da Antiguidade e um intercâmbio de artistas entre duas vertentes do Mediterrâneo ocidental. Ou seja, esse seria um espaço de comunicação fluida, onde viajantes, comerciantes e artistas circulariam. O texto de Durliat mostra que, por muito tempo, a preocupação dos pesquisadores do românico foi, justamente, traçar o que seriam os itinerários de artistas, ateliês ou, de maneira mais geral, definir modelos e vertentes dentro do românico entre os séculos X e início do XIII, buscando uma origem e um tipo de rota de propagação.

Como podemos perceber, há uma ideia rígida de que os estilos nascem em um espaço e são “implantados” como estruturas prontas de um lugar a outro. Apesar de valorizarmos o pensar sobre o espaço mediterrânico, pretendemos entender a circulação como um processo de escolhas e adaptação, numa fluidez entre espaços e temporalidades diversos.

Jordi Camps e Manuel Castiñeiras¹⁶³, mais recentemente, preferem seguir a lógica de um românico original e criativo que se estendia por grande parte do Mediterrâneo, baseado no “intercâmbio de artistas, modelos e obras de arte”, enraizado sobretudo em uma história e experiência comuns. Os autores buscam compreender o que chamam de diversos acontecimentos histórico-artísticos que permitem identificar a existência de uma “rede mediterrânea”, da qual a Catalunha medieval era um centro importante, assim como a Toscana, a Sicília ou Veneza. A paisagem do Mediterrâneo é, assim, caracterizada pela dinâmica e multiculturalidade (que se intensificará cada vez mais

Kathryn. Arthur Kingsley Porter et la genèse de sa vision de Cluny. In: MÉHU, Didier (dir.). **Cluny après Cluny: Constructions, reconstructions et commémorations, 1790-2010** [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/117747>. Acesso em: set. 2019.

¹⁶² DURLIAT, Marcel. La Méditerranée et l'Art roman. **Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa** 6, 1975, p. 107-116.

¹⁶³ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2008, p. 22.

durante o século XIII, com as Cruzadas)¹⁶⁴. As relações mediterrâneas aparecem, dessa maneira, como um fator fundamental no românico catalão:

Um dos aspectos mais marcantes da arte catalã dos séculos XI ao XIII é a sua faceta mediterrânea. Este adjetivo não é apenas uma mera indicação geográfica, mas supõe todo um manifesto estético e um verdadeiro horizonte de expectativas¹⁶⁵.

Segundo grande parte dos estudiosos catalães, a arte românica da Catalunha, em suas distintas etapas e manifestações, participa das chamadas “correntes internacionais” do românico, tendo, em alguns momentos, exercido um papel “absolutamente preponderante”¹⁶⁶, enquanto que, em outros, fica mais dependente do que absorvia de outras regiões. Disso seria exemplo a precocidade da inovação da arquitetura catalã no século XI – sua primazia no primeiro românico – com grande desenvolvimento de sua decoração monumental até inícios do século XII. Em contraposição, a renovação monumental do que seria o “românico pleno” do século XII haveria chegado à Catalunha com certo “atraso” em relação às outras regiões da Europa. Tal condição seria determinante para a longa persistência cronológica, na Catalunha, de fórmulas românicas para além do século XII, o que seria comum a outras regiões do sul da Europa, onde o românico, renovado por tendências do chamado “estilo 1200”, ainda persiste pelo século XIII, paralelamente ao desenvolvimento do gótico¹⁶⁷.

O processo que vai das origens do românico catalão até sua permanência no século XIII é apresentado, assim, em três etapas (que apresentaremos adiante). Essas definições seguem, de maneira geral, a cronologia definida por Joseph Puig i Cadafalch, que determinara a existência de uma fase “pré-românica”¹⁶⁸, no século X, com a

¹⁶⁴ CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel. Introducció. Catalunya i la Mediterrània: circulació d’artistes, objectes i models. **Revista Síntesi- Quaderns dels Seminaris de Besalú** 2, 2014, p. 5-6. Os autores trabalham, nesse volume, sobretudo com as relações estabelecidas com a Terra Santa e com a chamada arte bizantina, mas demonstram que as relações são múltiplas entre diversos pontos do Mediterrâneo.

¹⁶⁵ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 5. “Un dels aspectes més cridaners de l’art català dels segles XI al XIII és el seu vessant mediterrani. Aquest adjectiu no és només un simple indicatiu geogràfic sinó que suposa tot un manifest estètic i un veritable horitzó d’expectatives”.

¹⁶⁶ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 9.

¹⁶⁷ Ibid., p. 10.

¹⁶⁸ Apesar de ser Puig i Cadafalch o grande teorizador das fases do românico catalão, a periodização por ele proposta era bastante vedadora da obra de Manuel Gómez Moreno sobre a arte medieval espanhola, principalmente no que se refere aos monumentos anteriores ao século XI, ou seja, ou “pré-românico”. Por volta de 1900 Gómez-Moreno havia começado a realizar os *Catálogos Monumentales de España*, a partir de viagens que fazia pelo território para realizar inventários do patrimônio histórico espanhol, com a intenção de encontrar as origens da nação espanhola. Apesar de a Catalunha estar prevista, o projeto é

construção de edifícios de pedra modestos, que teria evoluído até século XI, quando aparece o chamado primeiro românico (a primeira fase de fato do românico), com edifícios maiores e mais complexos. Uma segunda fase é quando, a partir do século XII, alguns dos edifícios já existentes anteriormente passam por processos de reconstrução e renovação de suas estruturas para comportar a profusão da escultura monumental, chegando ao desenvolvimento do segundo românico ou românico pleno¹⁶⁹. E a fase final, ou o românico tardio, avança no século XIII, para além do chamado “estilo 1200”.

2.2.1 O primeiro românico

O primeiro românico teria se desenvolvido porque as necessidades do culto e da liturgia, a partir do ano mil, determinaram o aumento dos espaços e estruturas, o que exigiu novos parâmetros arquitetônicos. Esse seria um momento de uma “febre construtiva”¹⁷⁰, que converteu o ocidente europeu naquilo que o cronista Raoul Glaber definiu como “um manto branco de igrejas”¹⁷¹. A Catalunha seria, por excelência, o local desse desenvolvimento primeiro do românico medieval devido ao amálgama de toda sua herança cultural, o que a tornava única e pioneira no desenvolvimento de novas formas de construir e esculpir. Ela era, assim resultante de traços estilísticos herdados da tradição visigótica com alguma influência de outras regiões, como o sul da França e a Lombardia, além do contato com a cultura muçulmana na Península Ibérica¹⁷².

abandonado por Gómez Moreno por volta de 1908, tendo realizado a obra sobre as províncias de León, Zamora, Salamanca e Ávila. O governo espanhol encomendará a obra das outras províncias a diversos outros estudiosos durante a década de 1910, que o realizarão baseados na estrutura definida por Gómez Moreno. Ele organizara os catálogos segundo os períodos primitivo, romano, godo, visigótico, moçárabe, românico, gótico e renascentista. GOMÉZ-MORENO, Manuel. **Catálogo Monumental de España**. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1906-1909. São sobretudo estudos sobre o moçárabe desenvolvidos por Gómez-Moreno que são a referência base para Puig i Cadafalch. ADELL, Joan-Albert. Origen de l’art mossàrab a Catalunya. In: GUITART I DURAN, Josep; PAGÈS I PARETAS, Montserrat; RODÀ, Isabel; TRAVÉ, Josep. (eds.). PUIG I CADAFALCH, Josep. **L’arquitectura preromànica cristiana a Catalunya**. Ed. Facsím i textos d’actualització. Barcelona: IEC, 2016, p. 573-576, p. 574.

¹⁶⁹ PUIG I CADAFALCH, 1928, p. 128.

¹⁷⁰ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 10.

¹⁷¹ A expressão aparece nas *Histórias*, do monge da Borgonha Raoul Glaber, que viveu entre 985 e 1047, aproximadamente. Glaber relata que, por volta do ano 1000, em diversos lugares (mas especialmente na Gália e Itália), os edifícios religiosos começam a ser renovados e muitos novos são construídos em novas comunidades, falando da beleza aportada pelo novo modo de construção. Cf. RICHÉ, Pierre. *Après l’an mille un soleil radieux éclairera-t-il l’Occident ? Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 2002, p. 47-53.

¹⁷² A esse respeito ver PUIG I CADAFALCH, 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; GAILLARD, Georges. *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles*. Paris: Paul Hartmann, 1938, p. 4-8.

A Catalunha teria, então, participado desse impulso construtivo, do qual as primeiras mostras são edifícios como o da igreja de Sant Miguel de Cuxà, cuja estrutura muito se assemelhava à de Cluny II.¹⁷³ O desenvolvimento arquitetônico da Catalunha no século XI se vê tanto em centros monásticos – Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Ripol, Sant Miguel de Cuxà – como catedrais – Vic, Girona, Barcelona, Elne. Foi devido às inovações técnicas dessas construções, à originalidade das plantas e ao tratamento plástico da escultura, que Joseph Puig i Cadafalch definiu este momento da arquitetura da Catalunha como o primeiro românico¹⁷⁴.

É ainda no século XI que se situa a importante figura do abade Oliba¹⁷⁵, pertencente à família condal da Cerdanha-Besalú, que entrou para a narrativa sobre o românico como o personagem fundamental para a renovação e revolução construtiva¹⁷⁶ e principal promotor da construção de centros monásticos e catedrais na região no período. Oliba seria conhecedor do “referente romano”, ou seja, a citação à Antiguidade que essa arquitetura teria promovido. Um edifício considerado grande mostra desse período é a igreja monástica de Ripol, consagrada em 1032 sob o impulso do abade-bispo Oliba, que seguiria o modelo arquitetônico e escultórico de São Pedro de Roma¹⁷⁷.

Esse primeiro românico foi também por muito tempo chamado de “românico lombardo”, pois as primeiras construções do século XI nos condados catalães teriam sido realizadas por escultores e mestres vindos da região da Lombardia, no norte na Itália. Puig i Cadafalch não concorda com a denominação de arte lombarda, pois para ele o primeiro românico seria fruto dos intercâmbios entre Catalunha e Lombardia e as outras tradições, cujo amálgama foi possibilitado na Catalunha, e não de uma simples transmissão de modelos¹⁷⁸. Jordi Camps e Manuel Castiñeiras acreditam que não podem

¹⁷³ CAMPS, CASTIÑEIRAS, 2009, p. 10.

¹⁷⁴ PUIG I CADAVALCH, 1928.

¹⁷⁵ Sobre o qual já falamos anteriormente, no capítulo 1 da presente tese, considerado representante do impulso reformador na Catalunha. Ver também JUNYENT, Eduard. **Diplomatari e escrits literaris de l'abat i bispe Oliba**. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992. Em especial, a introdução de Anscari Mundó, pp. IX- XX.

¹⁷⁶ BOTO, Gerardo. Monasterios catalanes en el siglo XI: los espacios eclesiásticos de Oliba. In: Encuentro Internacional e Interdisciplinar sobre la Alta Edad Media en la Península ibérica, 3. 2006. Madrid. *Monasteria et territoria. Elites, edilia y territorio en el Mediterraneo medieval (siglos V-XI)*: Actas del III Encuentro Internacional e Interdisciplinar sobre la alta Edad Media en la Península Ibérica. Oxford: BAR International Series, 2007, p. 281-320.

¹⁷⁷ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 13.

¹⁷⁸ PUIG I CADAVALCH, 1928, p. 22-23. Do “mito” da influência da arte lombarda sobre a Catalunha trata um importantíssimo artigo de Joan Duran-Porta: o autor mostra como Puig i Cadafalch já havia

ser negadas as analogias ou possíveis contatos com o norte da Itália, mas que é necessário perceber que essa primeira arquitetura românica catalã combina diversas tradições, como a lombarda, a carolíngia e a romana, de uma maneira particular, o que lhe teria conferido sua grande originalidade¹⁷⁹.

Do período do “primeiro românico”, são escassos os claustros que apresentam decoração esculpida¹⁸⁰. Segundo Camps, a aparição de escultura em claustros da Catalunha deve ter se produzido já avançado o século XI. Nesse momento, o panorama estilístico pode ser classificado, segundo ele, de irregular e simples. Quanto à temática, predomina o tipo vegetal e o entrelaçado, tratados geralmente de maneira “esquemática”, com tendência a deixar volumes e superfícies lisas, sem detalhes. Esse momento da escultura se caracteriza pela recuperação do uso do capitel coríntio e esquemas similares baseados em motivos de tipo vegetal, apresentando analogias com centros contemporâneos da Provença. Na Catalunha, o claustro de Sant Sebastià dels Gorgs representa a corrente significativa da escultura de capitéis das primeiras décadas do século XI, assim como os capitéis do interior da igreja do monastério de Sant Pere de Rodes, onde predomina o tema do entrelaçado e a talha de escassa profundidade¹⁸¹ (fig.2).

cunhado o termo “primeiro românico” para substituir o de “românico lombardo”, desconstruindo a ideia de que o desenvolvimento do românico na Catalunha se devesse à presença de mestres vindos da Lombardia no século XI, que teria importado seu estilo à Catalunha. Duran-Porta retoma essa discussão, deixando claro que não busca negar os contatos e trocas entre a Catalunha e a Lombardia nesse momento, mas para demonstrar como a ideia de que mestres lombardos foram um “veículo de introdução do românico na Catalunha” é falaciosa e resulta de uma má interpretação de fontes documentais. Para o autor, os “mestres lombardos” são um mito criado pela historiografia para resolver (ou simplificar) uma questão mais complexa, que é o problema da transmissão de conhecimento artístico entre diversos territórios no período medieval. DURAN-PORTA, Joan. The Lombard masters as a *deus ex machina* in Catalan First Romanesque. **Arte Lombarda**, 156 /2, p. 99-119, 2009.

¹⁷⁹ PUIG I CADAFALCH, 1928, p. 12-13.

¹⁸⁰ Como citamos no capítulo 1 da presente tese, Gerardo Boto Varela defende que, nos séculos X e XI, é difícil afirmar até mesmo a existência e configuração de claustros nos monastérios catalães. BOTO VARELA, 2016.

¹⁸¹ CAMPS, Jordi. L’escultura dels claustres. Del segle XI al segle XIII. In: **Catalunya Romànica. Vol. XXVII.** (Visió de síntesi. Restauracions i noves troballes. Bibliografia. Index generals). Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1998, p. 103- 113, p. 104.

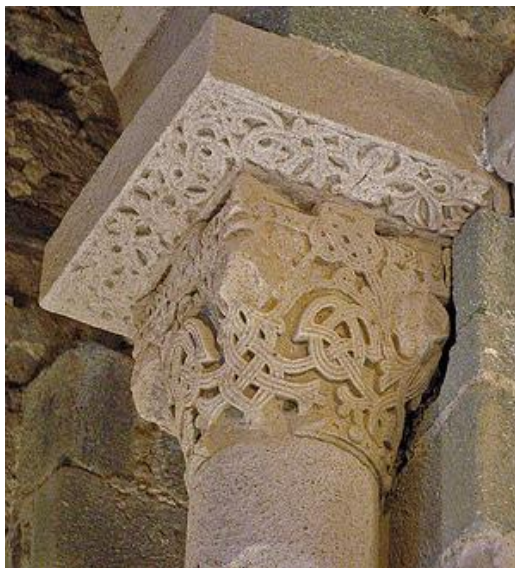


Fig. 2: Capitel de entrelaço da igreja de Sant Pere de Rodes, séc. XI. Fonte: Monestirs.cat. Disponível em: <http://www.monestirs.cat/monst/aemp/ae42rode.htm>. Acesso em: mar. 2017.

2.2.2 O românico pleno

A partir de finais do século XI e durante o século seguinte, século XII, Puig i Cadafalch considerava que a construção de edifícios experimentou inovações técnicas, o que resultou em estruturas de pedra mais regulares e de maiores dimensões, ao que se conecta diretamente o desenvolvimento da escultura decorativa das fachadas e interior das igrejas e também nos claustros. O autor classificava esse processo como uma “evolução” das técnicas de construir e decorar, com muitas colunas (empregadas inclusive como elemento decorativo) e ornamentação escultural nos portais e capitéis; além das novas construções, em alguns edifícios pertencentes ao primeiro românico, os novos elementos se sobrepõem à estrutura mais antiga¹⁸².

Para Camps e Castiñeiras, a grande inovação técnica na escultura é a retomada do volume das formas, que seguiriam também modelos retomados da Antiguidade romana. Esse momento, marcado pela profusão da escultura monumental, é chamado de “segundo românico” ou “românico pleno”¹⁸³. A incorporação massiva da escultura na arquitetura é considerada tardia na Catalunha, datada a partir do segundo quarto do

¹⁸² PUIG I CADAVALCH, 1928, p. 127-128.

¹⁸³ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 16.

século XII, sendo que em boa parte da Europa já se produzia desde o último quarto do século XI¹⁸⁴.

A partir desse momento, alguns dos grandes edifícios dos séculos anteriores foram objetos de campanhas de reformas, fossem elas mudanças na estrutura, no programa decorativo ou no mobiliário litúrgico. Em alguns casos, todo o edifício foi refeito, como foi o caso da catedral da Sé de Urgell, das igrejas de Besalú ou a de Sant Pere de Galligants, em Girona. A escultura é totalmente integrada à estrutura do edifício, destacando partes como os acessos (portas e fachadas), espaços do interior, sobretudo próximos ao altar (absides e cruzeiro) ou nas colunas e capitéis dos claustros. Essa “política construtiva”¹⁸⁵ que transforma ou amplia os grandes edifícios religiosos dos séculos X e XI, e que faz proliferar uma grande quantidade de portais, claustros e o interior de igrejas ricamente esculpidos, é considerada, por Camps e Castiñeiras, reflexo de grandes focos de influência como os toulousanos, languedocianos ou italianos, que se proliferavam rapidamente pelo Mediterrâneo ocidental, o que permite que os autores falem em uma arte mediterrânea internacionalizada.¹⁸⁶

Nos claustros, os autores definem que podem ser identificados dois grupos distintos de estilo escultórico: primeiramente, uma série de claustros de temática predominantemente ornamental, que formariam o âmbito da escultura roussillonesa¹⁸⁷; e, em segundo lugar, um grupo onde já se incorpora a escultura historiada em ciclos narrativos, com influências vindas principalmente da região de Toulouse¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Para Manuel Castiñeiras, isso pode ser explicado devido à precocidade cronológica e ao grande desenvolvimento do primeiro românico catalão, que fizeram com que, ainda por algumas décadas depois do século XI, os edifícios continuassem sendo funcionais e adequados para a liturgia. Essa situação contrastava com outras regiões, principalmente com outros reinos hispânicos, que precisaram renovar suas estruturas já em fins do século XI. Nesses reinos, o românico pleno já se desenvolve com força a partir de 1080, com grande influência toulousana, quando a escultura monumental se torna protagonista, como em Jaca, Santiago e León. Já na Catalunha, devido à sobrevivência dos edifícios do primeiro românico, não se vê o desenvolvimento do românico pleno escultórico até a década de 1120. A incorporação de grandes ciclos de escultura monumental se centrará sobretudo em claustros e tribunas, apesar da grandiosidade que pode ser vista em portais, como no portal de Sant Maria de Ripol. Esse românico será marcado pelo seu olhar para a Antiguidade romana e a conexão com outras áreas do Mediterrâneo ocidental, como a Provença ou Toscana. CASTIÑEIRAS, Manuel. El románico catalán en el contexto hispánico de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias. In: **El esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya**. Madri: MAPFRE, 2011, p. 47-69, p. 62.

¹⁸⁵ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2008, p. 23.

¹⁸⁶ Ibid. p. 22.

¹⁸⁷ CAMPS, Jordi. L'escultura romànica en pedra i fusta. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel. **Enciclopèdia del Romànic a Catalunya**. Barcelona, vol.1. Barcelona: MNAC, 2014, p. 117-144, p. 122.

¹⁸⁸ Ibid., p. 126.

Num primeiro momento, a partir da década de 1120, o aporte de novas técnicas e materiais teria sido especialmente rico na decoração de novos claustros, tendo chegado como influência da escultura do Roussillon, o que se vê no claustro de Sant Miquel de Cuxà ou na galeria setentrional do claustro de Elne. Para Immaculada Lorés i Otzet, é o claustro de Cuxà que marca o início do que se conhece como a escultura dos ateliês roussilloneses (*talleres rossellonesos*, em catalão)¹⁸⁹. O claustro de Cuxà se encontraria, dessa maneira, no início de uma série de claustros caracterizados pela ausência de ciclos narrativos (fig. 3), apenas com algumas representações de personagens ou episódios bíblicos isolados. Essa *tipologia* de claustros sem narração, ou com uma presença muito pontual de imagens narrativas, foi abundante da escultura roussillonesa – como nos claustros de Serrabona e Elne – e, sobretudo, ao sul dos Pirineus – como nos claustros de Sant Pere de Galligants, da Sé de Urgell, de Ripoll e, em data muito mais avançada, no de Sant Pau del Camp¹⁹⁰.



Fig. 3 Capitéis da galeria românica do claustro de Santa Maria de Ripoll. Fonte: Monestirs.cat. Disponível em: <http://www.monestirs.cat/monst/ripoll/rp13mariC1.htm>. Acesso em: mar. 2017.

¹⁸⁹ LORÉS I OTZET, 2008.

¹⁹⁰ Ibid., p. 128-129.

Marcel Durliat já traçava este vínculo na região e, para Camps, não há dúvida que na região setentrional da Catalunha, do Roussillon à região de Ripoll, foi formada uma unidade artística com certa homogeneidade¹⁹¹.

Para Camps¹⁹², o que se desenvolve nos edifícios catalães do âmbito roussillonês é, em primeiro lugar, um tipo de decoração baseada nas representações de elementos vegetais, animais e monstros, em composições que ele qualifica de grande criatividade, que teriam se desenvolvido “à margem” de centros de escultura historiada narrativa, como o eram na época os centros de escultura de Toulouse e do Languedoc¹⁹³. Olivier Poisson – cujo trabalho é focado nas tribunas de Cuxà e Serrabona, mas que também analisa o estilo dos capitéis do claustro – assim define as características principais desse âmbito estilístico:

Esse gosto, tentemos caracterizá-lo, é o de uma linguagem que é, praticamente, exclusivamente simbólica, que poderíamos quase limitar a uma arte decorativa, dando lugar de destaque a um bestiário "fantástico" e a motivos vegetais, ornando, no entanto, capitéis de uma composição refinada e erudita, derivada do modelo coríntio e que, muitas vezes, multiplica, nos detalhes, as alusões à corbelha “mítica” que deu luz, segundo o relato de Vitrúvio, a esse tipo de capitel (...)¹⁹⁴

Esse tipo de escultura se encontra principalmente em conjuntos monásticos do entorno da cidade de Barcelona, configurando um grupo bem definido, de acordo com Camps. Essa lógica permite a construção de uma relação entre os claustros construídos a partir da segunda metade do século XII, dos mosteiros de Sant Pere de Galligants, em Girona (fig. 4), Sant Pau del Camp, em Barcelona e Sant Benet de Bages (fig. 5), próximo a Manresa, que constituiriam uma mesma série, cujo repertório se caracteriza por “capitéis decorados com temática vegetal”, “com pouco espaço para peças historiadas” e de escultura que tende a se “simplificar” com o tempo. Este autor

¹⁹¹CAMPS, 2014, p. 122

¹⁹² CAMPS, 1998, p. 106.

¹⁹³ Para Olivier Poisson, esse estilo se distingue facilmente de seus vizinhos contemporâneos, por não ter a mesma expressividade da grande escultura de Toulouse, como nos claustros de Saint-Etienne ou de la Daurade, nem do Languedoc, como a de Saint-Guilhem-le-Désert. POISSON, Olivier. *L’art des Ateliers roussillonnais. Le Maître des tribunes?* In: HUREAUX, Alain Daguerre (dir.). **Les tribunes de Cuxa et de Serrabona: deux clôtures de chœur exceptionnelles de l’époque romane.** Montpellier: Direction régionale des Affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, 2014, p. 36-43, p. 40.

¹⁹⁴ “Ce goût, essayons de le caractériser, c’est celui d’un langage à peu près exclusivement symbolique, qu’on pourrait presque cantonner à un art décoratif, faisant la part belle à un bestiaire ‘fantastique’ et à des motifs végétaux, ornant cependant des chapiteaux à la composition raffinée et savante, dérivée du modèle corinthien, et multipliant souvent, dans les détails, les allusions à la ‘corbeille’ mythique ayant donné naissance, selon le récit de Vitruve, à ce type de chapiteau (...)” POISSON, 2014, p. 39.

acredita, ainda, que círculos próximos de escultores tenham trabalhado nesses claustros, assim como nos capitéis das igrejas de Sant Miquel de Camarasa e Santa Maria de Sant Martí Sarroca¹⁹⁵ (fig. 6).



Fig. 4 Capitéis do claustro de Sant Pere de Galligants, séc. XII, em Girona.



Fig. 5 Capitéis do claustro de Sant Benet de Bages, na região de Manresa. Fim do séc. XII.

¹⁹⁵ CAMPS, 1998, p. 112. Também em CAMPS, 2014, p. 126-127.



Fig. 6 Capitéis da igreja de Santa Maria de Sant Martí Sarroca. Finais do séc. XII. Fonte: Monestirs.cat. Disponível em: <http://www.monestirs.cat/monst/altpe/ap15masa.htm>. Acesso em: mar. 2017.

Desta maneira, Barcelona e seu entorno determinam uma tendência escultórica que, com a influência dos conjuntos provençais e semelhanças com outros pontos do Mediterrâneo, se caracteriza pelo seu ar antiquizante¹⁹⁶, e que é bastante ativa no último terço do século XII e em inícios do século XIII. Ainda segundo Camps, apesar de a “antiguidade” se manifestar sob diversas fórmulas na Catalunha durante o período românico, este conjunto se distingue pelo seu “caráter decorativo”, combinando uma grande quantidade de soluções e combinações, sobretudo em se tratando do repertório vegetal¹⁹⁷.

Durante o século XII, também se constroem claustros na Catalunha com uma presença muito importante das imagens narrativas, como é o caso do claustro da catedral de Girona e do monastério de Sant Cugat del Vallès, em fins deste mesmo

¹⁹⁶ CAMPS, 2014, p. 127.

¹⁹⁷ Ibid., p. 127.

século, claustros que demonstrariam a evolução das oficinas¹⁹⁸. A intensificação e renovação das relações com Toulouse seria um fator importante para explicar a incorporação de imagens narrativas nos claustros catalães, principalmente a partir de 1170¹⁹⁹. De acordo com Immaculada Lorés,

Os ateliês toulousanos de Saint-Sernin, Saint-Étienne e o de La Daurade são uma referência quase permanente para boa parte da escultura catalã do século XII. Os três tiveram uma repercussão mais ou menos direta sobre as obras catalãs, praticamente até a metade do século XIII, com ligações tão estreitas que podemos mesmo pensar que foram os artistas toulousanos que intervieram diretamente sobre vários conjuntos esculpidos catalães.²⁰⁰

No contexto do românico pleno, a figura que se destaca é o chamado Mestre de Cabestany (ou mestre do tímpano de Cabestany), cuja extensa obra de seu ateliê ou “discípulos” é, para a bibliografia especializada, mostra da circulação de fórmulas e técnicas em distintos pontos do Mediterrâneo ocidental, como Languedoc, Catalunha e Toscana. Assim, o interesse em sua figura supera o âmbito catalão, e sua figura passa a ser um representante da itinerância de artistas e oficinas, pelo fato de existirem obras que lhe são atribuídas localizadas em pontos muitos distantes geograficamente. Além de exemplificar a grande influência que poderia ter um “círculo estilístico”, demonstra, ainda segundo essa bibliografia, a sobrevivência e interpretação de fórmulas da Antiguidade: a abundante literatura que lhe é dedicada sublinha, também, o ar antiquizante de sua escultura, mas com a finalidade de formar novas linguagens escultóricas, pela combinação e rearranjo dos elementos. Acredita-se que este mestre anônimo teria surgido no meio das oficinas de Toulouse, tendo atuação maior nas décadas centrais do século XII.²⁰¹

¹⁹⁸ CAMPS, 2014, p. 126.

¹⁹⁹ LORÉS i OTZET, 2008, p. 129.

²⁰⁰ “Les ateliers toulousains de Saint-Sernin, Saint-Étienne et de La Daurade sont un point de repère presque permanent pour une bonne partie de la sculpture catalane du XIIe siècle. Tous les trois ont eu une répercussion plus au moins directe sur des oeuvres catalanes, pratiquement jusqu’au milieu du XIIIe siècle, avec des liens si étroits qu’on peut même penser que ce furent des artistes toulousains qui intervinrent directement sur plusieurs ensembles sculptés catalans.” LORÉS I OTZET, Immaculada. Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XIIe siècle: anciennes et nouvelles problématiques. In: **Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa**, 37, p. 91-102, 2006, p. 91.

²⁰¹ CAMPS; CASTINEIRAS, 2008, p. 22-23.

No percurso da narrativa sobre a evolução do românico catalão no século XII, é possível discernir um ponto central que guia as análises: ao distinguir as duas vertentes escultóricas românicas do século XII ao início do XIII, a bibliografia separa uma que incorpora capitéis historiados, que formaria a “série de claustros com repertórios que tiveram ampla difusão”, e outra que “ainda durante o século XIII dá continuidade a uma produção que, apesar das antecedentes, se apresenta como muito tosca e limitada”²⁰², como é o caso dos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages ou de Sant Pau del Camp, que teriam sido finalizados já avançado o século XIII, e que são predominantemente ornamentais. Esse conjunto, além de ser classificado como apresentando um trabalho simples, conteria repertórios que, em alguns aspectos, recordam as obras do século XI, apesar de terem sido construídos em momentos próximos ao século XIII.

Como vemos, há uma divisão da classificação escultórica em dois grupos diferentes que vai além das características formais dos capitéis, e é baseada, predominantemente, no fator “iconográfico”: de um lado, há um grupo que apresenta o repertório classificado como ornamental, onde a decoração de caráter vegetal, zoomórfico e geométrico forma a “modalidade dominante” no conjunto escultórico, mesmo em datas já tardias no processo de “evolução” do românico catalão; de outro, aqueles que apresentam ciclos historiados. Nesse sentido, a análise das formas e estilos está submetida também a uma lógica da dicotomia entre iconografia e ornamentação, que hierarquiza conjuntos mais ou menos complexos.

Vemos, nesse sentido, como a historiografia catalã segue em muitos momentos um modelo evolucionista da história da arte, ao classificar os estilos e vertentes do românico catalão. Há, ademais, certa resistência em aceitar o fato de que não necessariamente ocorra uma evolução de uma arte ornamental – considerada mais modesta – para a arte iconográfica – narrativa e, por isso, mais complexa. A coexistência de grupos de capitéis, construídos em períodos praticamente contemporâneos, tanto predominantemente zoomórficos e vegetais, quanto contendo ciclos narrativos é vista como um fenômeno estranho, pois a lógica evolucionista das formas postularia que o primeiro grupo (ornamental) se desenvolveria e complexificaria até o surgimento de grupos baseados em ciclos narrativos. No entanto, o que nos parece

²⁰² CAMPS, 1998, p. 113.

é que os claustros apresentam escolhas diferentes e não necessariamente níveis de complexidade inferior ou superior.

Mesmo com a convivência do que seriam duas vertentes diferentes do românico do século XII – ornamental e narrativa (com especificidades formais que indicam ateliês próprios a cada uma) –, estabelece-se um processo evolutivo do ponto de vista cronológico na história do românico catalão, dentro do qual surge uma nova fase: a partir das últimas décadas do século XII teriam sido introduzidas novas soluções, estilisticamente próximas da renovação que ocorre no entorno de 1200, e que se prolongam até meados do século XIII.²⁰³

2.2.3 O românico tardio (ou tardo-românico) e o estilo 1200

O século XIII se inicia, então, marcado pelas duas vertentes coexistentes do românico do século anterior: aquela considerada mais representativa, que desenvolvera ciclos narrativos; e aquela que, mesmo avançado o século XIII, representa a permanência de motivos “menos desenvolvidos” do românico, sobretudo de temática vegetal e de entrelaçados. Além dessas duas, alguns mosteiros, principalmente na Catalunha nova, apresentam importantes correntes de austeridade da ordem de Cister em alguns edifícios, como é o caso do claustro da catedral de Tarragona, além dos grandes mosteiros cistercienses, como o de Poblet²⁰⁴. No século XIII, tais vertentes convivem com o desenvolvimento da escultura gótica, num momento de “transição” entre os dois períodos estilísticos.²⁰⁵ Além disso, o mundo bizantino, sob a dinastia Comnena, vive um momento de grande incentivo às representações.

Dessa transição que caracterizaria a escultura catalã do início do século XIII, participa o chamado *estilo 1200*, bastante marcado pela influência do mundo romano antigo e pela escultura de estilo “bizantinizante”²⁰⁶; porém, diferentemente das manifestações anteriores, a figuração tem um papel mais destacado. Esse é um momento em que os condados catalães já estão mais consolidados politicamente e estabelecem

²⁰³ CAMPS, 2014, p. 130.

²⁰⁴ Para os autores, o estilo 1200 “será o momento das grandes catedrais e mosteiros cistercienses da chamada Catalunha Nova.” “(...) será el momento de las dos grandes catedrales y monasterios cistercienses de la llamada Cataluña Nueva.” CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2008, p. 24.

²⁰⁵ CAMPS, 1998, p. 113.

²⁰⁶ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 18.

relações com as outras dinastias europeias. É no século XII, com a consolidação do domínio do condado de Barcelona sobre a região da chamada Catalunha Nova, ao sul, que se iniciam as construções das grandes catedrais de Tarragona e Lérida, e também de grandes monastérios cistercienses. Assim, em boa parte do século XIII, a escultura e pintura mural teriam sido marcadas pelas referências ao mundo bizantino e ao mundo antigo, em diferentes graus de intensidade em cada região²⁰⁷.

Jordi Camps defende que, a partir desse momento, o que se observa é a adaptação a um determinado tipo de decorativismo que reflete a necessidade de incorporação da temática historiada a monastérios cistercienses que surgem na região. O claustro de Tarragona é considerado a mostra do que se chamam as “transformações do século XIII e a fusão com o gótico”, pois o claustro, apresentando estilos de diversas épocas, se destaca pela incorporação de uma vertente decorativa cisterciense – mais “austera” – mas já com elementos que claramente pertenceriam ao gótico, além dos ciclos ao *estilo 1200*²⁰⁸.

O século XIII é considerado, finalmente, o momento em que o românico daria lugar ao gótico, apesar de fórmulas românicas ainda sobreviverem por muito tempo, num chamado “românico tardio”, de tendência arcaizante²⁰⁹. Ou seja, esse seria o século em que se observa a convivência entre os dois estilos, apesar de, seguindo a lógica de evolução das formas, o românico chegar ao seu termo, dando lugar ao estilo gótico.

Analisando esse percurso das fases do românico estabelecidas pela historiografia, podemos perceber, também, como a narrativa da Reconquista é base para a justificativa de um avanço geográfico dos estilos, que iriam evoluindo conforme o avanço político-administrativo dos condados catalães se impunha na região (dos Pirineus à Catalunha Nova). Tal narrativa é construída ainda sobre a concepção biologizante de estilo, onde vemos persistir a ideia de que o românico possui um nascimento, apogeu, decadência e termo. Além disso, os estudos arqueológicos são cada vez mais importantes para as datações das obras, mas a historiografia catalã se concentrou, tradicionalmente, principalmente na análise das formas para a constituição de grupos estilísticos que

²⁰⁷ CAMPS; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 18.

²⁰⁸ CAMPS, 2014, p. 129.

²⁰⁹ Ibid., p. 132.

possam confirmar a datação, numa análise bastante filológica. Consideramos que essas análises e a periodização são recursos fundamentais para os estudos sobre a escultura românica, e é necessário olhar a classificação em estilos de maneira crítica, o que não significa descartá-la, mas tampouco considerar os estilos como construções prontas nas quais devemos encaixar os monumentos ou imagens. Se, na base do trabalho com as imagens românicas é necessário a pesquisa sobre as atribuições e datações e os prováveis percursos de ateliês ou artistas, é importante refletir sobre o estatuto da história dos estilos e as atitudes em relação ao objeto de arte que ela pôde determinar ao longo do tempo.

A historiografia do românico catalão nascera, como vimos, profundamente marcada pelo romantismo do século XIX e o nacionalismo que buscava uma narrativa heroica na Idade Média; ela é, da mesma maneira, ligada aos métodos da arqueologia e da prática museográfica-catalográfica: a cronologia e a periodização²¹⁰ aparecem como duas atitudes centrais face aos objetos de arte.

Puig i Cadafalch, num contexto de nacionalismo, desenvolvera as bases da periodização da arte medieval, sobretudo do românico, para a bibliografia catalã até os dias atuais. É preciso considerar em que medida o próprio paradigma da história da arte e da história dos estilos – profundamente revalorizado em princípios do século XX²¹¹ – se relaciona com a constituição desses pressupostos. Se a base da periodização do românico catalão continua sendo pertinente para as pesquisas – desde o início do século XX até a bibliografia mais atual – o caráter unitário que a história dos estilos e da periodização do românico na Catalunha tinha em seus princípios – buscando a unidade e coincidências formais que formavam a arte nacional –, transformou-se numa busca mais

²¹⁰ A periodização – aquilo que Reveyron chama de uma “estética do fragmento” – teria sido a maior contribuição do romantismo à pesquisa em história da arte medieval. REVEYRON, 2008.

²¹¹ Em finais do século XIX e início do século XX, Alois Riegl desenvolve uma análise dos objetos de arte a partir da forma, recolocando em causa a questão do estilo. Com a concepção de *Kunstwollen*, o autor pensava os objetos de arte como parte de um conjunto de realidades psicológicas que ultrapassavam o indivíduo e adquiriam tendências coletivas, e “visava, assim, encontrar, nessa significação, o ponto de integração da arte e da cultura e, particularmente, da iconografia e da forma, preservando a especificidade da arte, que ele via na realização formal e da qual ele buscava caracterizar aquilo que chamaríamos, hoje, de estrutura.” “Il visait ainsi à trouver, dans cette signification, le point d'intégration de l'art et de la culture et, en particulier, de l'iconographie et de la forme, tout en préservant la spécificité de l'art, qu'il voyait dans la réalisation formelle et dont il cherchait à caractériser ce qu'on appellerait aujourd'hui la structure.” RUSSO, 2009. Para Hubert Damisch, Riegl, como maior representante da Escola de Viena, tinha como objetivo consolidar a história da arte como disciplina autônoma, mas definindo bem seu objeto próprio: não a arte em geral e em suas diversas manifestações, mas aquilo que se chama – com todas as precauções possíveis – de “estilo”. DAMISCH, Hubert. Préface. Le texte mis à nu. In: RIEGL, Alois. **Questions de style**. Tours: Hazan, 2002, p. IX- XXI.

afinada pela heterogeneidade dos ateliês e circulação de tendências, o que se revela um importante passo na busca de compreensão da diversidade do românico catalão. A periodização tradicional ainda é um instrumento largamente utilizado, mas a busca de uma unidade estilística não dá mais o tom das pesquisas. Nesse sentido, as pesquisas e análises estilísticas sobre o românico catalão podem nos dar importantes pistas sobre a heterogeneidade e a compreensão da especificidade de cada conjunto de imagens.

2.3 A escultura dos claustros catalães: especificidades?

Segundo Jordi Camps²¹², o conjunto de escultura dos claustros catalães forma o grupo mais coerente para o estudo sobre a circulação de modelos e ateliês na Catalunha românica. Isso porque a escultura dos claustros dos séculos XI, XII e, em traços gerais, da primeira metade do XIII, é um ponto de referência imprescindível para o conhecimento da plástica do românico na Catalunha e do funcionamento e evolução das oficinas. Não se pode perder de vista, segundo o autor, que a análise da escultura dos capitéis dos claustros deve estar atrelada ao estudo de toda a escultura monumental – dos portais e interior das igrejas, por exemplo – pois as conexões são constantes.

Ainda segundo Camps, na Catalunha, é a escultura dos claustros que reflete com mais clareza as relações de dependência em relação a outros centros, especialmente os dois centros de influência considerados mais importantes pela historiografia: os occitanos e os toulousanos. Tais influências se manifestam, na perspectiva de Camps, tanto do ponto de vista dos recursos técnicos e formais do ateliês, quanto no aspecto dos repertórios e dos programas iconográficos. Nos claustros é onde poderíamos, finalmente, ver como se expressam tais influências e como elas teriam sido assimiladas de acordo com os aportes de cada época, dos focos criativos mais influentes e adaptados ao âmbito catalão²¹³.

A constatação de Camps nos parece bastante importante, no sentido de que diferencia as funções das imagens no claustro daquelas de outros lugares, o que, lembramos, reforça a característica dessas imagens como “imagem-lugar”: a função das imagens no claustro não é a mesma das imagens do portal, mesmo que elas

²¹² CAMPS, 1998.

²¹³ Ibid., p. 103-104.

compartilhem traços formais e estilísticos. Seu erudito trabalho de análise de conjuntos esculpidos – que segue a tradição iniciada por Puig i Cadafalch quanto ao românico catalão, mas afinando a análise formal que busca encontrar as vertentes estilísticas e trabalhos de oficinas – é base necessária para mapearmos as tendências e circulação de tradições escultóricas na região da Catalunha. Contudo, como desenvolveremos nas páginas que se seguem, as constatações filológicas são apenas um ponto de partida para a compreensão do agenciamento e coerência do conjunto de capitéis de cada claustro – em nosso caso, no conjunto de Sant Pau del Camp. As tendências não se acumulam apenas por influência estilística, mas há um trabalho de escolha e adequação em meio às tradições disponíveis que justifica a *presença* daquelas imagens no conjunto e na montagem do claustro.

Finalmente, é importante sublinhar que podemos ver na Catalunha, em muitos conjuntos que sobrevivem até hoje, claustros que são resultados de uma montagem “física” de seus diversos períodos construtivos: capitéis ou mesmo alas inteiras são reaproveitados e “convivem” nas galerias, caso dos claustros de Elne, Ripoll, Sant Benet de Bages e da Sé antiga de Lérida. Essa absorção visual do passado nos parece um elemento importante de reflexão sobre a escolha de elementos que compõem um claustro, assim como a escolha de capitéis coríntios e considerados antiquizantes, os quais, mesmo que não reaproveitados de momentos anteriores, são esculpidos de maneira a remeter ao passado (ou aos “passados”), como no caso do claustro de Sant Pau del Camp, onde a montagem no claustro não é de elementos reempregados, mas de referências e citações – a outros lugares e tempos. Nesse sentido, percebemos como, mesmo na ausência de ciclos narrativos, a complexidade de um discurso visual pode se dar através de outras lógicas para além da narrativa iconográfica e que as formas fazem parte importante da montagem do claustro – não apenas como repositório de sentidos simbólicos nem apenas como parte de um processo de transmissão estilístico²¹⁴, mas como componentes ativos da construção daquele espaço.

²¹⁴ Hubert Damisch lembra que Riegl se opunha constantemente aos defensores da interpretação simbólica dos motivos ornamentais e, ao mesmo tempo, sublinhava que se a arte ornamental fosse desprovida de qualquer significado, ela não teria tido nenhum desenvolvimento. DAMISCH, 2002, p. XX.

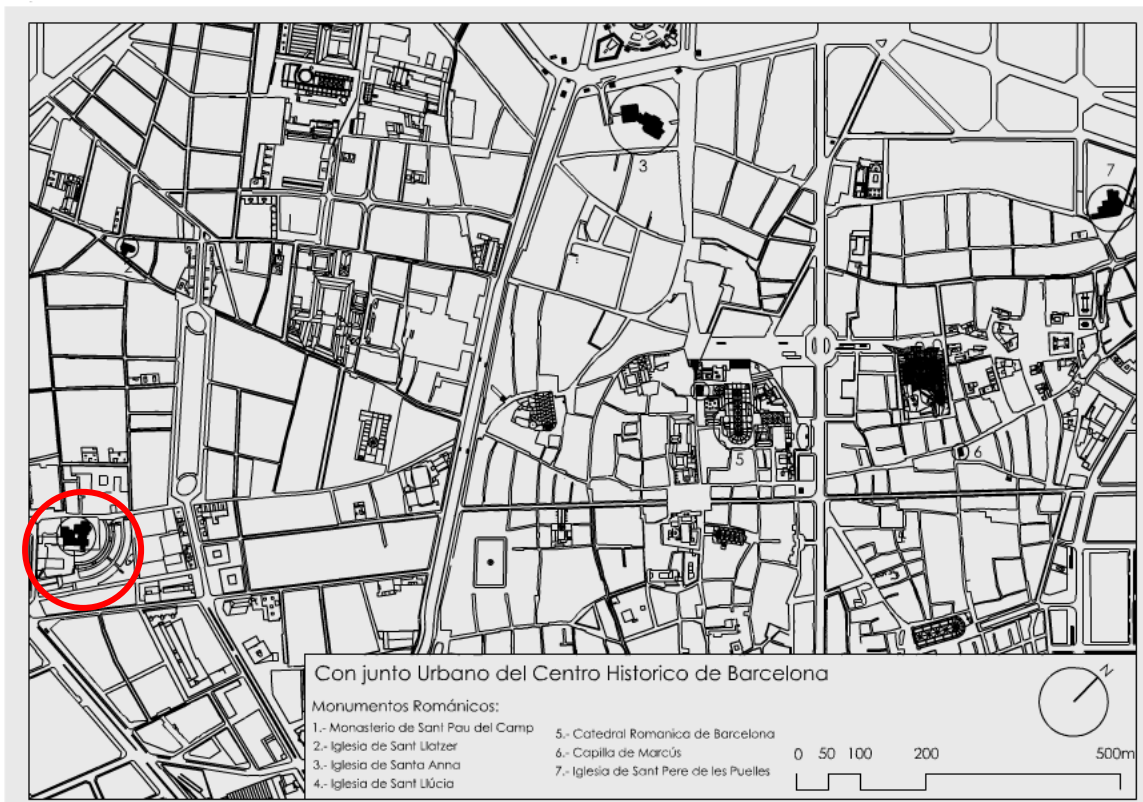
Parte 2: A construção do monastério de Sant Pau del Camp

CAPÍTULO 3: História da comunidade monástica

Neste capítulo, apresentamos um panorama histórico da comunidade de Sant Pau del Camp, desde a sua primeira fundação até inícios do século XIII, apresentando os principais problemas, lacunas documentais e pontos importantes levantados pela bibliografia especializada. Nos três primeiros tópicos, traçamos a história da fundação da comunidade monástica, ressaltando momentos e datas centrais relativas à sua organização administrativa. No quarto tópico, apresentamos o processo de acúmulo de riquezas materiais de Sant Pau no século XII, o que colocou o mosteiro no papel de importante senhorio local. No último tópico deste capítulo, expomos um breve panorama da vida da comunidade depois do século XII.

3.1 A fundação da Comunidade: o desconhecimento das origens

O monastério beneditino de Sant Pau del Camp (San Pablo del Campo, em espanhol), possui a história de suas origens pouco documentada. Localizado, hoje, no coração da cidade de Barcelona, no bairro do Raval, quando da sua primeira fundação, provavelmente em fins do século IX, fora construído extramuros da então incipiente cidade medieval, na planície localizada entre a montanha do Montjuic e o pequeno rio que hoje dá lugar às Ramblas, em meio aos campos de cultivo (mapa 4). Daí o nome da igreja dedicada a São Paulo, no campo. O monastério seria incluído na cidade muralhada apenas no século XIV, quando foi necessária a construção de um novo muro que englobasse o pequeno povoado que foi se formando aos poucos no entorno do monastério.



Mapa 4. Monumentos Românicos do Centro Histórico de Barcelona. Destaque em vermelho em Sant Pau del Camp. Fonte: ERC, 2014, p.1109. (Destaque nosso)

Sant Pau del Camp e Sant Pere de les Puelles, fundados provavelmente na mesma época, eram os dois mosteiros da cidade, o primeiro masculino, a oeste da cidade, e o segundo, feminino, a leste. Eles marcavam os dois extremos de Barcelona, o que, inclusive, deu origem ao ditado popular catalão “anar de Sant Pere a Sant Pau”²¹⁵ (ir de Sant Pere a Sant Pau), que significa ir de um extremo ao outro.

Apesar de atualmente situar-se em plena cidade de Barcelona, Sant Pau é um dos conjuntos monásticos catalães mais mal documentados. Existem notícias documentadas esparsas, como cartas de doação que citam uma igreja dedicada a São Paulo no centro do condado, ou que citam a existência de um mosteiro naquela região, mas sem precisar qual seria ele. Isso porque toda a documentação específica e própria ao mosteiro (desde sua fundação até fins do século XII) se perdeu quase completamente, de maneira que a historiografia não consegue afirmar as motivações e condições da fundação e dotação inicial da comunidade monástica.

O primeiro registro, que remete aos tempos iniciais do mosteiro, data de inícios do século X: trata-se de uma inscrição que informa sobre a inumação do conde de

²¹⁵ PLADEVALL, Antoni. La Història. In: VIGUÉ, Jordi. **El Monestir romànic de Sant Pau del Camp**. Barcelona: Artstudi, 1974, p. 17-39, p. 17.

Barcelona, Guifredo Borrell (Guifré-Borrell ou Guifré II, c.874 - 911), filho do conde Guifredo o Cabeludo (Guifré el Pelós), um dos principais condes no processo de Reconquista e unificação do condado de Barcelona. A urna e lápide sepulcral do conde, encontradas enterradas sob o mosteiro, em mármore de reemprego, recordam que o corpo foi sepultado em 26 de abril de 911.

Pressupõe-se, então, que o mosteiro tenha sido fundado em algum momento entre 897 e 911, período do governo de Guifredo Borrell,²¹⁶. O estabelecimento de Sant Pau como lugar de enterramento deste conde, em detrimento do panteão familiar dos condes de Barcelona em Ripol – um dos principais centros do monacato catalão até o século XI – é, de acordo com Carles Sánchez, autor do verbete sobre Sant Pau del Camp na *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, um claro testemunho da vinculação direta do conde com a fundação da igreja barcelonesa²¹⁷. Não há outra explicação, segundo esses autores, para que o conde tenha se feito enterrar em uma pequena igreja no subúrbio de Barcelona e não em um edifício mais grandioso da cidade, como a catedral ou mesmo o já importante mosteiro de Sant Cugat del Vallès, ou ainda o mosteiro de Ripol, tradicionalmente o lugar de enterramento dos membros da família, que era governado nesse momento por seu irmão, o abade Miró²¹⁸, se não tivesse sido ele o seu fundador.

Porém, é importante ressaltar que a lápide funerária ficara desconhecida até finais do século XVI, quando foram feitas obras para canalização de água da cidade até o fosso da muralha que, nesse momento, encontrava-se próxima ao conjunto arquitetônico de Sant Pau del Camp²¹⁹. Durante as escavações ao lado do edifício da igreja, em 1596, a urna funerária foi então reencontrada. Até esse momento, a comunidade não tinha registros sobre sua primeira fundação. Após ter sido encontrada, uma ordem do abade Pere Sanxo, em 1618, fazia transladar a lápide para o muro exterior da porta norte da igreja, ficando exposta aos que passavam. Em 1815, o abade Parrella ordenou sua colocação no interior da igreja, mas, como se percebeu que do outro lado havia uma inscrição romana, ela foi embutida numa janela da parede entre o cruzeiro e uma capela lateral, a capela de Santo Cristo, em 1830, de maneira que pode ser vista dos dois lados.

²¹⁶ PLADEVALL, 1974, p. 21.

²¹⁷ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. Sant Pau del Camps. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel (coords.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña*. Barcelona, tomo II. Barcelona: Fundación Santa María la Real/ MNAC, 2014, p. 1130-1140, p.1130.

²¹⁸ PLADEVALL, loc.cit.

²¹⁹ DALMASES I PONS, David. Bibliografia sobre Sant Pau del Camp de Barcelona. Aproximació a la seva fundació. **Lambard: Estudis d'Art Medieval**, Barcelona, V, p. 89-111, 1992, p.91.

É importante notar a prática do reemprego, no túmulo de um conde do século X, de um mármore romano, prática recorrente na Barcelona românica, encontrada em outros edifícios do período²²⁰. Num momento posterior, a lápide foi novamente transladada e cortada ao meio para ser embutida na parede de forma a exibir as duas faces – a com a inscrição romana e a medieval, de Guifredo Borrel²²¹. Quanto à urna, ela se encontra hoje na sala capitular, com a inscrição mencionando o conde Grifredo Borrell exposta ao público visitante.

A transcrição da inscrição da lápide não traz unanimidade, sobretudo em relação à data, mas a mais aceita é a feita pelo historiador Ramon d'Abadal:

+ *SUB HAC TRIBVNA JACET CORPUS QUONDAM
WIFREDI COMITIS FILII WIFREDI SIMILI
MODO QUONDAM COMITIS BONAE MEMORIAE.
DIMITTAT EI DOMINUS. AMEN. QUI OBIIT
VI KAL. MADII SUB ERA CMLII. ANNO
DOMINI CMXIV, ANNO XIII REGNANTE
CAROLO REGE POST ODONEM +*²²²

A lápide é um importante testemunho ao dizer que o corpo do conde foi enterrado sob uma tribuna, talvez um pórtico da igreja primitiva, no dia 6 das calendas de maio (que corresponde a 26 de abril) de 911. Esta data foi fixada pelos historiadores após algumas interpretações divergentes, pois a inscrição cita a “era 952”, correspondente ao “ano do Senhor de 914”, que era o “ano 14 do reinado do rei Carlos”, que reinava depois de Odó. A confusão historiográfica foi feita porque o ano 952 “da era” e o ano 914 do Senhor se correspondem, mas o ano 14 do reinado do rei Carlos seria o ano 911. Para David Dalmaes i Pons, a explicação mais correta para ter-se aceito o ano 911 é porque a forma corrente de datação na Catalunha naquele momento era seguir os anos

²²⁰ CAMPS, Jordi. La reutilización de la escultura de la Antigüedad romana en la Cataluña del románico. In: QUINTAVALE, Arturo Carlo (org.). **Medioevo, immagine e memoria**: atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 set. 2008. Milão: Electa, 2009, p. 37-44.

²²¹ PLADEVALL, 1974, p. 21-22.

²²² “Sob esta tribuna repousa o corpo de Guifredo, conde, filho de Guifredo, também conde, de feliz memória. Que o Senhor o perdoe. Amém. Morreu no dia 6 das calendas de maio da era 952, no ano do Senhor 914, ano 14 do reinado de Carlos, rei depois de Odon.” (Tradução a partir da tradução de Abadal para o catalão). Abadal chega a argumentar que o redator da lápide “não era muito forte em cronologia”, pois ele errou a era e o ano do Senhor, “acertando apenas a conta” para o rei da França. D’ABADAL, Ramón. **Els temps i el regiment del comte Guifred el Pilós**. Ed. ALENTORN, Miquel C. Barcelona: AUSA, 1989. (Col. Memòries de la secció histórico-arqueològica), p. 178.

do reinado do rei Carlos, mesmo que os anos da era hispânica e os da Encarnação não correspondessem a esta data. Acredita que 914 possa ter sido o ano de colocação do epitáfio no sepulcro. Além disso, o documento de execução do testamento do conde Guifredo Borrell, feito logo após sua morte, é de 911, ano que coincide com o 14º do reinado de Carlos, confirmando ser esta a data mais provável de enterramento do conde²²³.

Damases i Pons também levanta a importante questão sobre a existência de um edifício anterior à fundação de Guifredo Borrel. Isso porque a fachada da igreja comporta elementos (capitéis e colunas) do período visigótico. Além disso, escavações arqueológicas encontraram restos funerários romano-cristãos tardios no entorno do edifício de Sant Pau, o que nos lembra que muitos lugares de culto – igrejas e cenóbios – de zonas suburbanas foram, durante o período medieval, construídos em regiões de cemitérios romanos ou paleocristãos, ou próximos às vias romanas, sobre os quais se erigiam as construções posteriores, o que poderia ser o caso de Sant Pau, visto que se encontrava na via de comunicação da Barcelona tardo-antiga com a montanha do Montjuic. A presença de todos esses restos na zona próxima ao mosteiro permite o levantamento da hipótese de uma possível continuidade de um local sagrado naquele lugar (cemitério romano – igreja visigótica – cenóbio beneditino)²²⁴.

O fato de não existir nenhuma documentação escrita sobre a fundação de Sant Pau del Camp é atribuído à invasão e saque das tropas do general do califado de al-Andaluz, al-Mansur (ou Almanzor), em 985, que devastou a cidade de Barcelona e teria destruído os edifícios religiosos da cidade, principalmente os dois mosteiros extramuros: Sant Pau del Camp e Sant Pere de les Puel·les. Além do edifício, o ataque teria queimado os possíveis arquivos e bibliotecas, o que explicaria o desaparecimento de qualquer documentação anterior a essa data²²⁵.

Após o ataque, houve um esforço de reconstrução da cidade, mas acredita-se²²⁶ que, sobretudo devido à sua localização geográfica vulnerável frente aos territórios muçulmanos (o lado oeste da cidade era o mais próximo da fronteira com os muçulmanos e mais exposto como linha de frente em um possível ataque) e às pequenas dimensões da comunidade, Sant Pau del Camp não tenha sido reconstruído como foram

²²³ DALMASES I PONS, 1992, p. 92.

²²⁴ Ibid., p. 93-94.

²²⁵ PLADEVALL, 1974, p. 20.

²²⁶ Ibid., p. 23.

os edifícios intramuros. O edifício teria, então, ficado abandonado por algum tempo, antes de voltar a ser frequentado.

Uma discussão importante sobre as questões que envolvem os primeiros tempos de Sant Pau versa sobre seu estatuto fundacional: não se sabe em que momento o edifício teria sido fundado e qual seria seu status. Acredita-se, pelos poucos dados documentais existentes em outras igrejas, que tenha sido fundado como cenóbio beneditino, devido à documentação de Sant Pere de les Puel-les de 991, que se refere a Sant Pau como *cenobium*. Porém, após esse período, Antoni Pladevall acredita que o edifício tenha ficado sem vida monástica, tendo servido apenas como igreja rural²²⁷.

Algumas crônicas religiosas do século XVIII analisadas por Pladevall – que as considera como parte de uma “tradição erudita e fabulosa”²²⁸ –, diziam que o monastério primitivo fora fundado entre os séculos IV e V, por Sant Paulí (ou San Paulino, futuro bispo de Nola), discípulo de Santo Agostinho, juntamente com outros monges agostinianos; ou então, por monges de uma ordem de “Sant Antoni Abat”, na época do bispo Lampi, de Barcelona (393-400). Mas o autor considera tais crônicas infundadas e que seriam fruto do desejo de criar origens míticas e um passado glorioso para a comunidade monástica, o que era um *topos*, um lugar-comum nas crônicas religiosas monacais.

David Dalmases i Pons²²⁹ apresenta ainda outras duas hipóteses fundacionais para Sant Pau del Camp, vindas também de crônicas religiosas. A primeira, completamente inserida na tradição romântica, é aquela escrita por Andrés Avelino Pi y Arimón, publicada em 1854. Na obra, o autor retoma a lenda de Sant Paulí, de fundação da igreja no século V, e adiciona que teria lido num “antigo códice” do convento de São Francisco de Barcelona que, durante a ocupação muçulmana, o edifício que posteriormente seria o convento de Sant Pere de les Puel-les era uma “armazém de donzelas” que eram levadas até o atual edifício de Sant Pau del Camp, que funcionava como um harém; esse período teria durado do ano 713 até 914, “período em que os

²²⁷ PLADEVALL, 1974, p. 21.

²²⁸ Ele cita os cronistas religiosos Massot (1699), Argaiz (1677) e Armañà (1751), PLADEVALL, 1974, p. 19. Davis Dalmases i Pons também cita esses cronistas, dando as referências a suas obras: Gregorio de Argais, *La perla de Cataluña*; Joseph Massot, *Compendio historial de los ermitaños de nuestro padre san Agustín, del Principado de Cataluña desde los años 394 hasta los años 1699*; Francisco Armañà, *Traslación de los agustinos calzados de Barcelona de su antiguo convento al nuevo real convento de la misma ciudad*; além de Francisco de Paula Capella, *Leyendas y tradiciones*. DALMASES I PONS, 1992, p. 90.

²²⁹ *Ibid.*, p. 90.

sarracenos imperaram em Barcelona” e quando “pode presumir-se que os religiosos estiveram ausentes do monastério”²³⁰. Após esse período, os monges teriam voltado a morar ali. O outro texto é a *Crónica Universal del principado de Cataluña*, escrita por Gerónimo Pujades e publicada em 1839²³¹, que cita que foi o próprio Luís o Piedoso que, ao reconquistar a cidade de Barcelona dos muçulmanos, quis deixar pública sua devoção pelos apóstolos Pedro e Paulo, de maneira que nos dois extremos da cidade fundara os dois mosteiros beneditinos, um feminino e o outro masculino: Sant Pere de les Puel·les e Sant Pau del Camp (São Pedro das Donzelas e São Paulo do Campo). Assim como Pladevall, Damases i Pons considera essas crônicas mais como tradições ou lendas do que informações historiográficas²³².

Além das crônicas, Antoni Pladevall considera também como errônea e criadora de confusões na historiografia a interpretação de um determinado documento de 977, uma permuta de terra de um mosteiro com o visconde Guitard. No documento, o abade Ató e os monges do mosteiro de São Paulo (*Sant Pol*²³³), “*qui est situs in maritima, in litore maris*”, permutavam com o visconde uma terra situada no Montjuic, que possuía algumas vinhas. Pelo fato de a localidade ser muito próxima a Sant Pau del Camp, acreditou-se que era este o monastério citado. Porém, para Pladevall, tal atribuição é infundada, pois a fórmula escrita se refere a um monastério que se situa, de fato, de frente para o mar, o que não é o caso de Sant Pau del Camp (que está próximo ao mar, mas não de frente para ele), afirmando que se trata do monastério de Sant Pol de Mar, localizado a leste de Barcelona na região da atual Badalona, este sim de frente para o mar e citado em vários documentos “*in litore maris*”²³⁴.

Um importante documento textual que pode comprovar a existência e revelar como era o funcionamento da igreja de Sant Pau é a bula de Sant Cugat del Vallès de 1098, que a cita explicitamente enquanto igreja ativa. Outros documentos anteriores que se referem ao edifício o fazem de maneira indireta: uma doação de terras à catedral de

²³⁰ PI Y ARIMÓN, Andrés Avelino. **Barcelona Antigua y moderna: descripción e historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días**. Barcelona: Tomas Gorchs, 1854, p. 500-501. Digitalizado pela Boston Public Library, disponível em: <https://archive.org/details/barcelonaantigua01piya/page/n6>. Acesso em: jun. 2019

²³¹ PUJADES, Gerónimo. **Crónica universal del principado de Cataluña**, vol VI. Barcelona: Imprensa de J. Tomer, 1829.

²³² DALMASES I PONS, 1992, p. 90.

²³³ Em catalão, o nome “Paulo” é, atualmente, escrito como “Pau”, mas “Pol” é uma variação antiga e, portanto, possível na documentação medieval.

²³⁴ PLADEVALL, 1974, p. 19-20.

Barcelona de 985 cita Sant Pau como ponto de delimitação e referência no território; um testamento de 1017 cita uma doação de terras a uma igreja localizada extramuros de Barcelona; e, novamente, uma doação à catedral de Barcelona de 1048 cita a igreja de Sant Pau como ponto de referência²³⁵. Porém, nenhum desses documentos se refere a algum caráter monástico, nem a que haveria uma comunidade de monges vivendo ali, mencionando sempre uma igreja e não um monastério.

Dalmases i Pons, apesar de acreditar que existam mais alguns documentos que citam Sant Pau del Camp nesse período, entre 985 e 1098, tem a mesma opinião de Pladevall, de que se pode afirmar que existia o edifício de uma igreja, mas que não há nenhum registro de atividade de uma comunidade monástica²³⁶.

Que Sant Pau del Camp havia sido um monastério quando de sua fundação, com uma comunidade beneditina ativa antes da destruição de al-Mansur, isso indica o documento de 991: nele, fica clara a existência de uma comunidade monástica, desde a primeira fundação (anterior a 911) até a destruição de 985.

Esse documento era o registro de uma assembleia realizada no dia 1 de janeiro de 991 em Sant Pere de les Puel-les, com a intenção de reafirmar suas posses anteriores a 985. Isso porque a invasão das tropas muçulmanas havia destruído todo o arquivo da comunidade feminina e, quando ela volta ao monastério, decide refazer o antigo patrimônio, pois os documentos que garantiam a posse haviam se perdido. Para obter o direito novamente sobre o patrimônio, a comunidade das Puel-les convocou uma assembleia jurídica de testemunhos que, de palavra, confirmaram suas antigas posses diante dos juízes e do notário. Tal assembleia, realizada em 991, registra no documento as diversas doações anteriormente recebidas, e cita que suas possessões abrangiam territórios “desde a região de Montcada até o cenóbio de Sant Pau, e do mar até o cume das montanhas”²³⁷.

Pladevall acredita que o termo cenóbio tenha sido utilizado, no documento de 991, como fórmula retórica, pela memória recente da comunidade existente antes da destruição de al-Mansur, mas que logo após tal acontecimento, não existia mais uma comunidade de fato no edifício (os monges teriam sido todos mortos ou teriam fugido),

²³⁵ PLADEVALL, 1974, p. 20.

²³⁶ Além dos documentos citados por Pladevall, o autor cita um em 1022 e um de 1091, também documentos de permuta de terras e doação de vinhas, que usam “o lugar chamado de Sant Pau” como referência territorial. Acredita, assim, que o existia um “lugar concreto” de Sant Pau del Camp (um edifício), mas não sabe precisar se aí funcionava uma comunidade monástica. DALMASES I PONS, 1992, p. 93-97.

²³⁷ “*de Monte Chato usque in cenobio Sancti Pauli, de mare usque in pso montium cacumine.*” (Mn. Mas, ap.XXIII, p.258-269). PLADEVALL, 1994, p. 20-21.

e que o edifício de Sant Pau não foi reerguido nesse momento como o foi Puel-les, o que aconteceria apenas um século depois: “Será necessário que passe mais de um século para que a igreja de Sant Pau volte a ser um cenóbio.”²³⁸

O argumento de Pladevall para defender que o edifício não tenha funcionado como monastério nesse século é o fato de que Sant Pau não aparece nos testamentos dos principais nobres da cidade durante muito tempo e, principalmente, nem no do conde Borrell II nem no da condessa Ermessenda, em 1057. Como condes e senhores mais importantes da região, eles citam e fazem doações à maioria das casas monásticas em funcionamento no condado, entre elas Sant Pere de les Puel-les, além dos pequenos priorados, como Sant Miquel de Fai, Sant Sebastià dels Gorcs e Sant Miquel de Cruïlles. “Este silêncio é uma prova evidente de que a comunidade não foi refeita até o fim do século XI”²³⁹, situação que só mudaria com sua segunda fundação.

3.2 A segunda fundação

A fundação do monastério que conhecemos hoje apenas se materializa, então, entre fins do século XI e a primeira metade do século XII, no que alguns historiadores chamam de “segunda fundação do mosteiro”²⁴⁰. É só depois desse momento que o conjunto de edifícios monacais românicos começará a ser construído, na segunda metade do século XII.

A segunda fundação teria sido firmada a partir do matrimônio do nobre Geriberto Guitard com Rotlendis, tendo ambos se comprometido a (re)instaurar uma nova comunidade, movidos, segundo Pladevall, pela memória do antigo status monástico do edifício e pela existência da pequena igreja dedicada a São Paulo²⁴¹. Não existe, contudo, a documentação do matrimônio, que comprovaria tais hipóteses de Pladevall sobre as intenções do casal; são documentos posteriores que os citam como os patrocinadores da construção do edifício. O casal forma o tronco original da linhagem da família dos Bell-lloc, que será uma das mais importantes no futuro (material, político e social) do monastério e no crescimento da cidade de Barcelona.

O primeiro documento que cita o casal é uma bula do Papa Urbano II, datada de 1098 e presente no Cartulário de Sant Cugat del Vallès: através dela, o papa Urbano II

²³⁸ “Calgué que passés més d’una centúria perquè l’església de Sant Pau tornés a ésser un cenobi” PLADEVALL, 1994, p. 21.

²³⁹ “Aquest silenci és una prova evident que no es reféu fins a la fi del segle XI”. Ibid., p. 23-24.

²⁴⁰ Ibid., p. 24.

²⁴¹ Ibid., p. 24.

confirma ao abade Berenguer, de Sant Cugat, os bens e posses do monastério, confirmando o conteúdo de privilégios papais anteriores²⁴², e confirmando a sujeição a Sant Cugat de diversos priorados da região²⁴³. Dentre eles, a bula incluiu Sant Pau del Camp, nos seguintes termos: “a igreja de Sant Pau, extramuros de Barcelona, com a propriedade que lhe havia dado Geribert e sua mulher e com todas as coisas que possui agora ou no futuro”²⁴⁴.

Com a doação de Guitard e de sua esposa, Rotlendis, o cenóbio beneditino de Sant Pau foi, então, administrativamente unido ao monastério beneditino de Sant Cugat del Vallès, importante centro da organização monástica na região. É importante lembrar que, apesar disso, Sant Pau nunca foi um priorado sujeito *de fato* ao monastério de Sant Cugat, sempre tendo gozado de plena autonomia administrativa.

Assim, é provável que a união de Sant Pau ao monastério de Sant Cugat del Vallès – que era o principal centro monástico no condado até então – tivesse a função de garantir a restauração da comunidade sob a tutela daquela casa, que tutelava também outras comunidades menores da região. Porém, já nesse documento, Sant Pau tinha sua liberdade garantida sob a proteção direta da Sé romana, com a obrigação de pagar, a partir desse mesmo ano, um *morabatín*²⁴⁵ de imposto a cada ano²⁴⁶. Esse último trecho do documento não é citado por Pladevall, para quem a submissão direta a Roma só será feita a partir de 1117²⁴⁷.

²⁴² **Cartulario de Sant Cugat del Vallès**. Vol. 2: Documents 354 [A.D. 1001]-800 [A.D. 1108]. José Rius Serra (ed.). Madri: C.S.I.C., 1946. Doc. Núm. 774, p. 431-433. Disponível em: <https://libro.uca.edu/santcugat2/default.html>. Acesso em: set. 2019.

²⁴³ De acordo com Carles Puigferrat, o documento de 1098 era a consagração de um projeto de Ramon Berenguer III. Isso porque, em 1089, devido à penetração da reforma gregoriana e cluniacense na Catalunha, a maioria dos monastérios catalães haviam sido submetidos à abadia francesa de Sant Ponç de Tomeres (Saint-Pons-de-Thomières). Ramon Berenguer III, ao chegar à maioridade, assume o condado em 1091, e um de seus principais objetivos é restituir a independência e proeminência de Sant Cugat del Vallès na região de Barcelona, o que consegue, finalmente, com a bula de Urbano II de 1098. PUIGFERRAT I OLIVA, Carles. L'evolució interna del cenobi als segles XI-XIII. Sant Cugat del Vallès. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi. **Catalunya Romànica [online]**. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. nov. 2019. Disponível em: <https://enciclopèdia.cat/ec-catrom-1815901.xml>. Acesso em: dez. 2019.

²⁴⁴ “(...) *ecclesia s. Pauli extra muros Barchinone, cum alodio quod ibi obtulit Giribertus et uxor eius, cum omnibus que modo possidet et inantea adquisierit (...)*”. **Cartulario de Sant Cugat del Vallès**. Vol.2, op.cit., p. 432.

²⁴⁵ O *morabatín* (em espanhol) ou *morabetí* (em catalão) era uma moeda local de ouro que, na origem, fazia referência ao ouro trocado com os Almorávides. SALAT, Josef. **Tratado de las monedas labradas en el principado de Cataluña con instrumentos justificativos**. Tomo I. Barcelona: Imprenta de Antonio Brusi, 1818, p. 95.

²⁴⁶ “*Ad indicium autem prestitea Romana ecclesia libertatis, pro ecclesia s. Pauli morabetimum unum quotannis Lateranensi palacio persolvētis.*” **Cartulario de Sant Cugat del Vallès**. Vol.2, op.cit., p. 433. Pladevall não cita este trecho em sua argumentação.

²⁴⁷ PLADEVALL, 1974, p. 24.

Pladevall acredita que restauração da comunidade monástica teria tardado, contudo, um pouco mais, e se concretizado apenas já avançado o século XII²⁴⁸. Para esse argumento, se baseia em uma fonte epigráfica: uma inscrição gravada na lápide sepulcral da família Bell-lloc, datada de 1307, feita para o enterro de Guillem de Bell-lloc e em memória de sua morte e de seus antepassados. Segundo a inscrição, as cinzas de Guitard e Rotlendis jaziam também nesse sepulcro, pois seus corpos foram trasladados para ali. Além disso, ela determina que o casal foi o *fundador* do cenóbio e o ofereceu à Igreja em 29 de abril de 1117. O túmulo dos Bell-lloc porta a inscrição em letras góticas, disposta na parte inferior do sepulcro, onde se lê:

+ *HIC IACENT MONASTERII FUNDATORES* +

Seguido de um texto epigráfico:

*VI n(o)n(a)s madii an(n)o D(omi)ni M CCC VII obiit G(uillelmus) de Pulcro Loco, qui anniversariu(m) / hic constituit et est cum suis parentibus hic sepultus. Et fue/runt hic tr(a)nsolata corpora spectabilium Guibberti Guitardi / et uxoris eius Rotlendis, qui hoc cenobiu(m) fundaverunt et roma/ne Ec(c)l(es)ie obtulerunt, III k(a)l(enda)s may(ii) an(n)o M C XVII.*²⁴⁹

Antoni Pladevall acredita, assim, que a fundação tenha sido concretizada apenas em 1117 (e não em 1098) e que somente nesse ano se reconstituiu a comunidade monástica²⁵⁰. Na bula de 1098, Guitard e Rotlendis apareciam apenas como doadores de terras; a inscrição epigráfica os cita na data de 1117 como “aqueles que fundaram”²⁵¹,

²⁴⁸ PLADEVALL, 1974, p. 24.

²⁴⁹ “Em seis das nonas de maio do ano do Senhor 1307 morre Guillem de Bell-lloc, que funda um aniversário e é enterrado com seus antepassados; serão trasladados aqui os corpos dos veneráveis Guibert Guitard e de sua mulher Rotlendis, que fundaram esse monastério e o ofereceram à Igreja romana em 3 das calendas de maio do ano 1117”. Transcrição de Pladevall, retomada por Javier de Santiago Fernández. *Ibid.*, p.25; SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de. Oraciones por la salvación del alma. El obituario en piedra del monasterio de Sant Pau del Camp en Barcelona. **Anuario de Estudios Medievales**, Barcelona, 46/2, p. 939-973, jul-dez 2016, p. 944. Fernández explica, nesse artigo, as diferenças entre os *epitaphia necrologica* e as *fundationes anniversarii* nas epígrafes de Sant Pau del Camp.

²⁵⁰ Para Pladevall, é a partir de 1117 que Sant Pau começou a pagar o censo de um *morabatín* a Roma, o que está comprovado, segundo ele, pelo *Liber censuum* da Igreja Romana. Estranha, porém, que ele não cite o trecho da bula de 1098 onde já aparecia a submissão direta de Sant Pau a Roma e o valor do censo a ser pago. PLADEVALL, 1974, p. 25.

²⁵¹ É importante sublinharmos duas questões fundamentais aqui: em primeiro lugar, que a inscrição epigráfica é posterior – data de 1307 – e pode responder a um desejo da família de Belle-lloc de se

os “*monasterii fundatores*”²⁵². Os autores que escreveram sobre Sant Pau del Camp após Pladevall seguiram, em geral, sua interpretação, e a data de 1117 é aceita como a data de fundação da comunidade²⁵³. Pons questiona o uso da palavra “fundaram” na inscrição, pois, para ele, o fato de o casal aparecer na bula de 1098 como doador de diversas propriedades a Sant Pau significa que a comunidade já estava “fundada”²⁵⁴. Supõe, então, que a fundação de 1117 refira-se à reedificação material do conjunto monástico.

Sant Pau del Camp aparece novamente em uma bula de confirmação de bens de Sant Cugat, assinada pelo papa Calixto II em 15 de fevereiro de 1120²⁵⁵; essa bula confirmava os privilégios de Urbano II, assim como suas propriedades e bens²⁵⁶. Porém, dessa vez, a palavra usada para se referir a ele é “o monastério de Sant Pau, extramuros

afirmar como a linhagem fundadora do monastério. Nesse sentido, toda a tradição historiográfica catalã que trabalhou sobre Sant Pau del Camp – Pladevall e Pons – trabalharam com essa data, de 1117, como a data da segunda fundação, baseados apenas na inscrição epigráfica. Pons chega a afirmar que a definitiva restauração do mosteiro se dá apenas em 1117, levada a termo por Guitard e Rotlendis, fato que pode ser assegurado não pela existência de algum documento - “pois não há notícia que havia existido” algum documento de 1117 -, mas pela inscrição epigráfica do túmulo de Guillem de Bell-lloc. DALMASES I PONS, 1992, p.97. Porém, um documento encontrado por Paul Freedman (um privilégio de 1165 emitido pelo papa Alexandre III), o qual ele analisa num artigo publicado em 1993 (posterior, então, aos trabalhos de Pladevall e Pons) cita uma bula do papa Pascal II, que deve ser datada de por volta de 1117-1118, onde se confirmaria a fundação de Sant Pau por Guitard e Rotlendis. Essa questão é bastante complicada, pois o privilégio de 1165 que Freedman analisa é, na verdade, uma cópia datada de 1229, já que a original teria se perdido, o que pode gerar dúvidas quanto a sua autenticidade. Voltaremos a essa questão adiante. FREEDMAN, Paul. A privilege of Pope Alexander III for Sant Pau del Camp (Barcelona). **Archivum Historiae Pontificiae**, Roma, 31, p. 255-263, 1993.

²⁵² Ao analisar um *corpus* de inscrições cristãs da Gália entre os séculos VI e XII, Eliana Magnani constata que os substantivos como *fundator*, *donator* ou *constructor* são raros nas inscrições epigráficas anteriores ao século XIII. Em Sant Pau del Camp a palavra *fundatores* compõe, também, uma inscrição posterior, datada do século XIV, ou seja, não contemporânea à construção do claustro. MAGNANI, 2003, p.183-184.

²⁵³ Como é o caso de Josefina Mutgé i Vives, que reafirma essa opinião em obra recente, publicada em 2008. Mutgé chega a citar o artigo de Paul Freedman como uma fonte interessante para rever a história da fundação da comunidade, mas não chega a discutir sobre o documento de 1117, apenas citando a data: “(...) o monastério foi totalmente destruído e abandonado até começos do século XII, por volta de 1117, data na qual os esposos Geribert Guitard e Rotlendis, da linhagem dos Bell-lloc, o dotaram, a fim de estabelecer ali uma nova comunidade; tem início, assim, uma segunda etapa para Sant Pau del Camp.” “(...) el monestir fou totalment destruït i abandonat fins al començament del segle XII, cap al 1117, data en la qual els esposos Geribert Guitard i Rotlendis, del llinatge dels Bell-lloc, el dotaren, per tal d’establir-hi una nova comunitat; s’inicia així una segona etapa per a Sant Pau del Camp.” MUTGÉ I VIVES, Josefina. **El monestir benedictí de Sant Pau del Camp de Barcelona a través de la documentació de Cancelleria reial de l’arxiu de la Corona d’Aragó (1287-1510)**. Barcelona: La Noguera, 2008, p. 13.

²⁵⁴ DALMASES I PONS, 1992, p. 98.

²⁵⁵ **Cartulario de Sant Cugat del Vallès**. Vol. 3: Documents 801 [A.D. 1108]-1391 [A.D. 1249]. José Rius Serra (ed.). Madri: C.S.I.C., 1947. Doc. 849, pp. 45-48. Disponível em: <https://libro.uca.edu/santcugat3/default.html>. Acesso em: set. 2019.

²⁵⁶ “(...) *ad exemplar predecessorum nostrorum Silvestri, Iohannis, Benedicti et Urbani pape II, Romanorum Pontificum, sub beati Petri et nostra proteccionem suscipimus, et presenti scripti privilegio communimus.*” **Cartulário de Sant Cugat del Vallès**. Vol. 3, op. cit., p. 45.

de Barcelona, com a propriedade que lhe havia dado Geribert e sua mulher”²⁵⁷ (grifo nosso). Para Pladevall, esse é um indício claro de que em 1098 ainda não existia uma comunidade monástica, pois a bula de Sant Cugat desse ano falava da “igreja de Sant Pau”²⁵⁸, o que significa que o edifício funcionava apenas como igreja paroquial no século XI²⁵⁹.

O autor ainda argumenta que esse estatuto [de igreja paroquial] pode ter mudado somente após a fundação de 1117, que restaurava a comunidade monástica como nos tempos de sua fundação, permitindo que aparecesse como “monastério” na bula de 1120, termo que é usado então pela primeira vez desde o documento de 991²⁶⁰.

Porém, surge um questionamento em relação a sua argumentação, ao mobilizar essa nomenclatura (*ecclesia*, no documento de 1098 e *monasterium*, no de 1120) como argumento principal para determinar se Sant Pau funcionava apenas como igreja paroquial ou se havia uma comunidade vivendo ali: será que à época havia uma precisão com tais títulos a ponto de servir de prova, de justificativa, para a existência da comunidade? Além dessa questão, Pladevall não cita que, no mesmo documento de 1120, em outro trecho, Sant Pau aparece novamente com a garantia de liberdade – repetindo, em partes, a fórmula da bula de 1098 – designado pela expressão *ecclesia s. Pauli*²⁶¹, ou seja, como igreja. Isso quer dizer que, no documento de 1120, Sant Pau é citado tanto como *monasterium* quanto como *ecclesia*, mas Pladevall ignorara o segundo trecho.

Nosso objetivo aqui não é desenvolver uma profunda análise desses documentos, mas acreditamos que não é possível determinar qual era o funcionamento de Sant Pau antes de 1098, e que, mesmo com os documentos (as duas bulas de confirmação de bens de Sant Cugat), é difícil saber em qual momento se constituiu uma comunidade entre 1098 e 1120. Nesse sentido, consideramos, como afirmado acima, que Sant Pau possuía o estatuto de priorado dependente de Sant Cugat, mas que agia, de fato, com liberdade administrativa, garantida pela submissão e pagamento de censo à sede da Igreja Romana. Já a data de 1117, que aparece na inscrição gótica, pode fazer referência, como argumenta Pons, a uma grande doação material feita pelo casal Geribert e Rotlendis,

²⁵⁷ “*monasterium s. Pauli extra muros Barcilone, cum alodio quod ibi obtulit Giribertus et uxor eius;*” **Cartulário de Sant Cugat del Vallès**. Vol. 3, 1947, p. 46.

²⁵⁸ **Cartulário de Sant Cugat del Vallès**. Vol.2, 1946, p. 432.

²⁵⁹ PLADEVALL, 1974, p. 25.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

²⁶¹ “*Ad iudicium autem [h]uius a sede apostolica prestite proteccionis et debite libertatis, pro ecclesia s. Pauli singulis annis bizantium unum Lateranensi palatio persolvatis.*” **Cartulário de Sant Cugat del Vallès**. Vol. 3, op.cit., p. 48.

que promoveria a reconstrução material do edifício²⁶². Foi apenas no fim da década de 1120 que um novo documento confirmou a existência de uma comunidade de monges vivendo no edifício.

O documento de 30 de dezembro de 1127 é um importante testemunho do funcionamento dessa nova fundação em seus primeiros tempos. Neste documento, também parte do Cartulário de Sant Cugat del Vallès, o arcebispo de Tarragona e bispo de Barcelona, Oleguer, juntamente com *probi homines*, os “bons homens” (ou homens notáveis) de Barcelona demonstram preocupação com a vigilância da vida monástica, e encomendam, novamente, ao abade de Sant Cugat del Vallès, Rutiland, a igreja de Sant Pau del Camp (*ecclesia s. Pauli de Campo*)²⁶³, a fim de que lhe ordenasse “para o melhor serviço de Deus e da ordem monástica” e estabelecesse ali um prior e monges para que servissem adequadamente a Deus, sob a administração de Sant Cugat del Vallès. Ou seja, o documento é uma acusação ao desregramento da vida da comunidade de Sant Pau del Camp, que estaria abandonada e, por isso, precisaria ser re-submetida a Sant Cugat.

O documento também escreve que em Sant Pau havia um prior, Ponç (*Poncio*), que governava alguns monges. Porém, denuncia a má administração do mesmo, que teria penhorado muitos bens do monastério. Esse é o motivo de Oleguer e os notáveis de Barcelona pedirem ao abade de Sant Cugat que redimisse os penhores feitos por Ponç e que este fosse advertido pelo capítulo monástico de Sant Cugat, de maneira que, caso não se corrigisse, fosse deposto no prazo de 40 dias. Nesse documento de 1127,

²⁶² DALMASES I PONS, 1992, p. 98.

²⁶³ “*Omnibus fidelibus significare utile duximus, qualiter ecclesia s. Pauli de Campo, que constructoribus suis domino Guiriberto et uxore sua Rodlendi, oblata est Deo et beato Petro et apostolice sedi, per negligentiam prelatorum suorum et religione et possessione valde est destituta. Unde probi homines barchinonenses, in quorum consilio et dispositione constructores ipsius ecclesie eam comendaverant, cum domno Ollegario, Terraconensi arciepiscono, providentes restorationi et utilitati eiusdem ecclesie, tradiderunt eam domino Rutilando s. Cucuphatis abbati, regendam et disponendam in Dei servitio et ordine monastico. Tali pacto, ut ipse et successores eius habeant liberam potestatem disponendi ipsum locum et omnes possessiones et bona ad eundem locum pertinentia, et constituendi ibi priorem, et fratres qui ibi Deo serviant. Ipsi quoque prior predictus et abbas, vel eorum congregationis fratres si, quod absit, eidem loco inutiles et dissipatores bonorum fuerint et infra dies LX que amoniti fuerint in capitulo s. Cucuphatis, quem male tractaverint, eidem loco non restituerint, ab ipsa prelatione kanonice decident. Verum quia fratres eiusdem societatis quedam bona eiusdem monasterii, contra voluntatem tamen abbatis, inpignoraverunt, laudatum est, ut dominus abbas in redemptione rerum a Poncio, priore, inpigneratarum bona s. Cucuphatis sufficient impendat, et de cetero ipsius loci et ordinationis dispositionem quiete obtineat. Siqua in crastinum ecclesiastica secularisve persona hanc institutionem ad honorem Dei factam perturbare presumpserit, terribili excommunicationis sentencie subiaceat, donec inde kanonice satisficiat.*”. **Cartulário de Sant Cugat del Vallès**. Vol 3. Doc. 891 – 30 de dezembro de 1127, 1947, p. 83.

Geribert Guitard e Rotlendis já são citados postumamente, e constam como *constructores ipsius ecclesie*, ou seja, são considerados os verdadeiros promotores da obra da igreja²⁶⁴.

É importante refletir sobre qual era o papel de Sant Cugat na fundação e estruturação da comunidade monástica de Sant Pau, pois, se a bula de 1120 confirmava Sant Pau como casa dependente de Sant Cugat, por que o documento de 1127 pedia uma maior intervenção de Sant Cugat sobre Sant Pau? Seria esse documento um indício de que haveria um desacordo entre os dois monastérios?

Para Pladevall, a função de Sant Cugat era tutelar as origens da comunidade nova que estava sendo refundada, exercendo a função de exemplo de estruturação e organização e vigiando sua ordenação no início, mas é fundamental ressaltar que Sant Pau nunca foi um priorado submetido *na prática* a Sant Cugat, tendo gozado de plena autonomia garantida pela proteção de Roma²⁶⁵. Josefina Mutgé vai além, afirmando que os “bons homens” são parte do “incipiente governo barcelonês”, cuja intervenção é testemunhada em diversas esferas da vida e da organização da cidade desde o primeiro terço do século XII²⁶⁶, ou seja, que utilizam da submissão a Sant Cugat como um instrumento para controlar a comunidade de Sant Pau em Barcelona.

Essa situação, finalmente, se revela a nós um indício de uma tensão entre a liberdade administrativa de Sant Pau del Camp e outros atores sociais da cidade de Barcelona, naquele momento: desde determinadas famílias nobres ao bispo de Barcelona (recém-nomeado arcebispo da Sé de Tarragona²⁶⁷), passando, inclusive, pelo próprio monastério de Sant Cugat, que poderia não aceitar a liberdade administrativa de Sant Pau. Podemos considerar que há, assim, uma tensão que permeia toda essa sociedade em dinamização e organização em torno do conde de Barcelona, onde há uma reorganização constante e ajustes no equilíbrio de forças entre diversos poderes, inclusive religiosos.

²⁶⁴ SÁNCHEZ MARQUÉZ, 2014, p. 1130.

²⁶⁵ PLADEVALL, 1974, p.27.

²⁶⁶ “l’incipient govern barceloní”. MUTGÉ I VIVES, Josefina. **Pergamins del monestir benedictí de Sant Pau del Camp de Barcelona. De l’Arxiu de la Corona d’Aragó (segles XII-XIV)**. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, p. 21-22.

²⁶⁷ Ver capítulo 1 da presente tese.

3.3 O privilégio de isenção de 1165

Paul Freedman, em seu artigo *A privilege of Pope Alexander III for Sant Pau del Camp (Barcelona)*²⁶⁸, publicado em 1993, lança um novo olhar sobre a situação de Sant Pau del Camp no século XII ao analisar minuciosamente um documento que, até então, era desconhecido pela historiografia especializada no monastério: um privilégio do papa Alexandre III concedido ao monastério de Sant Pau em 1165, que confirmava sua submissão direta a Roma e seus bens, o isentando da ingerência episcopal.

O documento sobreviveu em uma cópia, datada de 1229, preservada no arquivo municipal de Cornellà de Llobregat (hoje, região metropolitana de Barcelona). A cópia foi cuidadosamente confeccionada para replicar a forma do documento original, com a autenticação papal e o estilo das letras. O documento fazia parte de uma coleção privada da família dos condes de Mercader - Bell-lloc (que se acredita ser a família descendente dos fundadores e com a qual a comunidade de Sant Pau sempre teve estreitos laços) e por isso não havia, até então, aparecido na bibliografia específica sobre Sant Pau²⁶⁹. Na transcrição que faz do documento, Freedman esclarece:

Alexandre III, seguindo o exemplo de seu predecessor Pascoal II, coloca o monastério de Sant Pau del Camp sob proteção papal como uma indicação de sua dependência particular a São Pedro. O papa confirma as propriedades do monastério e seus privilégios costumários e de liberdade, particularmente a isenção de interdição geral e proibição contra qualquer bispo ou arcebispo de impor uma interdição a Sant Pau. Direitos de enterramento são confirmados (exceto direitos pertencentes a igrejas paroquiais). Como um símbolo de sua dependência, Sant Pau deve pagar um censo anual de um *morabatín* ao Palácio de Latrão.²⁷⁰

Uma primeira informação importante sobre o passado do monastério, fornecida por esse documento, é, então, a confirmação da doação feita em 1117 por Guitard e Rotlendis a Roma, que até então só era conhecida pela informação epigráfica: o

²⁶⁸ FREEDMAN, 1993.

²⁶⁹ Ibid., p. 256.

²⁷⁰ “Alexander III, following the example of his predecessor Paschal [II], places the monastery of Sant Pau del Camp under papal protection as an indication of its particular dependence on St. Peter. The pope confirms the monastery's property and its customary privileges and liberties, in particular exemption from the general interdicti, and prohibition against any bishop or archbishop imposing an interdicti on Sant Pau. Rights of burial are confirmed (saving rights pertaining to parish churches). As a token of its dependence, Sant Pau is to pay a census annually of one morabetin to the Lateran Palace.” Ibid., p. 262.

privilégio de Alexandre III faz referência ao “privilégio perdido”²⁷¹ de Pascoal II (papa entre 1099 e 1118), emitido por volta de 1117.

A partir desse dado, Freedman constrói o argumento de que os dois momentos em que Sant Cugat del Vallès exerceu poder sobre Sant Pau del Camp, nas confirmações de Urbano II (1098) e Calixto II (1120), são períodos onde Sant Pau perdera a independência local de fato, após esforços de manter-se dependente apenas de Roma. Para Freedman, há uma tensão constante entre a comunidade de Sant Pau e a administração da Igreja de Barcelona – secular e regular, representadas pelo bispo Oleguer e o monastério de Sant Cugat del Vallès. Assim, em 1117, Guitard e Rotlendis parecem ter conseguido uma breve independência para Sant Pau, a qual não havia, aparentemente, se sustentado, de maneira que em 1120 o monastério é listado entre as posses de Sant Cugat.²⁷²

Entre 1120 e 1127, Sant Pau deve ter reconquistado autonomia novamente, e agora a perdera, porque em 1127 ele foi subordinado a Sant Cugat pela terceira vez, a pedido do arcebispo de Tarragona e dos *probi homines* de Barcelona. Nesse documento, Sant Pau, que havia antes sido chamado de cenóbio (na bula de 1120), aparece novamente como uma “mera *ecclesia*”²⁷³, que precisaria da ajuda de Sant Cugat para se reorganizar – este seria um argumento retórico para justificar, novamente, a submissão de Sant Pau. Além disso, o documento de 1165 salienta o estabelecimento da comunidade por Guitard e Rotlendis como doação direta à Sé Apostólica, sendo que Alexandre III diz estar “seguindo o exemplo” de seu antecessor, Pascoal II, informações que confirmam a doação de 1117 e suas intenções com a submissão a Roma.

Em 1165, Sant Pau era declarado independente novamente, após as duas tentativas anteriores fracassadas no mesmo século. Porém, é importante destacar que, dessa vez, o Papa buscou, de maneira enfática, diferenciar o privilégio de *isenção* da simples *proteção* romana. Alexandre III não ofereceu apenas proteção papal a Sant Pau, mas *isenção da jurisdição episcopal*²⁷⁴. A isenção colocou Sant Pau sob a dependência direta da Sé romana e restringiu enormemente a capacidade de inspeção e de coerção do

²⁷¹ “(...) *ad exemplar predecessoris nostri sancte recordationis Paschalis pape* (...)” FREEDMAN, 1993, p. 258. Freedman o chama de privilégio perdido por, justamente, não ter sido encontrado esse documento de 1117.

²⁷² *Ibid.*, p. 259.

²⁷³ Freedman desenvolve o mesmo argumento de Pladevall quanto ao fato de os documentos citarem Sant Pau como *ecclesia* ou *monasterium*. *Ibid.*, p. 259.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 259.

bispo de Barcelona e arcebispo de Tarragona sobre a pequena comunidade, além de legitimar sua autonomia administrativa frente a Sant Cugat del Vallès.

Freedman ressalta que alguns elementos demonstram uma forte afirmação da isenção concedida a Sant Pau, na escolha de termos no documento que demonstram que isenção não é o mesmo que proteção. A força do direito de isenção da jurisdição episcopal foi demonstrada pelo uso de certas palavras chaves e expressões, como por exemplo de que o censo de um *morabatín* seria pago *ad indicium libertatis*, que Sant Pau pertencia especialmente à Igreja Romana, e a proibição específica contra a interdição episcopal²⁷⁵. Todas essas escolhas buscariam diferenciar esse documento da proteção anterior, estabelecida por Pascoal II em 1117, que não lograra manter a independência do monastério.

Para Freedman, a intenção seria confirmar e demonstrar o status e a força da isenção declarada, com a finalidade de resolver grandes disputas locais. Isso porque, dois anos antes, em 1163, ao conceder um privilégio a Santa Eulália del Camp, convento agostiniano a norte de Barcelona, Alexandre III prometera proteção e não mencionou isenção. Já em 1165, na mesma época que concedeu a isenção a Sant Pau, o papa também concedeu isenção à abadia de Áger, que vivia há muito tempo uma disputa com o bispo de Urgel sobre questões ligadas à administração e à isenção monástica²⁷⁶.

Nesse sentido, o que significava um privilégio de isenção para a comunidade monástica de Sant Pau na segunda metade do século XII? Primeiramente, o privilégio de isenção funcionava nesse momento como um instrumento importante e determinante usado pela Igreja romana para resolver problemas organizacionais e de poder dentro da própria Igreja na Catalunha, em disputas internas e regionais, entre a administração episcopal e a monacal, e na organização das relações entre os diversos mosteiros beneditinos²⁷⁷. Mas também servia como instrumento político em relação às famílias nobres locais, lembrando que, mesmo com as profundas relações com as casas

²⁷⁵ FREEDMAN, 1993, p. 260.

²⁷⁶ Ibid., p. 260.

²⁷⁷ Carolina Gual mostra que, concedendo os privilégios de isenção, o papa aumentava poderes, mas controlava outros, em um jogo de equilíbrios que caracterizam o fim do século XII, quando diversos novos arcebispados são criados e delimitados. Lembramos que o arcebispado de Tarragona havia sido restaurado em 1154, e toda a região da Catalunha espanhola passava a responder a ele; parece-nos coerente, então, que o papa usasse desse instrumento para controlar a organização desse novo arcebispado. “A definição ou delimitação da diocese ocorria, muitas vezes, através da imposição dos limites de atuação dos bispos (...)” SILVA, Carolina Gual da. A invenção da diocese e a definição da jurisdição episcopal: o caso dos dízimos (séculos XII-XIII). **Veredas da História**, [online], 10/2, p. 94-109, dez. 2017, p. 97.

monásticas, elas não voltariam a exercer sobre elas o poder que exerceram no período de fundação dos “monastérios familiares”. Ernesto Pascual lembra que a segunda metade do século XII é um momento de tensão, na Catalunha, entre diversas casas monásticas beneditinas, a nobreza local, a reorganização do poder central, além de ser um momento de muitas disputas entre as comunidades monásticas e bispos. É, então, nesse momento, que “quase todos” os priorados beneditinos catalães receberam o privilégio de isenção e permaneceram submetidos diretamente – e apenas – ao papa.²⁷⁸

Sabe-se que o privilégio de isenção era comum na Catalunha havia muito tempo, desde o século X, principalmente no grande período fundacional de mosteiros pelo território da antiga Marca Hispânica, quando o repovoamento do território pelos cristãos, bem como a demarcação das terras da cristandade, estava a cargo dos condes e abades²⁷⁹.

Parece-nos, nesse sentido, que há uma mudança fundamental na função do privilégio de isenção na Catalunha, uma adaptação a contextos e necessidades locais de cada época. Nos séculos IX e X, ele fora fundamental para a construção inicial de igrejas e monastérios num território que estava ainda a ser ocupado. As igrejas demarcavam o território da cristandade, de maneira que os nobres prestavam um serviço à Igreja romana ao estender seus limites. De maneira recíproca, a Igreja prestava um serviço aos nobres legitimando sua posse e poder sobre aquelas novas terras e sobre o funcionamento do edifício religioso por eles ali fundado. Barbara Rosenwein²⁸⁰ lembra como, na Alta Idade Média e na Idade Média central, os privilégios de isenção e imunidade funcionavam como instrumentos de construção do espaço, num processo duplo de sacralização do espaço e de espacialização do sagrado, onde os privilégios concedidos não apenas definem os limites do espaço sagrado, mas também penetram nas relações de poder do espaço social²⁸¹.

²⁷⁸ PASCUAL, 2004, p. 38.

²⁷⁹ Ver capítulo I da presente tese.

²⁸⁰ ROSENWEIN, Barbara. **Negotiating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe**. Londres: Ithaca, 1999. A autora trabalha especificamente sobre a construção dos privilégios de imunidade e isenção de Cluny na construção de relações sociais.

²⁸¹ Eliana Magnani lembra que B. Rosenwein termina sua reflexão no ano de 1095, não analisando todas transformações nas funções desses privilégios após as mudanças estruturais na sociedade do século XII, mudanças que afetam profundamente as relações sociais entre o mundo eclesiástico, episcopal e o poder temporal. “À lire Barbara Rosenwein, on regrette en effet qu’elle ait arrêté son enquête à Cluny en 1095, et n’ait pas poursuivi son investigation jusqu’au XIIe siècle. Comme le suggèrent quelques travaux récents sur des espaces sacrés, c’est seulement alors qu’aboutissent des transformations qui s’étaient amorcées au XIe siècle avec la réforme grégorienne et les réaménagements du pouvoir de l’âge seigneurial”. MAGNANI, Eliana. Reviewed Work(s): Negotiating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe by Barbara H. Rosenwein. Comptes rendus. **Revue Historique**,

Podemos ver documentadas diversas expedições de nobres catalães, durante o período inicial da reconquista e repovoamento da Catalunha no período pós-carolíngio, que se dirigiam a Roma para pedir diretamente ao papa o privilégio de isenção para fundar monastérios em seu território, os quais adquiriam um caráter de “monastério familiar”²⁸² e seriam administrados e controlados perpetuamente pela família do nobre fundador. Nesse sentido, considera-se que a Igreja tinha os condes como grandes aliados em seu processo de expansão e na luta contra os sarracenos²⁸³.

Porém, o século XI marca o começo de um processo de mudanças estruturais nessas relações de poder, sobretudo na autonomia das comunidades monásticas em relação a suas prerrogativas e administração interna. Nesse período se desenvolvem muitas disputas entre a nobreza e as comunidades monásticas, quando estas últimas tentavam diminuir a ingerência da nobreza em suas questões internas. Ao patrocinarem a fundação de monastérios, os nobres se outorgavam direitos hereditários de controle sobre a administração das casas monacais, o que geraria grandes disputas no século XI – as quais, na Catalunha, são personificadas pela figura do abade Oliba e sua atuação no século XI, como visto anteriormente.

Grande figura tomada como representante da Reforma monástica, Oliba entrara em conflito com diversas famílias nobres buscando a não ingerência destas nas questões internas aos mosteiros, dando início a uma mudança no panorama monástico. A partir daí, as famílias não teriam mais um poder definido de controle sobre os monastérios e sua administração. Estes últimos adquiriam então independência, muitas vezes se tornando grandes proprietários, e passando a *negociar* com as famílias nobres, ou seja, a não mais estar mais submetidos a elas (mesmo que muitas famílias continuassem a ter grande influência sobre algumas comunidades monásticas).

As relações entre clero e nobreza se complexificam entre os séculos XI e XII. Como veremos a seguir, esse é o caso de Sant Pau del Camp, que se estabelece como

617/1, p. 177-182, jan./ mar.2001, p. 181. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40956810>. Acesso em: jul. 2019.

²⁸² Alejandro Masoliver reúne algumas dessas expedições, como a do ano de 951, quando uma comitiva representativa de bispos e abades buscam em Roma uma bula vinculatória para suas igrejas e abadias da qual faziam parte muitos nobres que fundarão monastérios em seus territórios, como o nobre Salla, que juntamente com o abade Arnulfo de Ripol e o bispo Wissad de Urgel, conseguirão a permissão para a construção e consagração do monastério catalão de Sant Benet de Bages, um dos maiores na fronteira da cristandade no século X, além do privilégio de isenção e submissão direta a Roma. MASOLIVER, Alejandro. San Benito en la península ibérica. **Historia del Monacato cristiano 2: De san Gregorio Magno al siglo XVIII**. Madri: Ediciones Encuentro, 1994, p. 52.

²⁸³ Ibid., p. 53.

senhor de terras e negocia propriedades, riquezas e influência com os senhores laicos e continua, assim, profundamente ligado a importantes famílias nobres de Barcelona.

3.4 A construção da riqueza material da comunidade no século XII

Mesmo dependendo de Sant Cugat del Vallès durante o século XII, como dissemos anteriormente, Sant Pau possuía grande autonomia administrativa. Assim, consegue acumular territórios e riquezas advindos de doações durante esses anos. Josefina Mutgé i Vives²⁸⁴, em seu trabalho de recolha, transcrição e edição dos manuscritos que citam Sant Pau del Camp, consegue traçar um panorama sobre a extensão territorial das posses de Sant Pau, além de identificar alguns dos priores desse período.

Segundo a autora, os domínios territoriais do monastério eram formados por: terras ao redor do edifício, ou seja, hortas e plantações; diversas possessões, como casas residenciais dentro das muralhas da cidade condal; terras e plantações em lugares mais distantes, mas ainda dentro do condado de Barcelona; e alguns territórios fora do condado²⁸⁵. Além de territórios, Sant Pau recebera castelos e igrejas menores, como, por exemplo, o castelo da família Bell-lloc com sua igreja de São Pedro, dos quais o monastério de Sant Pau tem o domínio direto e a família Bell-lloc o domínio útil²⁸⁶. Além da igreja de Sant Pere (São Pedro) de Bell-lloc, Sant Pau também possuía direitos sobre a de Sant Miquel de Martres e sobre a capela de Sant Fruitós de Montjuic: o direito sobre as suas plantações, dízimos e direito de paróquia. E, mais ainda, além de territórios e igrejas, Sant Pau também recebera diversos penhores de nobres em relação a outros nobres²⁸⁷.

²⁸⁴ A autora analisa quatorze documentos, dentre os quais: quatro testamentos (1120, 1125, 1148 e 1175), três doações (1155, 1161 e 1169), um documento de compra e venda (1203), três estabelecimentos de censo (1159, 1210 e 1212), duas bulas papais (1120 e 1165) e o documento do cartulário de Sant Cugat del Vallés (1127). MUTGÉ I VIVES, Josefina. *Noticies historiquies sobre el Monestir de Sant Pau del Camp de Barcelona (1117-1212)*. **Anales de da Universidad de Alicante. Historia Medieval**, 9, p. 101-117, 1992-1993. Ver também: Idem, 2002.

²⁸⁵ MUTGÉ I VIVES, 1992-1993, p. 102-103.

²⁸⁶ Essa doação havia já sido feita quando da fundação de Gueribert Guitard e Rotlendis, em 1117.

²⁸⁷ Significativo é o documento de doação de Pere Boteller a Sant Pau em 1161, quando, além de doar solares dentro da cidade, terras produtivas em diversos territórios, doa diversos penhores pessoais: penhor de 36 *morabatíns* de Guillem de Pedrós e seus filhos, penhor de 20 *morabatíns* sobre o dízimo de Pere d'Argentona; e diversos penhores sobre a honra de outros nobres. Josefina Mutgé transcreve esse documento. Idem, 2002, p. 87-88. Le Goff havia já examinado fenômeno parecido – porém já muito mais desenvolvido, nos processos de endividamento de comunidades urbanas – nas cidades flamengas no século XIII, onde a prática de entrega de penhores era comum entre famílias nobres, no fenômeno de formação das cidades e burguesia medievais. LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 115.

Do ponto de vista jurídico, essas doações de bens se dividiam em duas categorias: as doações *post obitum*, quando a doação teria efeito depois da morte do doador, como os testamentos; e as doações *inter vivos*, de efeito imediato, pelas quais o doador pode, em alguns casos, pedir compensações (espirituais ou materiais). Nos documentos encontrados nesse período, Josefina Mutgé mostra que, entre as doações *post mortem*, havia quatro testamentos: o de um clérigo, em 1120, de dois nobres em 1125 e em 1148, e o de um cavaleiro, em 1175.

Desses documentos, nos interessam duas informações: primeiramente, que um dos nobres, chamado Pons Guerau, faz seu testamento em 1125 antes de começar uma viagem à Terra Santa. Já o cavaleiro Ramon de Miralpeix, em 1175, deixa a maior parte de seus bens a diversos mosteiros e igrejas da região, mas a Sant Pau del Camp, o que deixa em testamento é um “*mos*”: o *mos*, ou *mors*, em catalão antigo, é o objeto que, nas cavalaria, compunha a parte do freio que entrava na boca do animal.²⁸⁸ Essas doações no século XII são importantes porque nos remetem ao meio de cavalaria e, sobretudo, sua relação com a Terra Santa, com o ideal de milícias que existiram no contexto das Cruzadas²⁸⁹.

Já as doações *inter vivos* apresentam diversos formatos e estabelecem acordos específicos entre a comunidade e o doador: existem aquelas simples, sem estabelecimento de condições; mas existem aquelas que demandam compensações. Mutgé mostra que há as doações que exigem, por exemplo, a celebração de missas em nome do nobre ou família doadora, mas há também aquelas que tem um formato que mistura doação e compra e venda. Como por exemplo, no documento de doação de 1161, onde Pere Boteller doava inúmeras terras, casas na cidade e penhores ao mosteiro, e recebe em troca, além de orações para a salvação de sua alma e de sua família, cem *morabatíns*. Ou seja, mesmo que não apareça a palavra “venda” na documentação, trata-se, para Josefina Mutgé, de um tipo de transação de caráter próximo à venda, com a importante característica de que a “compensação econômica” que o nobre recebia era muito inferior ao preço de tudo que doava. Para a autora, tratava-se de uma garantia econômica de que as missas diárias que havia exigido na doação seriam realizadas.²⁹⁰

²⁸⁸ MUTGÉ I VIVES, 1992-1993, p. 115.

²⁸⁹ As relações entre Cruzadas, Reconquista e o ideal de “guerra santa” geraram discussões historiográficas que serão brevemente retomadas no capítulo 7 da presente tese.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 107. Esse último argumento não nos parece suficiente, e acreditamos que a história jurídica deva ter melhores explicações para esse tipo de doação, visto que a ideia de “compra” da oração para salvação da alma parece muito simplificada. Acreditamos, para além das motivações específicas desse

Além das doações, muito da grande extensão de propriedades do monastério de Sant Pau era adquirido por meio de operações normais de compra e venda, que aparecem com frequência documentadas.

Parece-nos importante refletir, a partir dessas informações, para além do caráter religioso da comunidade, sobre suas diversas formas de atuação na sociedade ao seu redor. Para além do que seu papel classicamente atribuído de “rezar pela sociedade”, o monastério atua também, do mesmo modo que os nobres locais, como um verdadeiro senhor de terras, concentrando, organizando e explorando territórios e riquezas e se inserindo, mesmo juridicamente, nos jogos econômicos e de poder do condado. Assim, além de comunidade monástica, que busca se definir na administração eclesial do condado e que exerce um papel importante na cristandade medieval, há uma ação também local, enquanto senhorio. Podemos dizer, dessa maneira, que o século XII é o século de constituição de Sant Pau del Camp enquanto comunidade espiritual no seio da cristandade, mas também de sua definição enquanto senhorio na organização territorial e econômica do condado de Barcelona.

Tal papel é reforçado pelo estudo dos sistemas de exploração dos domínios territoriais levados a cabo por Sant Pau. Acredita-se que nas hortas ao redor do edifício monacal eram os próprios monges que trabalhavam a terra. Mas, como vimos, enquanto proprietário de extensos territórios, muitos deles distantes, foi necessário organizar a exploração, o que foi feito durante o século XII através de um sistema que se tornava comum na Catalunha nesse momento: o de concessão de terras a serem cultivadas pelo estabelecimento de concessão enfiteutic²⁹¹ – grosso modo, de transmissão do domínio útil do território em troca do pagamento de um imposto ou taxa.

No caso de Sant Pau, já a partir de meados do século XII (mas com a prática mais consolidada no século XIII), é cedida uma extensão de terra a uma família nobre e, em geral, à sua descendência (*in perpetuum*), para que ela seja cuidada e seja produtiva, em troca do pagamento de uma quantidade de moedas de ouro anuais. O pagamento do censo enfiteutico poderia variar, de acordo com o caso: poderia ser feito ou apenas em espécie ou em parte da colheita, mais uma quantidade em espécie. Os contratos eram, em geral, formalizados pelo prior do monastério e pressupunham o reconhecimento do

testamento especial, que é importante lembrar a diversidade de interesses e relações estabelecidas entre nobreza e comunidades monásticas. Cf. MAGNANI, 2003.

²⁹¹ MUTGÉ I VIVES, Josefina. Los Censos Enfiteuticos en el monasterio de "Sant Pau del Camp" de Barcelona (siglo XIII). **Estudios en Memoria del Profesor Dr. Carlos Sáez: Homenaje**. Madri: Universidad de Alcalá de Henares, 2007, p. 291-299.

censo, do domínio e dos direitos inerentes ao senhor sobre o território, ou seja, do monastério. Esse processo nos mostra, mais uma vez, que “o progressivo aumento de seu domínio senhorial obrigou o monastério de San Pau a introduzir-se no mundo senhorial.”²⁹²

A introdução e atuação no mundo senhorial se desenvolve paralelamente à atuação de Sant Pau del Camp na organização da Igreja na Catalunha e à sua configuração enquanto comunidade monástica beneditina recém-restaurada. Juntamente a um processo de acumulação de bens e atuação enquanto senhorio, o monastério passava por processos internos que constroem seu lugar na organização da Igreja na Catalunha e na própria Igreja romana

Assim, na Catalunha o quadro das relações sociais do século XII parece muito diferente das relações de poder e associações anteriores. O quadro que resulta das disputas e mudanças iniciadas no século XI não é de simples oposição ou confronto entre poderes senhoriais e monásticos, nem entre esses últimos e os poderes eclesiásticos, como dito anteriormente. Na verdade, é difícil delimitar um único quadro de relações, pois estas se baseiam numa multiplicidade de negociações e interesses, em que alianças são feitas entre diferentes atores, e se recorre à Sé romana em busca de legitimação.

Nesse contexto, como demonstrara Freedman – e voltando à nossa questão anteriormente elaborada –, o privilégio de isenção de 1165 se configura – no caso de Sant Pau del Camp no século XII – muito mais como uma maneira de resolver conflitos em um território onde já existem diversos poderes constituídos, como em Barcelona nesse momento, onde há o poderoso e tradicional monastério de Sant Cugat del Vallès, assim como o bispo da cidade e o arcebispo de Tarragona, que exercia o poder episcopal sobre a região. Nesse sentido, parece-nos adequado afirmar que a intenção da comunidade monástica de Sant Pau, em 1165, apoiada por parte dos nobres da cidade (o que não significa que estava submetida à vontade deles), era de se afirmar como independente dentro da hierarquia eclesiástica e monástica catalã, o que é coerente com seu papel enquanto senhorio que acumula riquezas e administra territórios e impostos – mesmo que, desde 1098, ela tivesse sua autonomia garantida pela Sé romana. Trata-se de afirmar, constantemente, essa autonomia frente ao título de priorado e tentativas de

²⁹² MUTGÉ I VIVES, 2007, p. 291-292.

submissão impostas por outros grupos da cidade. Afirmar essa autonomia é, também, afirmar uma ligação direta com Roma.

As diversas resoluções jurídicas, tanto seculares – como as doações, cobranças e vendas – quanto eclesiásticas – as diversas submissões e afirmações de independência – fazem parte de um mesmo movimento: o de afirmação e constituição de uma comunidade monástica nova, que acaba de ser refundada com o apoio das principais famílias do condado e busca seu lugar no jogo de relações sociais da cidade em crescimento, que se define cada vez mais como centro de todo o condado.

Enquanto monastério, Sant Pau contava com o status religioso, de lugar sagrado, que o protegia da intervenção direta das famílias nobres, ao mesmo tempo que o privilégio de isenção o protegia também das intervenções eclesiásticas, numa sociedade em transformação, dinamização e baseada numa pluralidade de negociações e acordos, como é a Catalunha no século XII. O que significa, nesse contexto, a construção de um novo edifício, que comporta um claustro e seus capitéis ornamentados?

3.5 A vida da comunidade monástica para além do século XII

Antes de focarmos nas questões materiais da construção do conjunto monástico românico no século XII, acreditamos ser necessário traçar um panorama, resumido, da vida da comunidade após a construção de seu edifício, a partir do século XIII.

Um rico conjunto documental é produzido em Sant Pau del Camp entre 1212 e 1219, durante o governo do prior Arnau, muito ativo em realizar atos de estabelecimento e vendas. A partir de 1229, o monastério passa a sediar as reuniões da Congregação Beneditina Claustral Tarraconense, que havia sido fundada em 1219 com o objetivo de unir em uma só congregação a maioria dos monastérios beneditinos em território catalão. A escolha de Sant Pau como sede revela sua posição estratégica no condado de Barcelona nesse momento: tanto pela localização geográfica quanto pela ligação com famílias importantes da cidade.

Desde 1219 está documentada a importante ação do prior Ramon, de Sant Pau (prior até 1233), que em 1229 foi nomeado presidente do capítulo da Congregação e comissionado pelo papa a visitar e supervisionar os monastérios da região que haviam recebido privilégio de isenção. Essa escolha nos mostra como o monastério, apesar de pequeno e recentemente reconstruído (o claustro fora finalizado já adentrado o século XIII), gozava de importância na região. Após uma fundação marcada por diversas

tentativas de ingerência dos poderes religiosos locais mais tradicionalmente poderosos, Sant Pau del Camp consegue se afirmar como expoente dos mosteiros isentos, reforçando sua ligação direta com Roma.

Ramon seria substituído na função de visitador da Congregação Claustral por outro prior de San Pau, Amau II, de 1233 a 1234. Em 1237 ele presidia, juntamente com os abades de Ripol e Sant Benet de Bages, um novo capítulo da Congregação. Para Pladevall, as assembleias em Sant Pau e o papel de seus abades na Congregação demonstram o valor estratégico que o mosteiro foi adquirindo cada vez mais na cidade e no condado²⁹³: apesar de pequeno, ele era o mosteiro beneditino localizado na capital do condado, que possuía relações com as famílias mais importantes da região, acumulava cada vez mais propriedades; além disso, sua localização estratégica em Barcelona, cidade em desenvolvimento e dinamização comercial, fazia com que o fosse o lugar de melhor acesso para os abades ou priores dos mosteiros da Congregação pudessem se reunir e permitia melhor contato com Roma e outras regiões pelo Mediterrâneo.

Entre fins do século XIII e o século XIV, a comunidade possuía uma riqueza e domínio territorial consideráveis. Além de plantações e vinhas em diversas regiões da Catalunha, Sant Pau possuía casas e propriedades dentro da cidade de Barcelona (intramuros) e seu prior administrava o hospital da cidade. O crescimento da comunidade exigiu a construção de um dormitório maior e uma nova sala capitular, no início do século XIV; esta última ainda hoje existente possui uma estrutura arquitetônica e decorativa visivelmente diferente do claustro. Além disso, como dito anteriormente, em finais do século XIV, o crescimento pelo qual a cidade de Barcelona havia passado exigiu a construção de um novo circuito de muralhas, e é nesse momento que Sant Pau é integrado à cidade, dentro de seus muros.²⁹⁴

Em fins do século XVI, tendo perdido um pouco de seu prestígio, Sant Pau del Camp, juntamente com todas as suas rendas, foi submetido pelo papa Gregório XIII à abadia de Montserrat²⁹⁵, em 1577. Com a oposição do próprio mosteiro e da Congregação Claustral Tarraconense, tal união seria anulada alguns anos depois, em 1593, pelo papa Clemente VIII e Montserrat anexaria, então, o mosteiro de Sant

²⁹³ PLADEVALL, 1974, p. 30-31.

²⁹⁴ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1131.

²⁹⁵ Localizada em meio às montanhas na região de Barcelona, a abadia de Santa Maria de Montserrat teria sido fundada pelo abade Oliba em meados do século XI. Ela se tornou um importante centro de peregrinação na região e um símbolo do desenvolvimento do culto mariano na Catalunha. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. La peregrinación a Montserrat en los siglos XII y XIII: Génesis de una cultura devocional mariana. **PORTICVM. REVISTA D'ESTUDIS MEDIEVALS**, I, p. 28-43, 2011.

Benet de Bages (o que era vantajoso para Montserrat, pois o monastério de Bages possuía, nesse momento, uma riqueza material ainda maior que a de Sant Pau)²⁹⁶. Mas em 1617, Sant Pau seria novamente submetido a uma casa maior: por meio da bula do papa Paulo V, foi unido ao monastério de Sant Pere de la Portella, na região de Berguedà, união que permaneceria até a expulsão da comunidade no século XIX. Em 1672, o edifício de Sant Pau se tornou sede do colégio-noviciado da Congregação Claustral e, em princípios do século XVIII, foi construída uma nova e maior residência abacial, além do campanário da igreja. Em 1835, com a lei geral de desamortização²⁹⁷, e a consequente exclaustração, a comunidade monástica abandonou definitivamente o edifício.

Mais recentemente, por volta dos anos 2000, empreendeu-se um trabalho de restauro para que Sant Pau del Camp pudesse ser incluído na rota turística dos monumentos históricos de Barcelona. Hoje, ele é aberto à visitação para o público e sua igreja ainda funciona como igreja paroquial.

²⁹⁶ DAMASES I PONS, 1992, p. 102.

²⁹⁷ A desamortiza o espanhola consistiu, basicamente, no processo de nacionaliza o e venda pública, por parte de Estado, dos bens considerados de mão morta, aqueles que não podiam ser vendidos e sim passados de maneira geracional, como era o caso dos bens da Igreja. Apesar de ter começado com disposi oes legais em governos anteriores, além de medidas anticlesi sticas contra a Igreja e as ordens monásticas, o grande nome associado   desamortiza o espanhola   o ministro Mendiz bal, que levou a cabo, a partir de um decreto em 25 de julho de 1835, o grande programa de desamortiza o eclesi stica, que se baseava na extin o de monastérios e conventos que não tivessem doze membros confessos, e a tomada e venda das propriedades. Cf. GILABERT, Francisco Martí. **La desamortizaci n espa ola**. Madrid: RIALP S.A., 2003.

CAPÍTULO 4: O conjunto arquitetônico

Após retraçarmos as principais questões relativas à história da comunidade de Sant Pau del Camp, é necessário descrevermos e tratarmos das hipóteses levantadas pelos estudiosos quanto à construção material de seus edifícios. Começaremos pela igreja, que teria sido o primeiro edifício construído no período românico; daremos especial atenção à sua fachada que, sendo uma composição complexa, gera discussões sobre a datação do edifício e as funções de suas imagens. Em seguida, trataremos da construção do claustro, levantando e discutindo algumas hipóteses sobre a especificidade de seus arcos. Não analisaremos as imagens dos capitéis nesse momento pois elas constituem o tema do próximo capítulo, porém, no tópico dois, apresentamos um breve panorama dos trabalhos existentes sobre o claustro de Sant Pau – e, especificamente seus capitéis – a fim de deixar explícitas nossas próprias hipóteses. Finalmente, no tópico três desse capítulo apresentamos a trajetória do edifício e suas possíveis alterações após o período românico, para garantirmos a possibilidade de uma análise topo-lógica de seus capitéis.

4.1 História construtiva do conjunto arquitetônico

Do conjunto arquitetônico do monastério que sobreviveu atualmente, as partes mais antigas são a igreja e o claustro românicos, conservados integralmente. As demais dependências monásticas datam de reformas ou adições posteriores, como a sala capitular gótica (do século XIV) e a residência do abade, do período moderno. Seguindo a disposição tradicional dos mosteiros beneditinos, a igreja se situa ao norte do claustro, que se localiza entre a nave e o transepto sul da igreja.

4.1.1 A igreja e seu portal

Não é possível determinar uma datação exata para a construção da igreja, pois, como dito anteriormente, há pouca documentação escrita sobre o monastério de Sant Pau del Camp no século XII, quando tiveram início as obras, seguidas da construção do claustro, finalizado já no século XIII. Não foi encontrado nenhum documento de dotação nem de consagração da igreja (salvo de alguns de seus altares consagrados em fins do século XIII). Provavelmente a igreja começou a ser construída depois de 1127,

pois Geribert Guitard e Rotlendis, os nobres que fizeram as doações materiais que permitiram a edificação do edifício, aparecem nos documentos posteriores que fazem referência à sua doação como *constructoribus*, ou ainda, *constructores ipsius ecclesie*²⁹⁸, o que significa, para a maior parte dos estudiosos, que a igreja teria sido construída apenas após a doação do casal²⁹⁹.

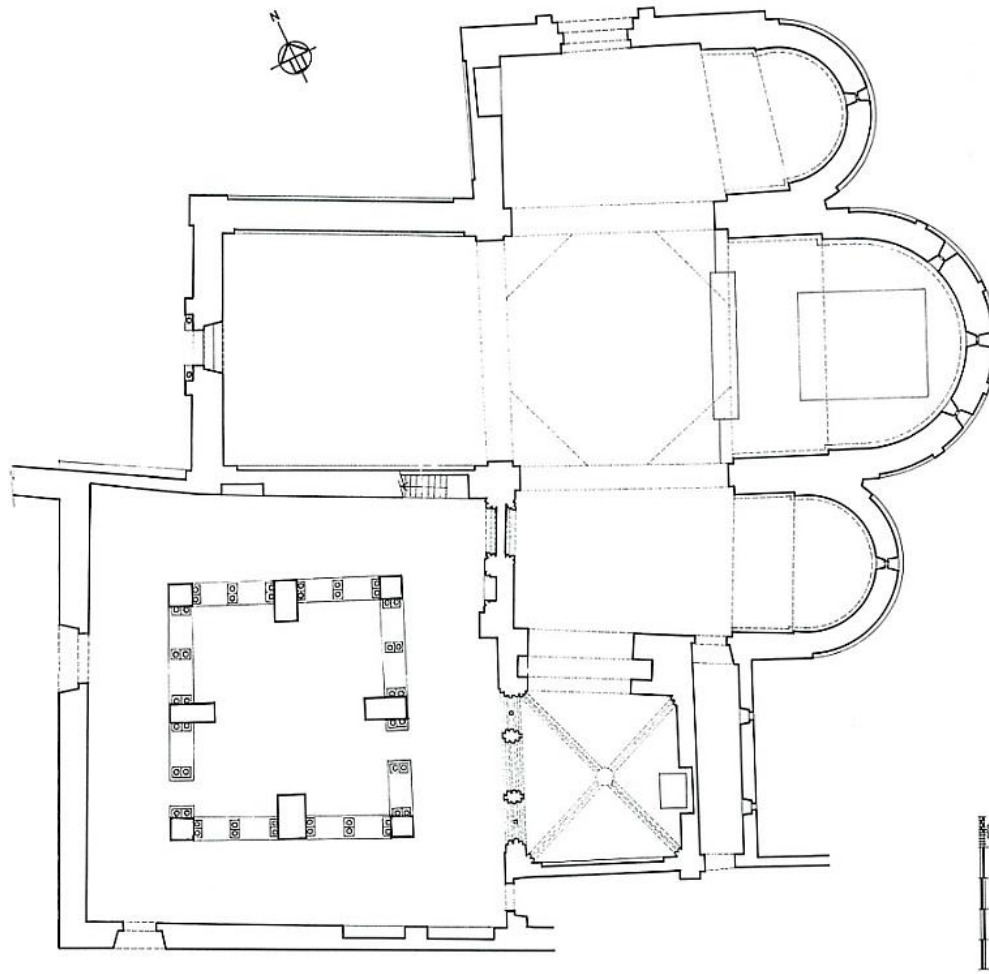
A igreja é um edifício de cruz latina de pequenas dimensões³⁰⁰ (Planta1), com uma única nave, estreita e coberta com uma abóboda de berço, e um grande transepto, coroado por três absides semicirculares. A abside central possui três janelas germinadas, enquanto as absides laterais possuem, cada uma delas, apenas uma. Os braços do transepto também são cobertos com abóbadas de berço. Sobre o cruzeiro do transepto repousa uma abóbada circular profunda, de base octogonal. Uma especificidade da planta dessa igreja é a desproporcionalidade entre a nave – pequena e curta – e parte superior da planta, transepto e abside, muito maiores e mais alongados que a nave. Segundo Eduard Junyent, esse tipo de planta é típico de igrejas comunitárias e foi geralmente adotado por igrejas de cônegos agostinianos ou por pequenos cenóbios beneditinos.³⁰¹

²⁹⁸ **Cartulario de Sant Cugat del Vallès**. Vol 3, doc. 891 – 30 de dezembro de 1127, 1947, p. 83.

²⁹⁹ PLADEVALL, 1974., p. 27.

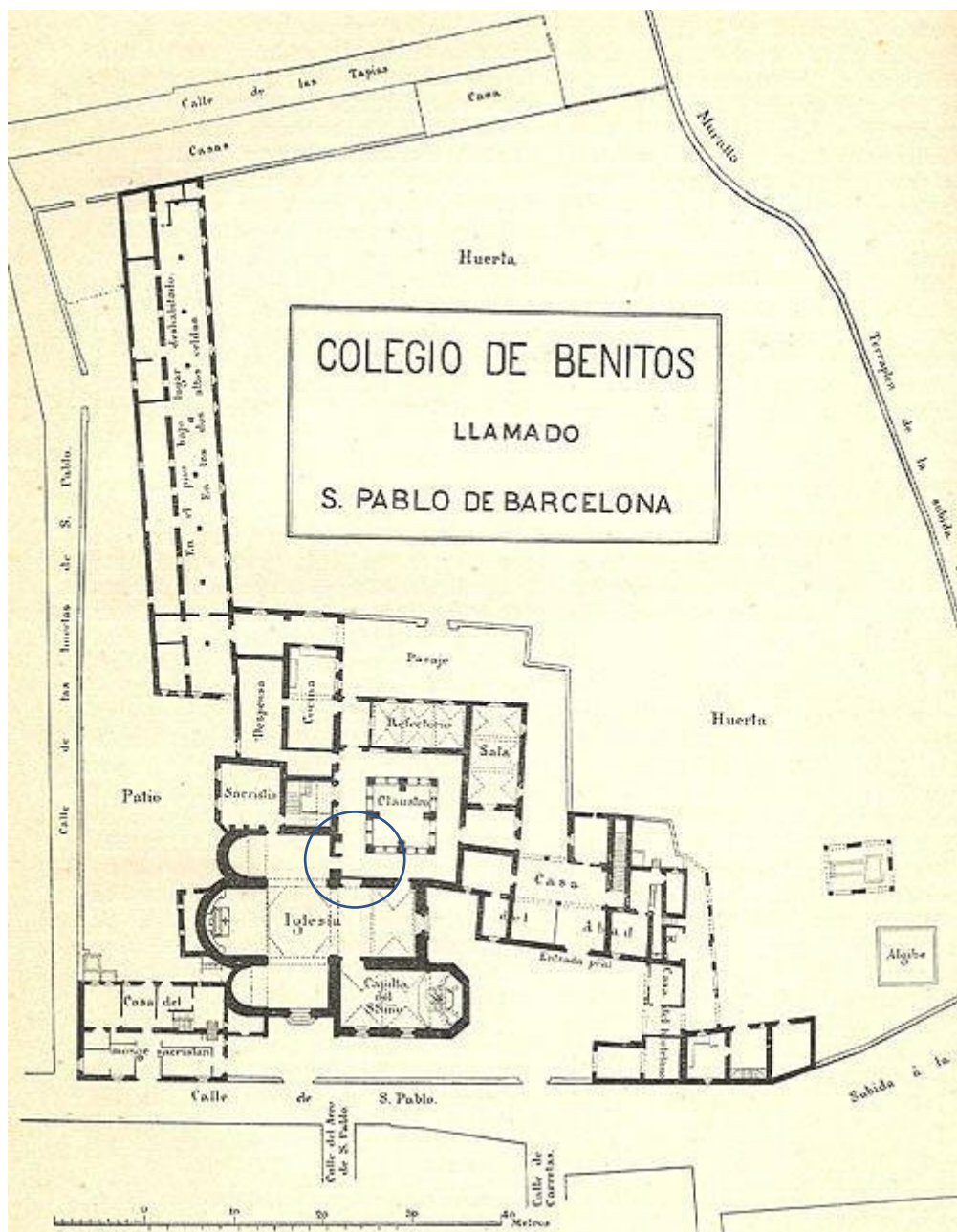
³⁰⁰ As medidas são as seguintes (aproximadas pelo IAHC, pois Jordi Vigué, em um plano com as medidas de todos os muros da igreja, mostra que eles são desiguais): a nave possui 8,5m de comprimento e 8m de largura; os braços do transepto, de forma retangular, são desiguais e possuem, respectivamente, 4,8 m e 7,3 m de comprimento; uma parte central (cruzeiro do transepto) quadrada possui 8m de cada lado; três absides semicirculares com diâmetro de 4,5m, nas laterais, e 7,1m na principal. Sant Pau del Camp, IAHC (Inspection and Analysis of Historical Constructions), Department of Civil and Environmental Engineering, Universitat Politècnica de Catalunya - Barcelonatech. Disponível em: <https://iahc.upc.edu/?p=513>. Acesso em: dez. 2018.

³⁰¹ JUNYENT, Eduard. **Catalunya romànica: l'arquitectura del segle XII**. Vol.2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 95.



Planta 1. Planta do atual monastério de Sant Pau del Camp. Planta de M. ANGLADA. Fonte: **Catalunya Romànica** [online], 2019. Disponível em: <https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: set. 2019.

Hoje, a igreja possui, além do portal principal, uma porta que se abre para o exterior no transepto norte e uma porta no transepto sul que se abre para a sala capitular gótica, de onde se acessa o claustro. Essa parece ser uma modificação posterior, pois em uma planta do conjunto monástico, publicada no início do século XX (Planta 2), havia uma porta que se abria do transepto sul diretamente no claustro, bem como duas portas menores no muro sul da nave da igreja que se abriam também diretamente para o claustro – hoje, essas três portas estão muradas e a única maneira de se aceder da igreja ao claustro é pela sala capitular. Não se sabe exatamente quais dessas portas existiam no período românico, mas acreditamos que a igreja se ligava diretamente ao claustro pela porta do transepto sul, como era comum nos claustros românicos catalães desse período.



Planta 2. Sant Pau del Camp no início do século XIX. Detalhe no círculo azul: porta de acesso da igreja ao claustro. Fonte: BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano. **Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX**. Vol. 1. Barcelona: F.J. Altés y Alabart, 1906, p. 140. (Detalhe nosso)

A ornamentação interior da igreja desapareceu completamente, de maneira que não podemos saber se ela contava com capitéis esculpidos ou com pintura mural. O que é característico da decoração interior dos muros da nave e da decoração externa de todo o entorno da igreja – fachada e muros externos da nave e absides – é uma série de arcadas cegas pequenas, mas de grande diâmetro, coladas aos muros. De acordo com o

arquiteto e restaurador catalão Joan-Albert Adell i Gisbert, esse tipo de decoração não era comum na Catalunha, sobretudo em edifícios contemporâneos a Sant Pau³⁰².

Ainda segundo Adell i Gisbert, apesar da aparente simplicidade e das pequenas dimensões, o edifício da igreja foi realizado com técnicas sofisticadas, utilizando-se um aparelho equilibrado com o objetivo de realçar a composição da fachada. Esse tipo de solução construtiva é também encontrado em grandes e importantes edifícios da cidade de Barcelona do século XIV, como a igreja de Santa Maria del Pi ou a de Santa Maria de Pedralbes. Nesse sentido, o autor afirma que esta não é uma igreja construída em etapas diferentes e esparsas, mas que é uma obra unitária, executada com um projeto de bastante domínio técnico.

Devido a essa aparente proximidade com os edifícios do século XIV, aquele autor formula a hipótese de que a construção da igreja poderia ter ocorrido no século XIII, uma vez que ela teria “avançado soluções técnicas que se desenvolverão plenamente durante o século XIV em uma nova linguagem arquitetônica”³⁰³ Essa é a datação mais tardia proposta para a igreja.

Junyent também propõe uma datação para a igreja baseado na análise estilística. Afirma que a arquitetura e decoração externa do edifício da igreja constituem uma obra muito mais tardia do que o período em que teriam vivido Geribert Guitard e Rotlendis, e que, “embora planejada segundo a maneira românica e realizada dentro de suas tradições tão arraigadas no país, resente os ares evolutivos”³⁰⁴. Com a expressão “ares evolutivos” o autor quer dizer que, apesar de o edifício ser românico, tem características que seriam próprias a um período seguinte, o período gótico, num tipo de análise e classificação de elementos em categorias estilísticas bastante rígidas e evolutivas³⁰⁵. Nesse sentido, acredita que a datação desse edifício deve ser fixada na passagem do

³⁰² ADELL I GISBERT, Joan-Albert. *Églesia. Sant Pau del Camp*. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). *Catalunya Romànica* [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. jul. 2019. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: set. 2019. Como é citado por Carles Sánchez, na cidade de Barcelona há uma pequena capela que adota o mesmo tipo de decoração externa, a capela de Sant Llàtzer, construída em finais do século XII. Esta era a capela do Hospital des Messells, que cuidava dos leprosos da cidade. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1132.

³⁰³ “avançant solucions tecnològiques que es desenvoluparan plenament durant el segle XIV en un nou llenguatge arquitectònic.” ADELL I GISBERT, op. cit.

³⁰⁴. “És una obra molt més tardana que, encara que plantejada segons les maneres romàniques i realitzada dintre les seves tradicions tan arrelades al país, es ressent dels aires evolutius (...)”. JUNYENT, 1976, p. 96

³⁰⁵ Ver capítulo 2 da presente tese.

século XII para o XIII – um pouco anterior à proposta de Adell i Gisbert – com pouca distância ou até mesmo contemporânea à obra do claustro.

Uma análise comparativa com outras igrejas catalãs que apresentam o mesmo tipo de planta, de tipologia planimétrica, além do mesmo tipo de cúpula e de cruzeiro³⁰⁶, permite datar a igreja do século XII, mas sem uma precisão exata. A opinião de Antoni Pladevall, que encontra respaldo nas obras de Joseph Puig i Cadafalch, é de que se trata de uma igreja do segundo românico, ou românico pleno, o que oferece uma margem muito ampla de tempo³⁰⁷. Pladevall afirma que ela teria começado a ser construída após as doações de Gueribert Guitard e Rotlendis de 1127, como justificamos no início deste capítulo. Assim, a hipótese mais provável é de que a igreja tenha começado a ser construída no século XII, provavelmente na segunda metade deste século, e que suas especificidades formais e arquitetônicas estejam relacionadas aos contatos com o mundo califal e a escolhas dentro do repertório do românico e de diversas tendências arquitetônicas e esculturais existentes na cidade de Barcelona naquele momento.

A fachada da igreja (Fig. 7), voltada para o oeste, é composta por diversos elementos heterogêneos, formando um complexo que é resultado de uma montagem de elementos diversos, da qual fazem parte estruturas reempregadas de épocas anteriores ao próprio monastério, além de elementos que criam uma certa heterogeneidade visual. Sua composição e organização final é, provavelmente, posterior à construção do resto do edifício da igreja, talvez finalizada já em inícios do século XIII³⁰⁸. Ou seja, ela seria contemporânea – ou imediatamente anterior – à construção do claustro. O conjunto do portal se projeta ligeiramente para fora do muro da fachada, destacando todos os elementos dispostos ao redor da porta principal.

³⁰⁶ Esse é o tipo de análise desenvolvido na ECR, por Carles Sánchez, o trabalho mais recente sobre o edifício de Sant Pau del Camp. Nesse verbete, é mostrado como a igreja de Sant Pau del Camp é, em sua estrutura, próxima da igreja de Santa Maria de l'Estany, datada de 1133. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1132.

³⁰⁷ PLADEVALL, 1974, p. 27.

³⁰⁸ LORÉS I OTZET, Immaculada. Portada. Sant Pau del Camp. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. jul. 2019. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: out. 2019.



Fig. 7 Fachada e portal de entrada da igreja do monastério de Sant Pau del Camp. Foto: M. ANGLADA. Fonte: **Catalunya Romànica** [online], 2019. Disponível em: <https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: set. 2019.

Ela possui dois conjuntos de arcadas, acima descritos, em dois níveis diferentes: um acompanhando os beirais da cobertura do teto, e outro na metade da estrutura geral da fachada, enquadrando a estrutura proeminente do portal. Essas arcadas repousam sobre consoles esculpidos, que apresentam uma grande diversidade de imagens, como cabeças humanas, animais, dragões, elementos vegetais, geométricos e abstratos, além de figuras não identificáveis, que chegaram a ser classificadas de “exóticas”: para Jordi Vigué, tais figuras, que não apresentam nenhuma razão para estarem ali, são fruto de uma “tendência ao espírito alegórico” e seu exotismo seria influência das relações comerciais marítimas que Barcelona começava a desenvolver intensamente, principalmente com a região da Palestina, sendo tais “elementos bárbaros” “um vivo

sinal de decadência escultórica” e de “pobreza de imaginação”³⁰⁹. Contudo, acreditamos que a diversidade de tais elementos não deve ser vista em termos negativos, mas que, pelo contrário, demonstra a valorização da fachada pela integração de elementos ornamentais heterogêneos – tanto na maneira como são esculpidos, parecendo remeter a lugares e épocas diferentes, quanto pela grande inventividade entre elementos antropomórficos, zoomórficos, fitomórficos e geométricos, num procedimento de montagem semelhante ao do claustro, como veremos no próximo capítulo.

No centro da fachada, em sua parte mais alta, uma grande janela circular coroa a composição. Ela é formada por molduras concêntricas que possuem uma decoração em zigue-zague, muito próxima à de alguns arcos do claustro. Acima dela se ergue um *matacà*³¹⁰, estrutura de defesa comum em edifícios como castelos ou fortificações românicos e em algumas igrejas catalãs. Jordi Vigué sublinha a importância e especificidade dessa estrutura de defesa na igreja de Sant Pau del Camp, pois permitia a observação de grande extensão de terras, com vistas à defesa³¹¹, o que seria útil considerando a localização da igreja e o perigo dos ataques muçulmanos, como dito antes. O campanário que hoje se eleva sobre o edifício é da época barroca³¹².

Sobre os elementos que compõem o portal de entrada, no centro da fachada, começamos analisando os que estão ao redor da porta. Como dissemos anteriormente, havia um edifício anterior ao românico, que seria composto pela igreja e a residência da pequena comunidade monástica de Sant Pau del Camp, construído, possivelmente, no século X. Porém, os elementos mais antigos reempregados que compõem a fachada da igreja são, seguramente, elementos escultóricos visigóticos, ou seja, anteriores mesmo à primeira igreja de Sant Pau. São dois capitéis de tipo coríntio, de mármore, com suas impostas e colunas também reempregadas (fig. 8). Eles são elementos reempregados, mas não se sabe sua proveniência, nem de que tipo de edifício teriam vindo. Para Immaculada Lorés, esses capitéis podem ser classificados como visigóticos (ou tardo-

³⁰⁹ VIGUÉ, 1974, p. 92 -98.

³¹⁰ Segundo o dicionário da língua catalã, *Gran Diccionari de la llengua catalana*, em arquitetura, o *matacà* é um “elemento de fortificação que coroa uma muralha, uma torre ou uma porta, com um parapeito e uma base perfurada, que permite observar e hostilizar o inimigo.” “Obra de fortificació que corona una muralla, torre o porta, amb parapet i sòl espitllerat per a poder observar i hostilitzar l’enemic.” **Gran Diccionari de la llengua catalana**. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2019. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-gdlc-e00086745.xml>. Acesso em out. 2019.

³¹¹ VIGUÉ, op.cit., p. 90.

³¹² ADELL I GISBERT, 2009.

antigos), pois datam de entre fins do século VI e início do século VII³¹³. Essa datação já era proposta por Jordi Vigué, porém esse autor acredita que apenas os capitéis datavam dos séculos VI e VII, e que as colunas e impostas seriam do século X³¹⁴. De qualquer maneira, são elementos do passado reempregados no edifício do século XII, formando o conjunto de elementos mais antigos neste edifício.



Fig. 8 Detalhe do portal: capitéis e impostas

Os capitéis apresentam formas derivadas do coríntio, arranjadas de maneira diferente uma da outra: o capitel do lado esquerdo da porta (no sentido de quem olha a porta de frente) é composto por duas camadas de folhas simples e finas e, na parte de cima, por estruturas que lembram hélices e volutas de ângulo, além de possuir uma roseta esculpida no centro do ábaco; já o capitel da direita possui uma camada de folhas que se projetam para fora, próximas ao acanto clássico, localizadas sobre as arestas do capitel e sua parte superior forma uma estrutura complexa, onde o fundo é talhado em baixo relevo com pequenas folhas e elementos geométricos e, nos ângulos, no lugar de volutas, há um círculo que se projeta para fora, no qual está inserida uma flor. Além dos capitéis, as bases das colunas são diferentes entre si, o que pode demonstrar que as colunas inteiras provinham de lugares diferentes.

³¹³ LORÉS I OTZET, 2019.

³¹⁴ VIGUÉ, 1974, p. 104; p. 108.

As duas impostas que sustentam as arquivoltas acima dos capitéis (uma de cada lado) são entalhadas com medalhões variados – decorados com flores, círculos e estrelas estilizados – e elementos vegetais em baixo-relevo, também característicos da escultura visigótica³¹⁵. As impostas não são idênticas: a da direita possui três medalhões maiores e está toda esculpida em baixo-relevo, com folhagens e elementos abstratos preenchendo todo o fundo, enquanto a da esquerda possui quatro medalhões e grande parte do fundo liso – o que levou a crer que ou ela não foi terminada, ou que é uma tentativa de cópia posterior da imposta visigótica original; isso porque, mesmo semelhantes, as formas esculpidas são menores e possuem traços diferentes, além de ter menos sinais de desgaste. Jordi Vigué e, mais recentemente, Jordi Camps³¹⁶ sublinharam que esta última imposta, a da esquerda, possui dois círculos com elementos bastante semelhantes a elementos presentes no lintel: um círculo que comporta uma cruz grega e o outro formado pela sobreposição de círculos concêntricos, sendo que aquele que emoldura possui uma decoração de “cordas”³¹⁷.

A prática do reemprego de elementos antigos foi comum na Catalunha românica. Para Jordi Camps, essa prática era consequência muito mais da influência de seu pertencimento a um âmbito cultural compartilhado – o mundo mediterrânico – do que uma relação com um passado próprio (já que a Catalunha não teria tido uma relação tão intensa e contínua com a Antiguidade como teria sido a Itália ou a Gália, por exemplo, e isso devido à ruptura causada pela ocupação muçulmana)³¹⁸. Assim, acredita que a arte românica na Catalunha está marcada por atitudes e vínculos diferentes em relação ao passado, ligados muito mais à especificidade e às necessidades de cada edifício³¹⁹.

Pierre Toubert, ao refletir sobre este tema, lembrava que é necessário analisar as práticas de reemprego medieval de maneira diversificada, segundo os próprios objetos do reemprego em cada situação específica³²⁰. Além disso, é preciso ter claro que há uma questão material na base dessa prática – a grande economia que poderia significar a reutilização de materiais já disponíveis, ou seja, compreender a noção de

³¹⁵ VIGUÉ, 1974, p. 108.

³¹⁶ CAMPS, 2009, p. 40.

³¹⁷ Ibid., p. 40.

³¹⁸ Ibid., p. 37.

³¹⁹ Ibid., p. 42.

³²⁰ TOUBERT, Pierre. Remploi, citation et plagiat dans la pratique médiévale (Xe-XIIe siècle). Quelques observations préliminaires. In: MORET, Pierre; TOUBERT, P. (orgs). **Remploi, citation, Plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe- XIIe siècle)**. Madri: Casa de Velázquez, 2009, p. IX- XVI, p. XI-XII.

reaproveitamento da sobrevida material de um elemento arquitetural. Porém, não se pode perder de vista as cargas ideológicas e históricas que aquele elemento poderia carregar, para além de sua época de confecção e sua alocação em um novo contexto, ou sua “vida após a vida” – traduzida pelo conceito de *Nachleben*³²¹. Nesse sentido, é importante perceber que se os elementos são materialmente reaproveitados, para isso é preciso que eles sejam 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. Assim, o objeto de reemprego é carregado de uma nova funcionalidade em outro campo de utilização – funcionalidade que é 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”³²², desde a Alta Idade Média. Porém, no século XII, os *spolia* ascendem à categoria de *auctoritas*, servindo, 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, configurando-se portanto como uma valorização com fins ideológicos.³²³ Há, para Toubert, o desenvolvimento de prática “românica” do reemprego, mais ordenada e 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.³²⁴

Do conjunto de elementos reempregados no portal de Sant Pau del Camp, tiramos duas conclusões principais a partir destas reflexões: em primeiro lugar, que não há uma desvalorização da heterogeneidade visual, ou seja, que há, até mesmo, uma valorização da utilização de elementos diferentes, como demonstram as colunas, que, da base ao capitel, são formadas por elementos variados entre si. O reemprego não é apenas uma atitude de reutilização material do passado, mas ele coloca em prática e destaca a

³²¹ TOUBERT, 2009, p. X.

³²² Cf. KINNEY, Dale. The Concept of *Spolia*. In: RUDOLPH, Conrad (ed.). **A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019.

³²³ Ibid., p. XI-XIV.

³²⁴ “(...) 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.” Ibid., p. XIII.

variação, e a legítima pela *auctoritas* daqueles elementos do passado, fazendo do portal um lugar convenientemente honrado e importante. E, em segundo lugar, que, mesmo com a valorização da variação que neste caso se utiliza do recurso do reemprego de elementos bastante diferentes, há uma preocupação com a adequação e criação de continuidade entre todos eles: entre os capitéis e uma imposta visigótica, as colunas do século X e a imposta e lintel posteriores (provavelmente do século XII, como veremos adiante) há uma adequação e combinação de elementos que, mesmo heterogêneos e variados, são harmonicamente combinados. A imposta esquerda, por exemplo, provavelmente contemporânea ao lintel, combina tanto formas e elementos da outra imposta – visigótica – quanto elementos do lintel, contribuindo com a continuidade entre esses elementos – e tempos, em última instância. No mesmo sentido, os capitéis visigóticos, que são de uma mesma época – ou seja, testemunhos de um “mesmo” passado – são extremamente diferentes entre si, ativando a heterogeneidade visual do conjunto.

Há, assim, uma relação complementar (e, poderíamos dizer, dialética) entre a variação – pela utilização de elementos diferentes – e a continuidade – pela aproximação formal de outros elementos –, o que cria um todo contínuo e harmônico, que, ao mesmo tempo, incorpora o passado e suas variações formais. E a essa relação entre diferentes tempos e formas podemos chamar de montagem³²⁵.

Além desses elementos reempregados que emolduram a porta de entrada (coluna e impostas), a fachada possui um lintel com uma inscrição, um tímpano figurado e uma arquivolta cujo arco exterior é esculpido com diversos motivos em relevo (fig. 9): são figurados círculos, cabeças humanas, pinhas, elementos florais e animais como pássaros, peixes e um ser que parece ter vários tentáculos. Esses elementos esculpidos, ao decorarem, valorizam a arquivolta, destacando o tímpano³²⁶.

³²⁵ Como definido na introdução desta tese.

³²⁶ Vigué nota que eles são praticamente simétricos entre os dois lados, considerando o elemento central (um tipo de disco com um elemento floral, que ele chama de cruz grega) como eixo central de simetria entre as duas metades da arquivolta. VIGUÉ, 1974, p. 109. Uma hipótese a ser desenvolvida é a de que estes elementos estariam relacionados à iconografia do tímpano: o elemento central, ao Cristo no centro do tímpano; os dois rostos masculinos, aos apóstolos. Os outros elementos são espelhados entre os dois lados, com exceção do ser com tentáculos, à esquerda, cujo correspondente espelhado são duas bolas, e os peixes, pois um estão um com a cabeça para baixo e o outro invertido.



Fig. 9 Tímpano, lintel, capitéis e arquivolta do portal.

Começamos por estudar mais detalhadamente o lintel. Ele está localizado logo acima da porta de entrada, emoldurando-a, juntamente com as colunas e capitéis. Ele é um bloco de pedra retangular, disposto na horizontal, que tem as seguintes medidas: 2,5 metros de largura e 0,37 metros de altura³²⁷.

No centro do lintel (fig. 10), logo abaixo do tímpano, há um círculo com as bordas ornamentadas que contém uma cruz grega (com o alfa e ômega em seus braços). Este círculo está centralizado entre as inscrições *Sanctus Paulus* (*SCS PAVLVS*) e *Sanctus Petrus* (*SCS PETRVS*), que ocupam o centro do lintel, horizontalmente. A borda do lintel possui uma inscrição mais longa, com o texto distribuído em duas partes horizontais – superior e inferior – e duas partes verticais – nas laterais.

³²⁷ VIGUÉ, 1974, p. 110.



Fig.10 Detalhe: lintel

Tanto a datação do lintel quanto a transcrição da inscrição não são unanimidade entre os autores que as estudaram, porque o grau de desgaste da pedra e uma parte quebrada do bloco (abaixo, à direita) impedem a identificação da inscrição sem causar dúvidas.

Em relação à datação, um grupo de historiadores acredita que o lintel é do século X. Esse é o caso do historiador catalão Andrés Avelino Pi y Arimon, que em meados do século XIX defendia tratar-se da inscrição de encomenda da primeira igreja da comunidade, pré-românica³²⁸; a mesma opinião tinha Puig i Cadafalch, no início do século seguinte, acreditando tratar-se do lintel de uma primeira igreja, construída no último terço do século X – pelo tipo de letra das inscrições –, reaproveitado na construção da igreja românica no século XII³²⁹.

Outra datação é proposta, porém, a partir de um artigo do historiador e arqueólogo catalão Agustín Duran i Sanpere, publicado em 1935: a de que se trata de um elemento do século XII³³⁰, ou seja, contemporâneo à construção da igreja. O autor afirma que a inscrição do lintel menciona uma doação de sete *morabatíns*, que eram moedas de ouro muito citadas nos documentos a partir de inícios do século XII, ou seja, moedas que circulavam bastante na região³³¹. Há ainda uma terceira posição: Eduard

³²⁸ PI Y ARIMÓN, 1854, p. 503.

³²⁹ PUIG I CADAFALCH, Joseph. *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. 2. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1909, p.139-142. Disponível em: <https://archive.org/details/larquitecturaro02puig/page/n15>. Acesso em. ago 2019.

³³⁰“Se'n després clarament que la inscripció discutida és del segle XII, quan els morabatíns tenien curs normal, d'ençà de l'establiment dels almoràvits l'any 1086 o poc després.” Vigué transcreve duas páginas do artigo de Duran i Sanpere. DURAN I SANPERE, Agustín, 1935. *Apud*. VIGUÉ, 1974, p.113-114.

³³¹ Josefina Mutgé chega a falar em uma “morabatinització” dos pagamentos a partir do século XII. MUTGÉ I VIVES, Josefina. Los censos enfiteúticos en el Monasterio de San Pablo del Campo de Barcelona (siglo XIII). In: *Estudios en memoria del profesor Dr. Carlos Sáez: homenaje*. Alcalá de Henares, 2007, p. 291-300, p. 292.

Junyent, em 1976, chega a defender que o lintel data de inícios do século XIII, pois a cruz grega tinha uma forma corrente nas moedas dessa época³³².

A inscrição presente nesse lintel foi um elemento também muito discutido pela historiografia (fig. 11). No século XIX, a transcrição proposta por Pi y Arimón sustentava a possibilidade de a comunidade ter sido fundada pelo papa Bento VII (975-984), em acordo com seu argumento sobre o lintel ser uma peça do século X: para ele, a inscrição dizia que Renardo era o nome daquele que custeou a construção do edifício, em favor de sua alma e da de sua esposa Raimunda, e que teria sido consagrado pelo papa Bento VII (por ele ou por um emissário seu, do que seria prova a mão esculpida fazendo o gesto de benção logo acima do tímpano, sobre a qual falaremos adiante)³³³. A transcrição por ele proposta era a seguinte:

*HAEC DOMINI PORTA VIA EST OMNIBUS ORTA/ JANUA SUM VITAE PER
ME GRADIENDO VENITE. IN HAC AULA MONASTICA BENEDICTI NOS VII MISIT
RENARDUS PRO SE ET ANIMA UXORIS EJUS RAYMUNDE*

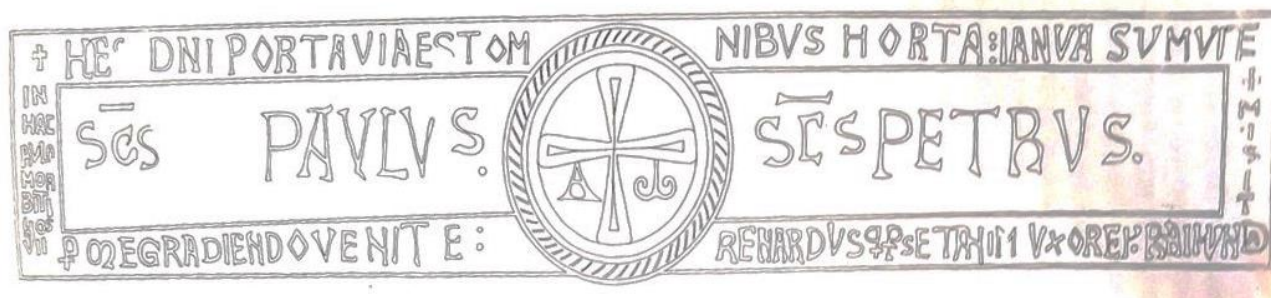


Fig. 11. Desenho gráfico do lintel por Jordi Vigué. Fonte: VIGUÉ, 1974, p. 111.

³³² JUNYENT, 1976, p. 96.

³³³ PI Y ARIMÓN, 1854, p.503. Porém, o autor afirma não poder explicar a existência de um *NOS* escrito entre o nome do papa e o *VII*.

Em 1900, Emil Hübner propôs a seguinte transcrição no *corpus* de inscrições cristãs hispânicas³³⁴, seguindo uma proposta similar à de Pi y Arimón, mas identificando o nome do doador como *Richardus*:

HEC DOMINI PORTA/ VIA EST OMNIBUS HORTA/ IANVA SUM VITE/ PER ME GRADIENDO VENITE/ RICHARDUS PRO SE ET ANIMA UXOR(IS) E(IUS) RAIMUNDA IN HAC AULA MON(ASTICA) B(ENEDIC)T(INOS) VII MISIT.

Porém, a bibliografia mais recente aceita a transcrição e a interpretação propostas por Duran i Sanpere, retomadas por Antoni Pladevall³³⁵:

HAEC DOMINI PORTA VIA EST OMNIBUS HORTA/ IANVA SVM VITE PER ME GRADIENDO VENITE./ RENARDUS Q(UI) P(ER) SE (E)T ANIMA VXOR EIUS RAIMUNDA MISIT IN HAC AULA MOABITINOS VII.

A divergência principal entre as transcrições se dá quanto ao texto na vertical da borda esquerda do lintel, mas também quanto ao nome do doador. Apesar de o esquema gráfico de Vigué – seguido por Pladevall – esclarecer um pouco o texto, é necessário lembrar que se trata de uma reconstituição, pois a parte de baixo do bloco do lintel tem algumas partes perdidas. De acordo com Vigué, sua reconstituição é feita a partir de uma fotografia antiga do lintel, de antes dele ser mutilado³³⁶. Daí decorrem as variações quanto ao nome do doador. Nesta última hipótese, aceita por Pladevall e por Vigué – que havia sido primeiramente desenvolvida por Duran i Sanpere nos anos 1930 – a palavra “moabitinos” seria uma grafia possível para *morabitins* (em catalão) – os *morabatíns* (em espanhol) – a moeda que circulava na Catalunha durante o século XII³³⁷. Desse modo seria possível aceitar que o lintel é uma peça do século XII, e que sua inscrição faz referência aos doadores de quantidades importantes de ouro para a construção do edifício monástico (argumento já citado acima).

³³⁴ HÜBNER, Emil. *Inscriptiones Hispaniae christianae. Supplementum*. Berlim: Typis et impensis G. Reimeri, 1900, p. 130. Disponível em: <https://archive.org/details/inscriptioneshis00hbuoft/page/n7>. Acesso em. set. 2019.

³³⁵ PLADEVALL, 2019. Com a seguinte tradução: Esta porta do Senhor é via aberta a todos / Eu sou o portal da vida; venham todos passando por mim / Renard, que por ele e pela alma de sua esposa Ramona, doou sete morabatins para fazer esta igreja. “Aquesta porta del Senyor és la via oberta a tots, sóc el portal de la vida; veniu-hi tot passant per mi. Renard, que per a ell i per l’ànima de la seva esposa Ramona, donà set morabatins per fer aquesta església”. Essa transcrição e tradução foram propostas pelo autor na enciclopédia **Catalunya Romànica**, publicada a partir de 1985 (aqui citada na versão online), e difere daquela proposta por ele mesmo em 1974, na monografia sobre Sant Pau del Camp (PLADEVALL, 1974, p. 28)

³³⁶ Ele a apresenta em seu livro na página 111, mas não cita a fonte. VIGUÉ, 1974, p. 111.

³³⁷ *Ibid.*, p. 113-114.

Quanto ao argumento de que o estilo das letras é do século X³³⁸, Camps sugere que seria uma escolha proposital, para dar um ar antiquizante à inscrição, criando uma harmonia com as colunas e capitéis reempregados e trazendo uma autoridade do passado para a entrada da igreja. Ele vai ainda além, afirmando que se a igreja e sua fachada podem ser datadas das últimas décadas do século XII, o monastério seria uma fundação condal do século X. Tal argumento corrobora com sua hipótese de um todo harmônico englobando a inscrição no lintel e os capitéis visigóticos reaproveitados que, mesmo datado do século XII, faz “alusão ao passado da casa”, à sua fundação condal, à sua tradição naquele território³³⁹.

Esta inscrição forneceria, desse modo, uma informação adicional àquela da urna funerária da família Bell-lloc sobre a construção do edifício, pois ela se referiria a dois doadores cuja generosidade foi importante para que a obra da igreja fosse concluída, Renard e sua esposa Ramona. Não se conhece, documentalmente, este casal, o que é estranho devido ao alto valor doado (sete *morabatíns*) e à inscrição honrosa comendo a fachada da igreja. Mesmo assim, Jordi Vigué, concordando com Agustí Duran y Sanpere, afirma que o lintel data do século XII, principalmente porque é neste século, como acima explicitado, que os *morabatíns* tinham grande circulação e valor na cidade de Barcelona, e a quantia representava um valor alto o suficiente para a obra da igreja e para figurar na inscrição em seu portal.

A interpretação de Vigué da inscrição nos parece, em suma, a mais adequada: o texto se referiria à doação que permitiu a construção material da igreja, expondo o alto valor doado³⁴⁰. O sentido de leitura da inscrição assim proposto nos permite a sua divisão em três partes³⁴¹ (Fig. 12):

*HEC DOMINI PORTA VIA EST OMNIBUS HORTA/ IANVA SVM VITE PER ME
GRADIENDO VENITE./ RENARDUS Q(UI) P(ER) SE (E)T ANIMA VXOR EIUS
RAIMUNDA IN HAC AULA MOABITINOS VII MISIT.*

³³⁸ VIGUÉ, 1974, p. 110.

³³⁹ “(...) es posible que en la portalada de finales del siglo XII se hubieran reutilizado de modo consciente elementos de distintas épocas, entre los que se incluyen ambos capiteles, como alusión al pasado del centro y a sus fundadores.” Para Camps, tal questão é reforçada pelo tema da *Traditio legis* no tímpano que, enquadrada pelos capitéis visigóticos, insere o monastério numa tradição que faz referência a todos os seus protetores: o papado e seus fundadores. CAMPS, 2009, p. 40.

³⁴⁰ O verbo *misit*, sublinhando a ação do doador no passado, parece corresponder a uma maneira mais corrente de se figurar a doação antes do século XIII. Sobre essa discussão, Cf. MAGNANI, 2003, p. 184.

³⁴¹ Agradeço ao prof. Dr. Eduardo Henrik Aubert pela disposição na ajuda com a análise da inscrição.

- a) Uma primeira sentença, (*HEC ... HORTA*), onde o portal é apresentado, em terceira pessoa (“esta é...”), àqueles que passam por ele, como a “porta do Senhor aberta a todos”; esta sentença está largamente distribuída pela borda superior do lintel, de maneira a ser mais visível e legível. Ela não se limita pela divisão em duas partes que o círculo central com a cruz grega impõe ao lintel: a palavra *OMNIBUS* é dividida, logo após o M, de maneira que a sentença pode ocupar os dois lados da borda (parte 1, em vermelho, no esquema da figura 12);
- b) a segunda sentença (*IANVA ... VENITE*) se apresenta em primeira pessoa, é o portal que fala: “venham todos, passando por mim”; ela se divide em duas partes: inicia na borda superior horizontal do lintel (parte 2.1) e desce para a inferior (parte 2.2), terminando logo antes do círculo central (em azul, no esquema);
- c) a última sentença é a maior, e é a sentença que recebeu divergentes interpretações (em verde, no esquema); ela se divide em três partes e começa logo após o círculo central (*RENARDUS*), prossegue horizontalmente até o fim da parte inferior da borda (*RAIMUNDA*) – parte 3.1 do esquema; desse ponto, o sentido de leitura volta para a borda direita do lintel (esquerda para quem olha de frente), e o texto se lê verticalmente (*IN HAC ... MOABITINOS VII*) – parte 3.2; e, finalmente, termina com o verbo da oração: *MISIT*, na vertical, na borda esquerda do lintel – parte 3.3.

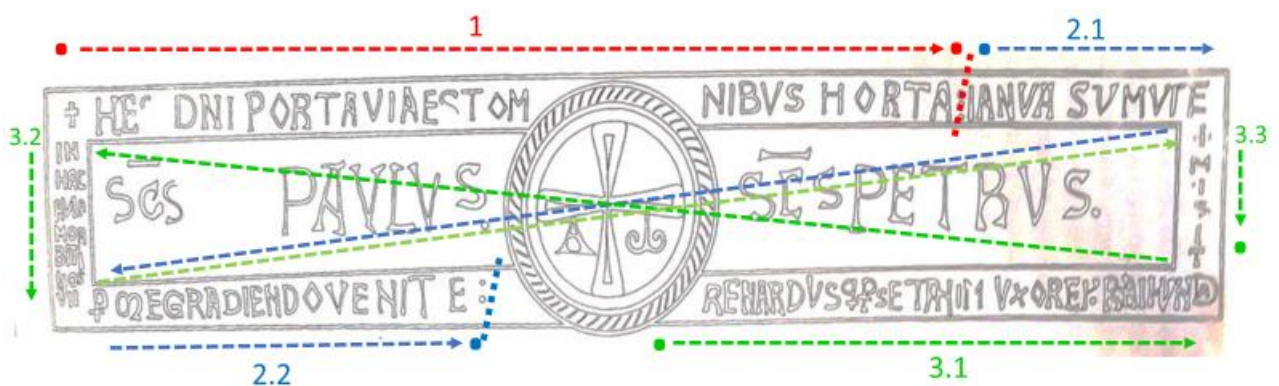


Fig. 12 Proposta de sentido de leitura da inscrição (a partir do desenho gráfico de Vigué)

Parece-nos assim provável que a inscrição tenha a função de se dirigir aos fiéis³⁴², num primeiro momento e, mais ainda, reforçar a função do portal da igreja como a porta da salvação – salvação que será garantida dentro do edifício, graças ao sacrifício feito no altar (nas sentenças 1 e 2). Num segundo momento (na terceira sentença), ela tem uma função honorífica e epigráfica, onde os nobres doadores se fazem lembrar, material e eternamente, no edifício da igreja e no portal de entrada para a salvação.

Acima do lintel está o tímpano esculpido (fig. 13), que é formalmente relacionado a ele. No eixo central, logo acima do círculo com a cruz grega do lintel, vemos o Cristo em majestade, entronado e portando um nimbo cruciforme. Sua figura é quase simétrica, pois os dois braços estão posicionados de maneira semelhante dos dois lados do corpo, além de traçar um eixo simétrico central no tímpano, que estrutura duas metades espelhadas; porém, é possível notar que a imagem do Cristo está ligeiramente deslocada para a sua direita, o que deixa mais espaço para o personagem da esquerda. Sentado e com os joelhos dobrados, vestindo uma túnica longa que deixa, contudo, seus pés à mostra, Cristo tem os braços abertos em direção aos personagens. Ele porta ainda um objeto em cada uma de suas mãos.

De cada lado seu há um personagem nimbado, ambos com posturas e gestos também semelhantes, curvados em direção a ele e, ao mesmo tempo, recebendo objetos dele. Tais personagens podem ser identificados como os apóstolos Pedro e Paulo, ou seja, trata-se da iconografia da *Traditio legis*³⁴³. Na imagem, apesar de degradada, podemos ver que o Cristo entrega uma chave a um deles – o que está à sua direita – e, possivelmente, um filactério (bastante danificado) ao outro. O trono do Cristo se encontra sobre um apoio, que o posiciona mais alto que os apóstolos; cada apóstolo tem

³⁴² Lembramos que, na Idade Média, a maior parte dos fiéis era iletrada, sobretudo em se tratando de camponeses de uma igreja rural extramuros da cidade. Nesse sentido, a inscrição funcionaria não apenas como uma legenda a ser lida mas como uma *performance* na qual o portal “fala”, ele se afirma como portal de salvação. Nesse caso, muito mais do que ser feita para ser lida, a inscrição funcionaria como parte da sublimação daquele portal físico em porta de acesso à salvação espiritual.

³⁴³ No interessante texto de Barbara Franzé sobre a *Traditio legis*, a autora mostra como esse tema, que tem origem na Antiguidade romana e foi, na Idade Média, geralmente associado à reforma gregoriana, servindo então como um “manifesto visual da causa pontifical”, pôde também, em determinados contextos, ser utilizado pelo repertório iconográfico imperial, adquirindo uma função anti-reformista. Ao longo do tempo, ele comporta variações compositivas e significativas, adequando-se a cada contexto onde é empregado, na Idade Média central. Cf. FRANZÉ, Barbara. *Iconographie et théologie politique : le motif de la traditio legis*. In: _____ (org.). **Art et Réforme Grégorienne (XIe-XIIe siècles) en France et dans la Péninsule Ibérique**. Paris: Picard, 2015, p. 176-193.

um dos pés (o que está à frente do corpo) sobre o apoio, e ambos voltados em direção ao Cristo.

Além de estarem curvados de maneira semelhante e de vestirem longas túnicas plissadas, as mãos de ambos fazem ainda o mesmo gesto de acolhida. O que os diferencia são os traços da cabeça: apesar de os rostos estarem bastante danificados, conseguimos identificar que o personagem à direita do Cristo possui barba e cabelos curtos; já o personagem à sua esquerda parece ser calvo, possuindo cabelos apenas na parte de trás da cabeça, além de possuir uma barba mais longa e pontiaguda.

Há duas interpretações possíveis na historiografia do românico catalão para a figuração desse tímpano, que variam quanto à identificação dos apóstolos Pedro e Paulo e sua relação com a inscrição no lintel: a primeira identifica o personagem à direita do Cristo como Pedro e o que está à esquerda como Paulo; nesse caso, os personagens estariam invertidos em relação à inscrição do lintel. A segunda interpretação identifica os personagens como correspondentes à inscrição logo abaixo de cada um, ou seja, Paulo à direita do Cristo e Pedro à sua esquerda.

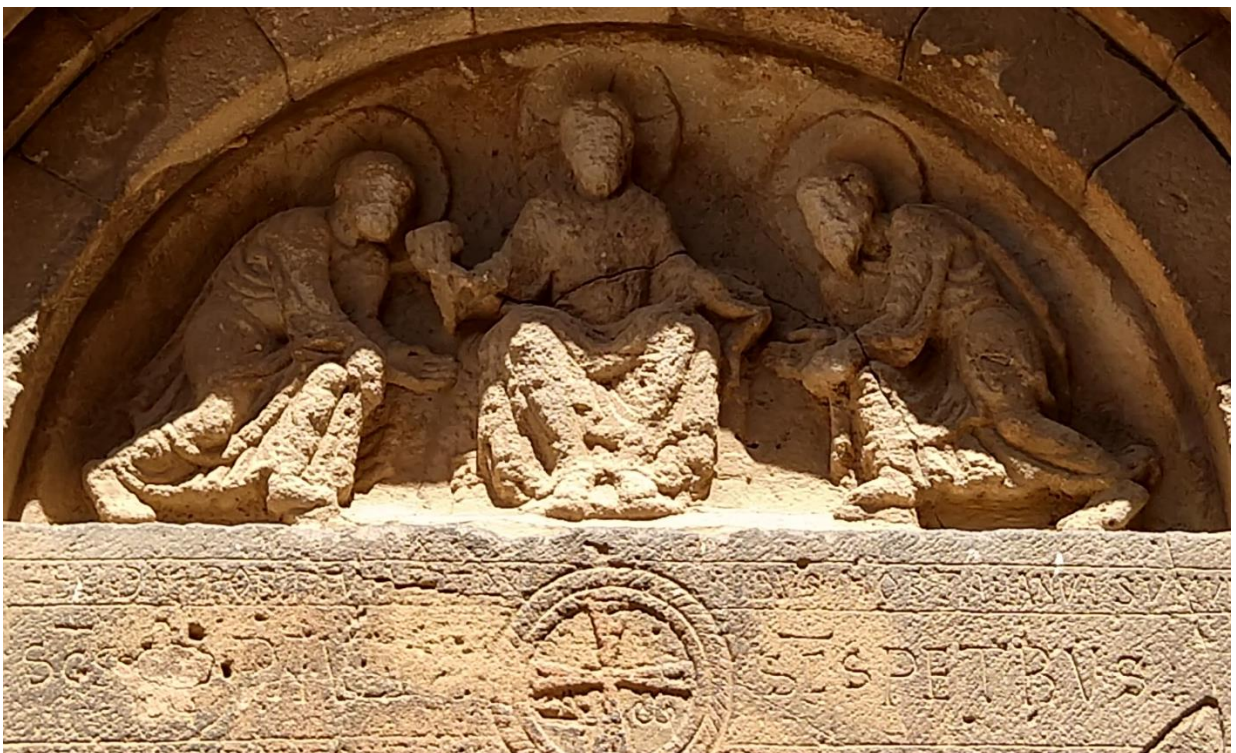


Fig. 13 Detalhe do tímpano: Paulo e Pedro (?).

A primeira hipótese³⁴⁴ é justificada pelo objeto que cada um recebe: à direita, Cristo entrega uma chave, e à esquerda, um filactério. Trata-se, nesse caso, mais especificamente do tema da *Traditio legis et clavium* (a entrega das leis e das chaves). O tema, que tem origem na Antiguidade tardia, apresenta diversas fórmulas iconográficas, sendo duas as mais correntes a que apresenta apenas a *Traditio legis* e a que apresenta a *Traditio legis et clavium*. A primeira é aquela em que Cristo entrega a São Pedro um rolo ou filactério, ou seja, a Lei, na presença de São Paulo (que não recebe nada, apenas é testemunha da cena). Já na *Traditio legis et clavium*, Cristo entrega a Paulo a Lei, enquanto Pedro recebe as chaves do Reino dos céus³⁴⁵, fórmula escolhida para Sant Pau del Camp, segundo essa interpretação.

Carles Sánchez explora as possíveis significações dessa figuração, lembrando que o tema foi bastante difundido durante o período românico. Segundo ele, no período paleocristão,

o modelo formal da cena parece ter sido tomado de representações profanas vinculadas com a liturgia imperial [romana], concretamente, com algumas composições nas quais o imperador é representado entregando o cargo de poder, simbolizado na entrega do *rotulus*.³⁴⁶

Essa iconografia imperial teria sido apropriada pela Igreja dos primeiros tempos, provavelmente sob o pontificado de Damásio I (366-384), em Roma, num contexto de retomada da paz na Igreja após anos movimentados de perseguição. O tema conheceu, então, grande fortuna em sarcófagos e algumas absides entre os séculos IV e V. De acordo com Barbara Franzé, nesse momento da Antiguidade a distribuição dos apóstolos é inalterável: Pedro aparece à esquerda do Cristo, que estende em sua direção um filactério, enquanto Paulo, a sua direita, faz um gesto de aclamação³⁴⁷. Nessas cenas,

³⁴⁴ Defendida pela maior parte da bibliografia que falou sobre esse tímpano, notadamente: Immaculada Lorés i Otzet, Carles Sánchez, Francesca Español e Marisa Moneo, cujos argumentos serão expostos adiante.

³⁴⁵ Essa é uma explicação inicial, encontrada em manuais de iconografia, como na Base de dados da Universidade Complutense de Madrid. Porém, diversos outros autores já problematizaram a permeabilidade da iconografia da *Traditio legis*, como veremos adiante. Para a definição geral de *Traditio legis* e *Traditio legis et clavium*, ver: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. *Traditio legis*. **Base de datos digital de iconografía medieval** [online]. Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponível em: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/traditio-legis>. Acesso em: out. 2019.

³⁴⁶ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1134.

³⁴⁷ FRANZÉ, 2015, p. 177.

a doação do Cristo a Pedro era a “dotação da Lei”³⁴⁸ (*Dominus legem dat*), visto que ele segura um filactério³⁴⁹.

Porém, essa representação paleocristã seria retomada a partir do século XI no contexto da reforma gregoriana, com uma motivação política mais clara do que sua adoção na Antiguidade tardia:

Se, nos primeiros séculos cristãos, a significação do motivo aparece múltipla, é a sua dimensão política, enquanto representação do poder, que parece justificar sua recuperação pelos reformadores dos séculos XI e XII. Essa recuperação coincide com a aparição, no tempo de Gregório VII (1073-1085), de São Paulo ao lado de São Pedro no selo pontifical, destacando, assim, a dimensão universal da Igreja. A partir dessa época, a Igreja tem tendência a se confundir com a *Ecclesia romana*, até mesmo se identificar com o papa. A aparição, nas *traditio* “gregorianas”, da chave dada a Pedro ou colocada em suas mãos, assim como do filactério como representação da lei, detida por Paulo, permite caracterizar os poderes atribuídos aos príncipes dos apóstolos e transmitidos de maneira legítima aos seus sucessores, os papas. Nesse sentido, a *traditio legis* pôde servir de manifesto visual à causa pontifical³⁵⁰.

De acordo, então, com a primeira hipótese, em Sant Pau del Camp a identificação dos personagens estaria em desacordo com a inscrição: haveria uma inversão entre a disposição dos personagens e o nome do santo no lintel³⁵¹.

³⁴⁸ RUSSO, Daniel. Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique, Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines). *Revue Mabillon*, n. s., 11/72, p. 57-87, 2000, p. 58. Russo lembra que a dotação da Lei foi, em geral, interpretada como a transmissão do mandato e a legitimação da primazia de Pedro e, neste caso, ele está colocado à direita do Cristo. Mas ele lembra que Schumacher e Y. Christe constataram que, em alguns contextos, como na pintura mural de Berzé-la-Ville, a imagem do Cristo triunfante com Pedro e Paulo se dissocia da composição “protocolar” que visava exprimir a ideia da transmissão do mandato. *Ibid.*, p.60.

³⁴⁹ Franzé também lembra que, na Antiguidade tardia, a *Traditio legis* não representa, necessariamente, a primazia de Pedro, pois as imagens não exprimem, necessariamente, a ideia de transmissão de poder do Cristo. FRANZÉ, 2015, p. 177.

³⁵⁰ “Si, aux premiers siècles chrétiens, la signification du motif semble multiple, c’est sa dimension politique, en tant que représentatif du pouvoir, qui semble justifier sa récupération par les réformateurs des XIe et XIIe siècles. Cette récupération coïncide avec l’apparition, du temps de Grégoire VII (1073-1085), de saint Paul aux côtés de saint Pierre sur le sceau pontifical, mettant ainsi l’accent sur la dimension universelle de l’Église. Dès cette époque, l’Église a tendance à se confondre avec l’Ecclesia romana, voire à s’identifier avec le pape. L’apparition, sur les *traditio* « grégoriennes », de la clé donnée à Pierre ou remise entre ses mains, ainsi que du phylactère en tant que représentation de la loi, détenue par saint Paul, permet de caractériser les pouvoirs dévolus aux princes des apôtres et transmis de manière légitime à leurs successeurs, les papes. En ce sens, la *traditio legis* a pu servir de manifeste visuel à la cause pontificale”. A autora lembra que, nesse mesmo período, o tema foi também retomado pelo repertório da iconografia imperial associado a anti-reforma. O império tenta cooptar o tema da transmissão da chave e da lei para legitimar o poder temporal. *Ibid.*, p. 177-178.

³⁵¹ “A banda i banda de la creu hi ha inscrits els noms de sant Pau i sant Pere, els quals, en principi, sembla que haurien de tenir una relació directa amb el tema representat al timpà: la *Traditio Legis*. La figura de Crist és flanquejada per les dels apòstols Pere i Pau, perfectament caracteritzats, però en un

Para Lorés I Otzet, “a representação da *Tradio legis* no tímpano se explica pela dedicação da igreja” a São Paulo, assim como pode ser visto no tímpano da igreja de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses, ou nas igrejas dedicadas a São Pedro, como Saint-Pierre de Tasque³⁵², onde o tema também aparece no tímpano. Ou seja, igrejas que apresentam este tema no tímpano são, em geral, aquelas sob a invocação de um dos dois apóstolos.

Já para Sánchez, a colocação de Pedro à direita do Cristo visaria destacar seu papel protagonista na formação da Igreja. Além disso, esse tema, colocado no tímpano, evocaria “implicitamente” a Jerusalém Celeste, ao enfatizar o papel da Igreja como depositária do caminho da salvação marcado por Cristo e Pedro como aquele que porta a chave do Reino. Na relação com a inscrição de doação dos *morabatíns*, no lintel, esse caráter ficaria explícito, pois mostraria claramente que, no caminho para a vida eterna, o passar pela porta é assegurado àqueles que fazem doações e sustentam a Igreja na Terra, como é o caso do casal Renard e Raimunda³⁵³.

Francesca Español também acredita tratar-se de São Pedro à direita e São Paulo à esquerda do Cristo, apesar do estranhamento que ela aponta em relação à inscrição. Segundo ela, é a ordem exposta na inscrição que assinalaria a localização mais recorrente dos dois apóstolos na iconografia tradicional: Paulo à direita e Pedro à esquerda. Assim, em Sant Pau del Camp, a ordem da inscrição dos nomes dos santos estaria correta no lintel, mas não sua disposição iconográfica no tímpano. Para a autora, “é ainda mais incompreensível, por isso [pela existência da inscrição], a inversão das imagens no tímpano.”³⁵⁴

ordre que resta alterat respecte de les llegendes de la llinda i del qual hom desconeix l'explicació.”
LORÉS I OTZET, 2019.

³⁵² Ibid.

³⁵³ O autor faz alusão a Hugo de Fouilloy e Guilherme de Saint-Thierry, que teriam evocado o papel da porta de um templo como lugar de trânsito para a Revelação. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1134.

³⁵⁴ ESPAÑOL, Francesca. El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo la “Ascensión de Alejandro” y el “Señor de los animales” en el románico español. In: CONGRÉS ESPANYOL D'HISTÒRIA DE L'ART, 5., 1985, Barcelona. **Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español**. Barcelona: Ediciones Marzo 80: Comité Español de Historia del Arte, 1987. p. 49-64, p. 62. “En el centro, la figura de Cristo entronizado pero a igual nivel que Pablo y Pedro, a derecha e izquierda respectivamente en Sant Pol, e invertidos en Sant Pau del Camp. Esto último más extraño por cuanto la inscripción del dintel inferior señala la ubicación más corriente de los Apóstoles. En ella leemos: ‘SANCTVS PAVLVVS / SANCTVS PETRVS’, indicando la derecha e izquierda de Cristo. Resulta más incomprensible, por ello, la inversión de las imágenes en el tímpano. Aquí Pedro y Pablo participan de una ‘*Traditio Legis*’ y una ‘*Traditio Clavis*’ coetáneas y aparecen inclinados ante el Cristo central”.

A historiadora da arte catalã Marisa Moneo, ao analisar a *Traditio legis* do tímpano da igreja de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses, localizada na região de Girona e datada de fins do século XII, defende que o esquema habitual das figurações realizadas entre os séculos XI e princípios do XIII apresenta o Cristo entronado, com São Paulo à sua direita e São Pedro à sua esquerda, mas que é bastante comum também a disposição inversa. Neste último caso (que é invertido em relação ao modelo paleocristão), quando Pedro aparece à direita e recebe as chaves, ela acredita que é significativo o destaque dado ao simbolismo político da cena: trata-se da reafirmação do Primado de Pedro – o que é importante no contexto da Reforma Gregoriana, pois legitima o poder papal como o sucessor do Cristo na Terra. Por isso, Pedro aparece à direita do Cristo, lugar de honra e do sucessor como dirigente da Igreja.³⁵⁵ Paulo, por sua vez, à esquerda do Cristo, recebe a Nova Lei, que o confirma como apóstolo da Igreja com a missão de expandir a Palavra.

Ao descrever o tímpano de Sant Pau del Camp, Moneo afirma que, entre os exemplos românicos catalães, este é o que “parece seguir de forma mais fiel o esquema da *Traditio Legis*”³⁵⁶. A autora segue a opinião de Francesca Español de que a inscrição está invertida em relação aos personagens, pois ao examinar os atributos de cada um, acredita ser possível definir, apesar da inscrição, que a figura da direita do Cristo representa Pedro e a da esquerda, Paulo, devido à sua cabeça calva e “sua barba pontiaguda características”³⁵⁷.

Tal inversão causa estranhamento porque há uma expectativa de que o nome – ou seja, o texto – apareça como legenda ou como explicação para a imagem. Mas isso não funciona em todos os casos nas imagens medievais, assim como parece não funcionar em Sant Pau (caso aceitemos essa primeira hipótese). Mesmo em manuscritos, podemos ver como a imagem medieval não funciona como “ilustração” dos textos, pois ela tem um modo de funcionamento próprio, que funciona através de relações formais e significativas internas – aquilo que Pierre Francastel nomeou de “pensamento figurativo”³⁵⁸. Nesse mesmo sentido, podemos defender que também na imagem

³⁵⁵ MONEO, Marisa Melero. El tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la “traditio legis”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Barcelona (UAM), V, p.19- 29, 1993, p. 22-24.

³⁵⁶ “(...) el que parece seguir de forma más fiel el esquema de la *Traditio Legis* es el de Sant Pau del Camp.” *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁸ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

esculpida a inscrição não sirva necessariamente como sua legenda e identificação dos personagens: o texto escrito possui uma lógica organizacional na escultura, assim como a imagem possui sua lógica que não precisa corresponder, necessariamente, à lógica da palavra escrita – apesar de poder, sim, estabelecer relações com ela³⁵⁹. Nesse caso, o lintel de Sant Pau, apesar de relacionado ao tímpano, não funciona como sua legenda e não serve para identificar os personagens pela sua posição em relação a eles.

Se aceitarmos esse posicionamento dos personagens no tímpano, com a figuração de Pedro à direita e Paulo à esquerda do Cristo, poderíamos dizer que, na figuração, trata-se de uma escolha que cumpriria uma função eclesiológica da tradição associada à entrega das chaves da Igreja e o Primado a Pedro, colocando-o, assim, à direita do Cristo Salvador como aquele que é o sucessor, a quem foi transmitido o mandato sobre a Igreja, e tem a função de mediar as relações entre o mundo terreno e o celestial³⁶⁰. Sendo assim, podemos entender que a escolha desse tema para o tímpano de Sant Pau del Camp estaria relacionado de maneira importante à sua relação com Roma e, mais além, à sua compreensão da Igreja Romana (em sua hierarquia e instituições) e ao seu pertencimento a ela.

Nesse sentido, a inscrição do lintel não funcionaria como legenda das imagens do tímpano, e poderíamos justificar o fato do nome de Paulo estar escrito em primeiro no sentido da leitura, ou seja, do lado direito do círculo central com a cruz grega, justamente porque a igreja era dedicada a ele, afinal era a igreja de Sant Pau del Camp de Barcelona. Mas o tímpano manteria a ordenação exegética da ideia de Pedro como aquele que está à direita do Cristo, recebendo as chaves e sendo seu sucessor imediato. Nesse sentido, apesar de reafirmar a primazia de Pedro, Sant Pau reforça a importância de Paulo e se afirma como partícipe dessa Igreja e de sua hierarquia. Além disso, poderíamos pensar que, formalmente, a cruz grega pode, ali, exercer uma função

³⁵⁹ Sobre as relações entre imagem e inscrições, cf. DEBIAIS, Vincent. **La croisée des signes: L'écriture et les images médiévales, 800-1200**. Paris: Cerf, 2017.

³⁶⁰ Mt 16: 18-19 “Pois eu também te digo que tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela. E eu te darei as chaves do reino dos céus; e tudo que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo que desligares na terra será desligado nos céus”.

Trabalhando sobre as pinturas murais de Berzé-la-Ville, Daniel Russo e Y. Christe refletiram sobre as variações de modelos da *Traditio legis* desde a cristandade romana até o momento da reforma monástica, vendo como os elementos e posicionamento dos personagens eram escolhidos e arranjados segundo objetivos adaptados a cada momento, de maneira que as variações são possíveis e ligadas a contextos e especificidades de cada caso. RUSSO, 2000, p. 57-87.

quiasmática, como um X, ligando, pelo desvio, *Sanctus Paulus* à imagem de Paulo e *Sanctus Petrus* à imagem de Pedro.

É Jordi Vigué quem sugere uma segunda interpretação, segundo a qual a ordem de figuração dos santos corresponderia àquela dos nomes escritos no lintel: Paulo estaria à direita do Cristo e Pedro, à esquerda. Para Vigué, Cristo porta, na verdade, em sua mão direita um livro e nada na esquerda, que se estende a Pedro “em atitude de acolhimento e proteção”. Ele identifica o personagem à esquerda de Cristo como Pedro porque ele possui “uma barba abundante que acaba numa ponta”³⁶¹. Para Vigué, tal posicionamento, com Paulo à direita de Cristo e Pedro à esquerda, já aparecia em relevos antigos e, neste momento, pode parecer ilógico, mas, em sua opinião “marca o fato que, com o cristianismo, o paganismo passou a ocupar o lugar da sinagoga”³⁶². Eduard Junyent também aceitava esse posicionamento, sem dar maiores explicações para além do fato de considerar que o lado de cada apóstolo corresponde ao que está na inscrição do lintel³⁶³.

Se acreditarmos na possibilidade de o personagem à direita de Cristo ser Paulo e o personagem à esquerda ser Pedro, nesse caso, os personagens estariam de acordo com os nomes no lintel. Porém, diferentemente de Vigué, parece-nos claro que o objeto que o personagem da direita recebe é a chave (mesmo que danificada). Tal relação criaria, com isso, um importante discurso do tímpano da igreja: ao mostrar Paulo recebendo a chave, a comunidade de Sant Pau (ou seja, a comunidade de Paulo) se apropriaria da *Traditio legis et clavium*, apropriando-se, assim, também da imagem daquele que recebe as chaves da Igreja; Paulo ocuparia, desse modo, o lugar tradicional de Pedro. Seria reforçada sua relação direta com a Igreja romana, ao se apropriar da tradição daquela que recebe as chaves do Cristo. Se essa configuração é aceita, uma possível explicação é a de que a figuração poderia, desse modo, funcionar como imagem da comunidade que recebe o privilégio de isenção e proteção diretamente da Santa Sé, pois é Paulo quem recebe aquilo que é dado diretamente a ele pelo Cristo, amparado pela figura de Pedro ao lado, que, por sua vez, lembra que é o sucessor de Cristo quem legitima, na Terra, os privilégios recebidos por cada igreja e comunidade monástica; lembraria, finalmente,

³⁶¹ “L’apòstol Pere és representat amb una barba abundant que acaba en punxa”. VIGUÉ, 1974, p. 115-116.

³⁶² “marca el fet que, amb el cristianisme, la gentilitat ha passat a ocupar el lloc de la sinagoga.” Ibid., p. 116. Vigué baseia sua frase em um comentário de Pedro Damiano, mas não cita qual.

³⁶³ “(...) *SCS PAVLVS* a la dreta i *SCS PETRVS* a l’esquerra, segons es declara en la inscripció incisada del centre de la llinda del dessota”. JUNYENT, 1976, p. 96.

que o papa, sucessor de Pedro, concedeu o privilégio de proteção papal e isenção administrativa à comunidade de Sant Pau del Camp, mas que este privilégio é, em última instância, concedido pela autoridade de Cristo.

Apesar de nos parecer seguro que Cristo entrega uma chave na mão direita, na mão esquerda, o mau estado da escultura não nos permite afirmar se havia um filactério/rolo ou livro. Iconograficamente, os dois apóstolos estão diferenciados um do outro apenas por detalhes na parte da cabeça e do rosto, visto que as roupas e a postura do corpo são bastante semelhantes. O personagem à direita do Cristo, o que recebe a chave, parece estar caracterizado como jovem e imberbe, ou, com uma barba curta, e cabelos curtos, talvez com a tonsura; o personagem à esquerda possui uma longa barba e cabelos aparentemente apenas na parte de trás da cabeça, com o crânio calvo, num aspecto de mais idade.³⁶⁴ Por esses aspectos iconográficos, mas, sobretudo pelo atributo da chave à direita³⁶⁵, tendemos a concordar com a identificação de Pedro à direita do Cristo e Paulo à esquerda, em inversão com a inscrição do lintel; e a isso se acrescenta a tradição de Pedro receber a chave (fig. 14). Ademais, como a identificação do filactério é bastante discutível, pois não há sinais que indiquem que haveria algo na mão esquerda do Cristo, nem mesmo resquícios no fundo do tímpano (fig. 15), podemos considerar que o personagem à esquerda do Cristo não recebe objeto algum, o que remeteria às *Traditio legis* tardo-antigas, onde Cristo faz apenas um gesto de bênção ou acolhimento em direção a Paulo (apesar de que, como lembramos anteriormente, a tradição dessa figuração antiga colocava Paulo à direita do Cristo).

Dessa maneira, tendemos a concordar mais com a primeira hipótese, a da inversão entre a figuração do tímpano e do lintel, mas sem desconsiderar a capacidade ambivalente da composição em poder representar, por todas as inversões, as interrelações entre a figura de Paulo e Pedro, entre legitimação do privilégio, ligação

³⁶⁴ De acordo com Louis Réau, uma característica iconográfica de Paulo era o fato de ele ser calvo (*capite calvo*), e pode ter como atributos genéricos um livro ou um rolo; p. 1038-1039. A iconografia de Pedro é mais difícil de definir, pois apresenta muitas variações; porém, seu tipo físico é bastante reconhecível: na arte ocidental, ele é calvo e possui apenas um tufo de cabelo (na testa) – sua tonsura relembra que ele foi o primeiro dos pais cristãos; ele apresenta, também, uma barba encaracolada, em geral curta; um de seus atributos é a chave; p. 1083. RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art chrétien**. Tome III. Iconographie des saints (P-Z). Paris: Presses universitaires de France, 1959, p. 1038-1039; p. 1083.

³⁶⁵ Barbara Franzé analisa alguns tímpanos cuja figuração de Pedro e Paulo é semelhante à de Sant Pau del Camp, onde Paulo aparece com a barba mais pontiaguda e calvo. Esses tímpanos têm uma escolha iconográfica que, segundo ela, lembra fortemente a escultura lombarda. Esse tipo de *Traditio legis et clavum*, segundo ela, teria tido mais fortuna num contexto imperial, de tradição carolíngia e otônica, que servia para destacar a ideia da transmissão de poder. FRANZÉ, 2015, p. 179-180.

direta com Roma e fortalecimento da comunidade de Sant Pau (de Paulo) no contexto de reconstrução da comunidade e afirmação na rede relações sociais locais. Essa duplicidade de informações – nas relações iconográficas, formais e a epigráfica – não se configura, assim, como uma contradição ou equívoco, mas como a busca por uma ambivalência que fortalece a relação entre Pedro e Paulo.



Fig. 14 Personagem à direita do Cristo (detalhe)



Fig. 15: Personagem à esquerda do Cristo (detalhe)

Apesar de ser um tímpano pequeno e considerado pouco ornamentado pela historiografia, ao reforçar a apropriação que a comunidade de Sant Pau del Camp faz da *Traditio legis*, ele honra a igreja de Sant Pau, fazendo referência a um tema importante da história da Igreja no contexto de construção do monastério românico – a afirmação da autoridade papal, tomando partido de uma concepção de Igreja centralizada. O tímpano reforça a relação direta do mosteiro com a Santa Sé, confirmando que, enquanto comunidade, ela participa também do poder centralizado em Roma. O jogo formal do tímpano com o lintel (especialmente com a inscrição central, com os nomes de Pedro e Paulo), na provável inversão entre iconografia e inscrição, trabalha a ideia de intercâmbio entre os dois santos, no sentido de criar uma associação muito próxima entre eles. É configurada uma relação entre a imagem e a inscrição que favorece a polissemia e a ambivalência, onde os personagens podem, praticamente, ocupar os dois

lugares. A comunidade de Sant Pau desenvolve uma associação muito próxima e um intercâmbio entre Paulo e Pedro, que frisa, mais uma vez, sua relação com Roma e seu pertencimento ao corpo da Igreja.

Compondo o portal, encontramos mais cinco elementos importantes esculpidos: as figuras dos evangelistas na forma do tetramorfo, acompanhadas de seu respectivo nome – seja escrito em um livro ou /em um filactério que eles portam – e uma mão fazendo o gesto da bênção, (que foi interpretada como a mão de Deus, a *Dextera Domini*³⁶⁶), no eixo axial do Cristo do tímpano (fig. 16).



Fig. 16 Fachada: Tetramorfo e *Dextera Domini*

Acima da arquivolta, no muro superior do portal, podemos ver em alto relevo, à direita (em relação ao Cristo), o anjo de Mateus (*MATEVS*) portando seu nome num livro; e à esquerda, a águia de João (*IOHS*), portando também um livro – ambos nimbados. Mais elevada que estas figuras, no centro, está a mão que faz o gesto da bênção, emoldurada em uma placa arredondada; enquanto nas mísulas que sustentam a arquivolta externa, abaixo, vemos o leão de Marcos à direita (sem filactério ou livro, provavelmente perdido devido à degradação); e o boi de Lucas (*LVCAS*) à esquerda,

³⁶⁶ LORÉS I OTZET, 2019.

portando um filactério com seu nome, ambos também alados, como imagens projetadas para fora.

O anjo de Mateus possui todo o corpo virado para o lado externo da figuração (o tronco e os pés). Por estar de lado, apenas uma asa é visível. Ele segura um livro fechado com as duas mãos. Um detalhe é central na sua composição: apesar do corpo estar virado para fora, sua cabeça, em torsão, está voltada para o centro do portal. Da mesma maneira, do outro lado, a águia de João tem o corpo voltado para fora e a cabeça para dentro. Ela está de pé, com as duas asas abertas, e segura o livro aberto com as duas garras. Ambos são esculpidos em alto relevo, em um bloco único de pedra. Já o leão de Marcos e o boi de Lucas, abaixo, apresentam apenas metade do corpo, e se projetam para fora, numa composição escultural bastante diferente dos evangelistas superiores. Eles são alados, mas não nimbados, e não seguram livros: Lucas segura um filactério aberto com seu nome, com as duas patas (como dito anteriormente, Marcos está muito danificado para identificarmos um objeto que ele portaria com seu nome).

A iconografia do tetramorfo tem origem na interpretação dos quatro animais do Apocalipse (livros 4 e 5) e dos quatro seres viventes da visão de Ezequiel (1, 5-15). Os pais da Igreja, desde Irineu de Lyon no século II, afirmam a associação dos quatro viventes com os quatro evangelistas; assim o fazem também Ambrósio e Jerônimo, especificando, ainda, qual ser correspondia a cada evangelista, além de Gregório Magno, que define qual a posição de cada um em relação ao Cristo.³⁶⁷ Em geral o tetramorfo estava presente em imagens que sublinhavam a majestade do Cristo, devido ao texto do Apocalipse 4 e 5.³⁶⁸

Os viventes apareciam, em geral, organizados ao redor da figura do Cristo em majestade (dois evangelistas acima e dois abaixo de sua figura). Immaculada Lorés diz que, no portal de Sant Pau, as figuras do tetramorfo estão “deslocadas”³⁶⁹ para fora do tímpano, onde não há espaço para que elas estejam ao redor do Cristo; por isso, os dois evangelistas de baixo não estão abaixo do Cristo, mas no mesmo nível que ele. Para

³⁶⁷ PEREIRA, 2016, p. 158-159. Gregório Magno, em uma de suas homilias sobre o livro de Ezequiel, defendia que “o homem e o leão estão à direita pois esse é o lado da alegria (da Encarnação e da ressurreição)” e que o “boi está à esquerda porque é o lado da tristeza (da Paixão) e a águia está no alto porque simboliza a ascensão de Cristo”. Ibid, p. 161. Rabano Mauro sugere uma outra disposição, que não teve grande fortuna no ocidente medieval: a disposição doa seres em forma de cruz, ao redor do cordeiro. Ibid, p. 162.

³⁶⁸ Ibid., p. 162.

³⁶⁹ LORÉS I OTZET, 2019.

Vigué, é evidente que os escultores românicos conheciam a hierarquia entre os quatro evangelistas em seu posicionamento em relação ao Cristo em Majestade: essa hierarquia se dá em relação à sua “natureza”, na seguinte ordem de importância: o homem, a águia, o leão e o boi. Assim, os dois mais importantes devem estar colocados acima; da mesma maneira que a direita representa um lugar mais importante que a esquerda do Cristo. Dessa maneira, Sant Pau del Camp respeitaria essa disposição hierárquica consagrada teologicamente entre os quatro viventes³⁷⁰.

Uma característica importante dessa iconografia era, como notou Yves Christe, o fato de o corpo dos viventes estar em posição centrífuga (voltados para fora da figuração), mas com a cabeça voltada para dentro, para o Cristo, o que, no portal de Sant Pau del Camp, corresponde à figuração do anjo e da águia, mas não à do leão e à do boi, que têm os corpos voltados para frente, para fora do portal. Além disso, o autor sublinha que, em geral, da figura do leão e do touro aparece apenas a metade superior do corpo, o que pode variar com a figura do anjo e da águia, que podem estar de meio corpo ou corpo inteiro³⁷¹ – este último, como no caso de Sant Pau del Camp.

Se o portal de Sant Pau del Camp segue o posicionamento tradicional do tetramorfo, na disposição dos viventes, como defende Vigué, e apresenta características que eram bastante difundidas no românico (como a torção dos corpos e o fato de penas metade do corpo aparecer), é necessário levar em conta algumas especificidades da composição geral do portal. O tetramorfo compõe, em geral, a imagem da *Maiestas Domini*, a majestade do Cristo. Apesar de poder apresentar variações quanto à posição do boi e do leão, na parte de baixo³⁷², essa figuração se caracteriza pelo Cristo no centro, fazendo o gesto da bênção com uma mão (a outra, em geral, segura um livro, mas não necessariamente). Em Sant Pau del Camp, o Cristo, apesar de tronado e em majestade, não está figurado dessa maneira, pois sua figuração está muito mais “incorporada” à composição da *Traditio legis*, no tímpano. Além do “deslocamento” dos viventes em relação ao Cristo, que é o centro da *Traditio legis* e não o centro da figuração do tetramorfo, uma outra característica importante do portal é a mão que faz o sinal da bênção, acima de toda a figuração, com muito destaque.

³⁷⁰ VIGUÉ, 1974, p. 101.

³⁷¹ CHRISTE, Yves. Une 'Maiestas Domini' de type lombard. *Arte Lombarda: Nuova serie*, 102/103, 3-4, p. 5-13, 1992, p. 6. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43132322>. Acesso em: fev. 2020.

³⁷² Yves Christe afirma que foram os modelos lombardos de *Maiestas Domini* os incorporados na Catalunha entre os séculos IX e XII. *Ibid.*, p. 6.

Essa *Dextera Domini* era comum em outras figurações românicas catalãs da *Maiestas Domini*, como, por exemplo, na pintura mural da abside da igreja de Sant Climent de Taüll, do século XII. Nesta composição (hoje, colocada em uma instalação no MNAC), o Cristo em majestade, dentro de uma mandorla, faz o sinal da bênção e, na outra mão, segura um livro; ao seu redor, estão os quatro viventes do tetramorfo (com exceção de Mateus, os outros viventes – os zoomórficos – são portados por anjos); nos arcos que precedem a abside, duas figuras se destacam, como se estivessem “acima” da *Maiestas Domini*: no primeiro arco, um círculo com o cordeiro e, no arco logo anterior à abside, a *Dextera Domini* (fig. 17), numa composição bem próxima à de Sant Pau del Camp: a mão com o gesto da bênção está emoldurada em um círculo e desponta de uma manga de túnica.

Dessa maneira, vemos como a mão que faz a bênção, posicionada da maneira que está na fachada de Sant Pau, era uma parte importante das figurações do Cristo triunfante.



Fig. 17 Abside de Sant Climent de Taüll – MNAC. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paintings_of_Central_Apse_of_Sant_Climent_in_Tau_II-_MNAC_\(8\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paintings_of_Central_Apse_of_Sant_Climent_in_Tau_II-_MNAC_(8).jpg). Acesso: em jan. 2020

Podemos considerar, assim, que em Sant Pau há uma combinação da iconografia da *Traditio legis* com a *Maiestas Domini*?

Parece ser possível afirmarmos que o centro da composição é o tímpano, ou seja, que a composição principal é a da *Traditio legis*, e que a composição dos elementos da *Maiestas Domini* – o tetramorfo e a *Dextera Domini* – foram arranjados ao redor e em função do tímpano.

A combinação entre as iconografias da *Traditio legis* e da *Maiestas Domini* é colocada em prática em Sant Pau por meio de uma montagem. Como vimos anteriormente, alguns autores defendem que a *Traditio legis* paleocristã tinha um foco muito maior em mostrar a majestade do Cristo do que em afirmar a questão da transmissão do poder e da primazia de Pedro. Dessa maneira, não poderíamos considerar que a montagem entre diversos elementos das duas iconografias no portal de Sant Pau teria a finalidade de fazer referência a uma iconografia que valoriza mais a majestade do Cristo na *Traditio legis*, uma iconografia mais próxima à Antiguidade? A valorização de uma dimensão mais triunfal da *Traditio legis* paleocristã estaria também em conformidade com o reemprego de elementos tardo-antigos no portal. Isso não significa que a dimensão política que o tema adquire a partir do século XI não esteja ali presente: como defendemos anteriormente, Sant Pau é uma comunidade que afirma a autoridade papal e quer se mostrar pertencente ao corpo da Igreja, inserindo-se em seu seio como uma comunidade ligada diretamente a Roma pelo privilégio recebido.

Para além de questões iconográficas, a bibliografia especializada sobre Sant Pau del Camp dedicou mais atenção à análise estilística do portal, por ser fundamental para a datação do edifício e para sua localização no panorama dos demais edifícios da região. Para Jordi Vigué, o estilo da escultura do tímpano e o fato de os apóstolos estarem representados descalços denotaria uma característica típica da segunda metade do século XII³⁷³. Já Carles Sanchés lembra que:

(...) a concepção das figuras do tímpano de Sant Pau del Camp recorda certas formas da produção das oficinas escultóricas que trabalharam nos claustros de Girona e Sant Cugat del Vallès, executados por Arnau Cadell e seu ateliê entre finais do século XII e inícios do XIII. No mesmo espaço estilístico se situa o portal de Sant Pere d'Or de Santpedor, que compartilha certos traços – disposição paralela e ondulante dos drapeados – com o portal barcelonês. Apesar da existência de certas semelhanças, especialmente compositivas, é difícil pensar em uma relação direta entre estes conjuntos, mas sim em uma superfície de interação compartilhada por várias oficinas em

³⁷³ VIGUÉ, 1974, p. 116.

finais do século XII, que trabalharam a partir de referências visuais comuns e de repertórios técnicos e iconográficos semelhantes.³⁷⁴

Como discutiremos adiante, este tipo de análise é importante na medida em que fornece informações não somente para a datação do edifício, mas também sua localização no cenário construtivo e imagético da cidade, na circulação de tradições e ideias, fundamentais para a compreensão da obra como um todo. Assim, a análise estilística, em nossa perspectiva, serve como base para uma visão mais ampla sobre o funcionamento das sociedades que produziram essas imagens e, nesse caso, as relações estabelecidas entre a comunidade de Sant Pau del Camp e os grandes claustros da catedral de Girona e do monastério de Sant Cugat del Vallès, pois nos permite, pela comparação, entendermos as especificidades de Sant Pau del Camp. Neste caso, é especialmente interessante notarmos que se considera que o ateliê que trabalhou no tímpano de Sant Pau compartilhava de traços estilísticos dos ateliês que trabalharam nos claustros de Girona e Sant Cugat. Por outro lado, o ateliê que trabalhou no claustro de Sant Pau é considerado como parte de outra vertente estilística escultórica, que difere profundamente dos dois claustros anteriormente citados. Como veremos, apesar dos diferentes traços estilísticos dos ateliês em questão, os conjuntos imagéticos não eram limitados por eles: eles poderiam compartilhar formas e temas iconográficos que faziam parte de uma tradição que circulava na região, se os considerassem adequados ao conjunto, mesmo que as escolhas estilísticas sejam diferentes.

Uma outra especificidade desse portal é a identificação de diferentes ateliês que trabalharam na escultura: eles seriam dois, com estilos diferentes. Para Immaculada Lorés, as imagens da mão de Deus e dos viventes que estão acima da arquivolta teriam sido feitas pelas mesmas mãos do escultor do tímpano, cuja escultura ela considera superior à dos motivos esculpidos na arquivolta e em parte dos consoles (exceto dois deles, que figuram cabeças humanas e estão nas arcaturas cegas próximas ao nível do portal, que seriam de qualidade superior também, segundo sua análise), assim como os

³⁷⁴ “la concepción de las figuras del tímpano de Sant Pau del Camp recuerda ciertas formas de la producción de los talleres escultóricos que trabajaron en los claustros de Girona y Sant Cugat del Vallés, ejecutados por Arnau Cadell y su taller entre finales del siglo XII e inicios del XIII. En el mismo espacio estilístico se sitúa la portada de Sant Pere d’Or de Santpedor, que comparte ciertos rasgos – disposición paralela y ondulante de los plegados – con el portal barcelonés. A pesar de la existencia de ciertas semejanzas, especialmente compositivas, es difícil pensar en una relación directa entre estos conjuntos, sino más bien en la superficie de interacción que compartieron diversos talleres en finales del siglo XII, que trabajaron a partir de referencias visuales comunes y repertorios técnicos e iconográficos semejantes” SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1134

dois viventes que se projetam para fora. Estes últimos elementos, que ela julga serem de “qualidade inferior”, seriam obra de uma segunda oficina, de trabalho um pouco posterior, que seria a mesma que trabalhou nos capitéis do claustro³⁷⁵.

A análise estilística dessa autora mostra então que o portal, sendo o último elemento da igreja trabalhado – logo antes ou contemporaneamente ao início da construção do claustro – traz dois estilos, mas eles são qualificados a partir de juízos de valor: um estilo superior e mais avançado – aquele do tímpano e dos baixos relevos ao redor – que seria o mesmo estilo de claustros considerados superiores estilisticamente: o claustro da catedral de Girona e o claustro de Sant Cugat del Vallès; e um estilo inferior e mais simples, que aparece em alguns elementos da arquivolta e que será o estilo dos capitéis do claustro de Sant Pau³⁷⁶. Assim, duas oficinas que têm estilos escultóricos diferentes participam da montagem do portal como um todo, agenciando elementos compartilhados e que circulavam na tradição catalã; essa montagem demonstra como, em primeiro lugar, a classificação entre ateliês superiores ou inferiores é muito mais uma projeção do olhar contemporâneo, pois naquele momento ambos os ateliês e seus trabalhos foram considerados adequados para comporem o portal da igreja. Além disso, esse arranjo dos elementos do portal de Sant Pau demonstra que o procedimento de montagem não visava à padronização e homogeneização visual, visto que elementos distintos são arranjados num mesmo espaço, em harmonia, dando a ver a heterogeneidade de tempos, mãos e lugares que participam da composição.

A montagem do portal de Sant Pau é assim capaz de ativar diversos aspectos dos modos de funcionamento de sua figuração, pelo agenciamento de vários elementos iconográficos e formais, que ativam a memória da comunidade em sua relação com a cidade e com a Igreja. Ela é, desse modo, uma montagem múltipla: uma montagem de tempos, pelo reemprego (dos capitéis, colunas e impostas) e pela ativação de dimensões antigas da iconografia da *Traditio legis* e da *Maiestas Domini*; é, também, uma montagem das próprias tradições iconográficas (as duas anteriormente citadas) e, além disso, uma montagem de estilos, com elementos esculpidos por ateliês diferentes, provenientes de lugares diferentes, que, ao mesmo tempo que são heterogêneos, formam um todo harmônico e coerente.

³⁷⁵ LORÉS I OTZET, 2019.

³⁷⁶ Ibid.

4.1.2 O claustro

Como não há referência documental nem epigráfica que possa servir para determinar a datação da edificação do claustro, supõe-se que a obra tenha sido iniciada após a construção da igreja, como era de costume, na segunda metade do século XII, sendo que sua finalização, assim como a maior parte da escultura dos capitéis, poderia ser datada entre fins do século XII e o primeiro terço do século XIII.

O claustro está situado ao sul da igreja, e é de pequenas dimensões. Sua planta é retangular, sendo as galerias leste e oeste mais longas que a norte e sul³⁷⁷ (Planta 1). Além dos pilares de ângulo, há um pilar no meio de cada galeria, que funciona como um contraforte. Contabilizam-se seis pares de colunas por galeria, coroadas por capitéis, totalizando 48 capitéis. A maioria desses capitéis são adossados aos pilares: dos seis pares de cada galeria, esse é o caso de quatro deles. Ou seja, apenas dois são “livres” e têm as quatro faces esculpidas, diferenciando-se dos demais quatro pares que têm apenas três faces esculpidas.

Em cada metade de galeria, de cada lado do pilar/contraforte central, há duas arcadas, contabilizando quatro arcadas por galeria (fig. 18). O teto atual das galerias claustrais não exige contraforte, o que faz pensar que, quando de sua construção, a cobertura era em abóboda de berço, o que justifica a existência de contrafortes para sustentar o peso dessas abóbodas.³⁷⁸

³⁷⁷ O claustro tem as dimensões de 14.4x13.2m² na parte do jardim (incluindo as arcadas). As galerias têm a largura de 2,7m cada, aproximadamente. **Sant Pau del Camp**, IAHC (Inspection and Analysis of Historical Constructions), Department of Civil and Environmental Engineering, Universitat Politècnica de Catalunya - Barcelonatech. Disponível em: <https://iahc.upc.edu/?p=513>. Acesso em: ago. 2019.

³⁷⁸ VIGUÉ, 1974, p. 139-140.



Fig. 18 Vista interna do claustro: parte das galerias norte e leste e contrafortes. Galeria norte-arcos trilobulados; galeria leste – arcos polilobulados (cinco lóbulos).

Para um melhor estudo arquitetônico do claustro, remetemo-nos ao estudo técnico desenvolvido por Jordi Vigué que destaca, em números e esquemas, as especificidades desse claustro. Primeiramente, analisa as diferentes proporções entre o diâmetro do fuste e a altura da coluna toda (base + fuste + capitel) de diferentes claustros catalães, mostrando como, no início da época românica, essa proporção é bastante pequena (a altura faz, em geral, apenas seis vezes o diâmetro do fuste), o que resulta em colunas baixas e extremamente robustas, proporção que vai aumentando com o passar do tempo. O claustro de Sant Pau seria, assim, um pouco mais tardio, pois o número de sua proporção é nove, suas colunas mais altas e finas, afastando-se das proporções padrão do primeiro românico. Ainda de acordo com Vigué,

as colunas de Sant Pau del Camp são plenamente românicas, muito distanciadas das de Peralada [claustro gótico], por exemplo, e mantém ainda um bom equilíbrio de proporções, ainda que denotem, como já dissemos, um período tardio³⁷⁹.

Além disso, as proporções entre as partes da coluna são diferentes da proporção da coluna românica “considerada perfeita”³⁸⁰: nesta, o capitel ocupa 25% da coluna, o fuste 61% e a base 14%. Já em Sant Pau (fig. 19), a base está “correta” (faz os 14%), mas o fuste é mais longo (64%), o que resulta em capitéis menores, mais achatados (~22%)³⁸¹.

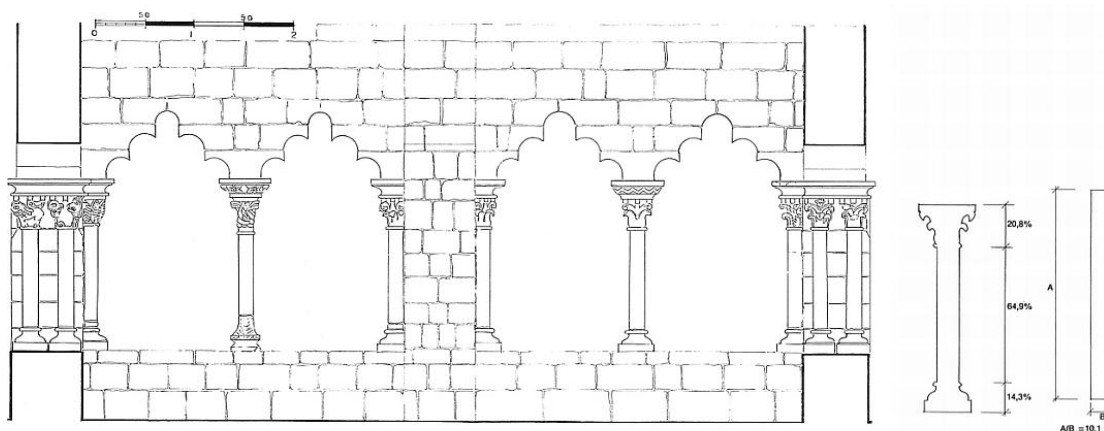


Fig. 19 Proporção dos capitéis e desenho dos arcos da galeria leste. Desenho: M. ANGLADA. Fonte: **Catalunya Romànica** [online]. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: jun. 2019

A maior parte das impostas dos pares de colunas é simples – lisas e sem ornamentação – mas algumas são decoradas com elementos vegetais ou em zigue-zague (há apenas uma imposta em zigue-zague, na galeria leste). Para Vigué, essas impostas esculpidas de maneira simples possuem traços de reminiscência de molduras romanas colocadas entre a coluna e o arco que sustenta a galeria³⁸². Os capitéis se organizam em pares sob uma mesma imposta, mas não são capitéis duplos, eles são corpos

³⁷⁹ “Malgrat això, les columnes de Sant Pau del Camp son plenament romàniques, molt allunyades de les de Peralada, per exemple, i es mantenen encara en un bon equilibri de proporcions, malgrat que denotin, com hem dit, un període tardà.” VIGUÉ, 1974, p. 142-143.

³⁸⁰ “(...) les mides de la columna romànica completa, considerada perfecta (...)”. Vigué não explica de onde tira essa proporção como referência ideal. Ibid., p. 140.

³⁸¹ Como os capitéis variam entre si em forma, há uma pequena variação nessas proporções, sendo que os capitéis de forma coríntia tendem a ser menos achatados do que os capitéis com figuras humanas e zoomórficas. Ibid, p. 143.

³⁸² Ibid., p. 143.

completamente separados, unidos apenas pela imposta (diferentemente de claustros que possuíam capitéis que compartilham o ábaco, formando um único corpo na parte superior). O ábaco da maior parte dos capitéis também é muito característico, formado por três formas quadrangulares separadas que se projetam (chamadas de “dados” por alguns autores).

As bases das colunas são simples e, nos pares, são duas estruturas separadas que, no entanto, se tocam. As bases têm um formato tradicional arredondado sobre uma placa quadrada, mas algumas possuem os ângulos decorados. É importante ressaltar o caso de um par de colunas na galeria leste cujas bases são, na verdade, dois capitéis de folhas, invertidos e bastante desgastados, reutilizados como bases (fig. 20). Jordi Camps e Immaculada Lorés acreditam que esses dois capitéis, agora bases, eram capitéis românicos contemporâneos ao resto do conjunto, que foram provavelmente substituídos no período gótico por estarem deteriorados. Reutilizar capitéis como base seria uma solução conhecida em outros claustros catalães³⁸³. Assim, é provável que os capitéis desse par de colunas sejam os únicos das galerias do claustro posteriores ao resto do conjunto – eles se diferem por apresentarem, além do tipo de pedra, entrelaços que terminam em folhas, solução que não se vê em outros capitéis desse mesmo claustro. Carles Sánchez acredita que esse par de capitéis, assim como sua imposta, a única no claustro decorada com um friso de motivos florais e folhas que lembram a folha de acanto, apresentam “uma estética avançada” – no sentido cronológico do termo, pois ela estaria mais próxima aos capitéis góticos – o que confirmaria a hipótese de que sejam posteriores aos outros³⁸⁴.

³⁸³ CAMPS, Jordi; LORÉS I OTZET, Immaculada. El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII. **Lambard**: Estudis d'art medieval, Barcelona, VI, p. 87-111, 1994, p. 91.

³⁸⁴ “Tanto el capitel como la imposta presentan una estética avanzada, de modo que cabe pensar que posiblemente reemplazaron a los antiguos capiteles deteriorados”. SÁNCHEZ MARQUEZ, 2014, p. 1139.



Fig. 20 Par de colunas da galeria leste com capitéis substituídos (góticos?) e bases de colunas de capitéis reempregados.

4.1.2.1 Os arcos

Um elemento que chama a atenção e que configura uma particularidade do claustro de Sant Pau del Camp no contexto do românico catalão são os 16 arcos lobulados das galerias claustrais (quatro por galeria), que diferem dos arcos redondos que caracterizam o românico, e que repousam sobre as impostas das colunas. Eles são de dois tipos diferentes: trilobulados e polilobulados. Os primeiros possuem três lóbulos e são mais estreitos; eles compõem as galerias norte e sul. Os arcos polilobulados são formados por cinco lóbulos e compõem as galerias leste e oeste. Enquanto o espaço de

abertura da base dos arcos trilobulados mede, em geral, 100 centímetros, os polilobulados apresentam uma abertura de, em geral, 120 centímetros³⁸⁵, o que explicaria o fato de as galerias leste e oeste serem mais longas que a norte e a sul, formando a planta retangular do claustro.

Jordi Camps e Immaculada Lorés demonstram que a disposição original das pedras que formam a parede ajuda a determinar as formas lobuladas dos arcos, resultado alcançado a partir da técnica de bem organizar o tamanho das pedras na horizontal, técnica que difere bastante da tradicional composição do arco redondo românico³⁸⁶.

Os arcos estão ornamentados com uma moldura em relevo, uma parte das quais possui o relevo em zigue-zague (fig. 21), idêntico tanto ao da moldura da janela circular da fachada da igreja, quanto à ornamentação de uma das impostas (acima citada) e à ornamentação interior de uma pilastra de ângulo (na vertical – aquela entre as galerias norte e leste (fig.22)). Este tipo de decoração em zigue-zague também pode ser visto na porta do claustro da catedral de Barcelona, no perfil das arcadas, e nas janelas da capela do Palácio Episcopal (ambas estruturas românicas da cidade de Barcelona), assim como em conjuntos relacionados pela historiografia ao âmbito estilístico de Sant Pau del Camp, como Sant Martí Sarroca e Sant Miquel de Camarasa³⁸⁷, ou ainda em partes do edifício da catedral de Tarragona. Nesse sentido, para Jordi Camps, apesar do zigue-zague ser um motivo muito variado, ele pode ajudar a estabelecer uma série estilística de monumentos datados de fins do século XII e inícios do XIII³⁸⁸: a recorrência do motivo, em edifícios datados de um espaço de tempo relativamente próximo, demonstraria um contato entre ateliês que trabalharam o motivo na região.

³⁸⁵ VIGUÉ, 1974, p. 150.

³⁸⁶ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 89.

³⁸⁷ CÀRLEZ SÁNCHEZ, 2014, p. 1136; ver também: CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 90.

³⁸⁸ CAMPS, Jordi. El claustre. Sant Pau del Camp. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi. (dirs.) **Catalunya Romànica** [Online]. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2019. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: out. 2019.

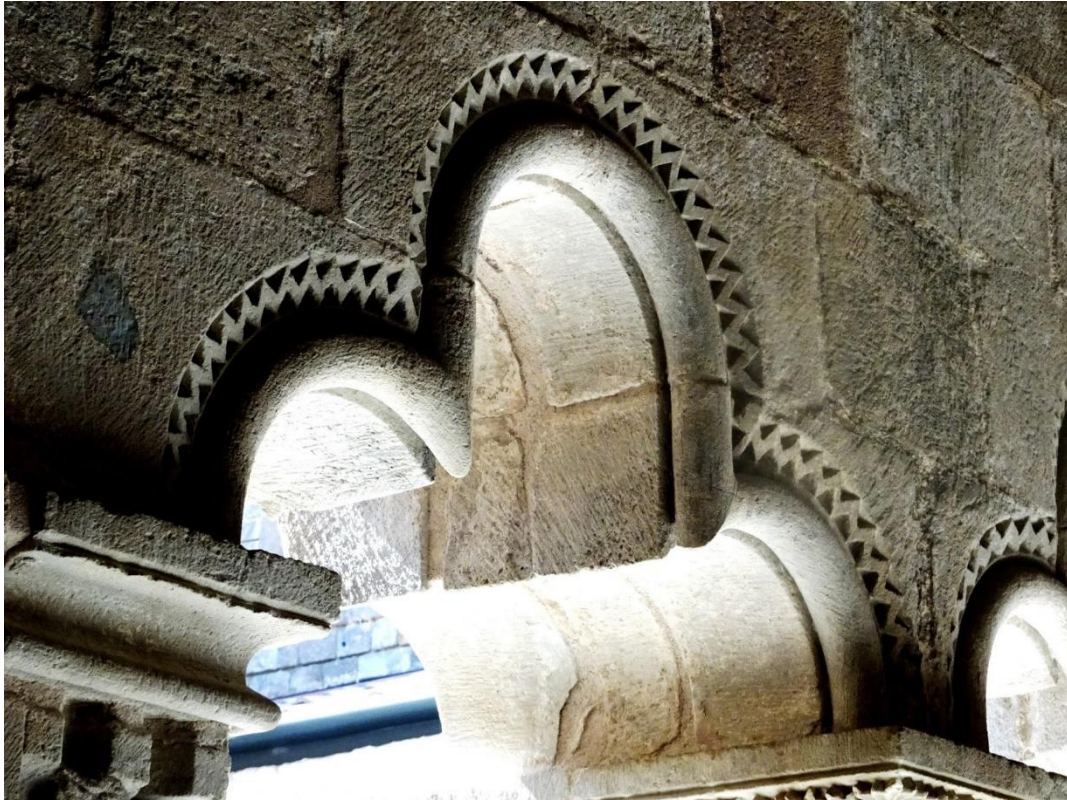


Fig. 21 Arco trilobulado. Detalhe: ornamentação em zigue-zague. Foto: Ramón Sales Encinas. Disponível em: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2015/11/23112015-monasterio-de-sant-pau-del_15.html. Acesso em: jun. 2019.



Fig. 22 Pilastra de ângulo entre as galerias norte e leste com decoração esculpida apresentando motivos em zigue-zague.

A existência desse tipo de arco no claustro de Sant Pau del Camp é resultado, para Jordi Vigué, de uma “influência claramente mouresca”, principalmente na maneira de talhar e montar as pedras dos arcos³⁸⁹. Eduard Junyent também afirma que no claustro todo “predominam as formas mourescas³⁹⁰”. Essa interpretação remonta à primeira metade do século XX, quando Joseph Puig i Cadafalch já afirmava que o caso dos arcos do claustro de Sant Pau del Camp demonstra uma “influência nova”, mas pontual, na arquitetura românica catalã: a influência mouresca. Pontual, pois ele afirma ser o único caso no românico catalão (diferentemente de outros lugares da Península Ibérica).³⁹¹

Ao buscar a genealogia desse tipo de arco, o lobulado, Puig i Cadafalch determinava que ele teria origem oriental, persa, e que teria sido introduzido na arquitetura muçulmana oriental a partir do século IX, rapidamente chegando à Península Ibérica, na arquitetura muçulmana de Al-Andaluz e na arquitetura cristã das Astúrias. O maior exemplo dessa propagação para a Península, no sentido da Catalunha e dos Pirineus, é a mesquita de Córdoba.³⁹²

Do ponto de vista de grande parte dos historiadores da arquitetura hispano-muçulmana, a mesquita de Córdoba representa o esplendor e poder muçulmano face aos reinos cristãos³⁹³. Tendo sido iniciado por volta de 785 por Abd al-Rahman I, o edifício foi recebendo novas estruturas e decoração ao longo dos séculos, tendo chegado ao seu maior esplendor no século X – com a construção do núcleo mais amplo e ornamentado – apesar de continuar recebendo outras estruturas posteriormente³⁹⁴. Abd al-Rahman I, o primeiro emir da dinastia omíada, chegara a Córdoba alguns anos após a entrada de tropas muçulmanas na Península Ibérica, no século VIII. Ele estabeleceu na cidade a capital de um emirado independente, com um poder central forte, ordenando a

³⁸⁹ VIGUÉ, 1974, p. 144.

³⁹⁰ JUNYENT, Eduard. **Rutas románicas de Cataluña / 1**. Madri: Ediciones Encuentro, 1995, p. 15.

³⁹¹ “Entrat el segle XIII apareix a Catalunya una influencia nova: l’influencia moresca; (...) en el claustre de Sant Pau del Camp consisteix en l’aparició dels archs lobulats, donantli especialíssim caràcter, cas esporàdic, unich entre les formes de la nostra arquitectura romànica.” PUIG I CADAVALCH, Joseph. **L’Arquitectura romànica a Catalunya**, vol. 3. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1909, p. 392. Disponível em: <https://archive.org/details/larquitecturaro03puig/page/392>. Acesso em: ago.2019, p. 385-386.

³⁹² Ibid., p. 385-386.

³⁹³ Ver CAPILLA, Susana Calvo. Córdoba, architecture. In: FLEET, Kate; KRÄMER, Gudrun; MATRINGE, Denis; NAWAS, John; ROWSON, Everett (eds.). **Encyclopaedia of Islam – Three**. Leiden: Brill, 2019, p. 20-28.

³⁹⁴ RUGGLES, Fairchild. The Stratigraphy of Forgetting: The Great Mosque of Cordoba and Its Contested Legacy. In: SILVERMAN, H. (ed.). **Contested Cultural Heritage**. Nova Iorque: Springer, 2011, p. 51-67, p. 52.

construção de mesquitas pelo território da Península que ia sendo conquistado³⁹⁵. A de Córdoba seria a mais importante dentre elas.

É interessante notar, como lembra a historiadora da arte e da arquitetura islâmicas Fairchild Ruggles, que a mesquita de Córdoba pode ter sido construída sobre uma basílica cristã visigótica do século VI – ou, se não uma basílica, sobre restos de um edifício de período romano³⁹⁶ –, além de possuir elementos romanos e visigóticos reempregados, como capitéis de mármore e colunas³⁹⁷. Ora, se como reafirma Jordi Vigué, a forma dos arcos e o aspecto de alguns de alguns detalhes escultóricos do claustro de Sant Pau del Camp “não há dúvida que se devem à influência da arte muçulmana”³⁹⁸, é importante lembrarmos que esta última também reempregou elementos da antiguidade cristã e romana, numa relação que demonstra a sobrevivência, escolha e adequação de formas em contextos diversos.

Durante o século VIII os povos muçulmanos ainda estavam em processo de ocupação do território, e o território ibérico fazia parte do califado omíada com sede em Damasco; apenas na segunda metade deste século se consolidou um emirado independente com sede em Córdoba. Segundo Georges Gaillard, nesse momento, a

³⁹⁵ CAPILLA, Susana Calvo. Les premières mosquées et la transformation des sanctuaires wisigothiques (92H/711-170H/785). *Mélanges de la Casa de Velázquez* [Online], 41-2, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mcv/4074>. Acesso em: jul 2019.

³⁹⁶ “However, archaeological excavations carried out in the 1920s by Ricardo Velázquez Bosco and in 1931–1936 by Félix Hernández Giménez (Hernández Giménez 1975) and expanded in recent years under the direction of Pedro Marfíl (Marfíl n.d.) unequivocally confirm the presence of a much older and smaller church under the present site of the Cathedral–Mosque.” RUGGLES, 2011, p.56. Essa teoria foi contestada por alguns historiadores, considerada apenas um *topos* de narrativas de vitória muçulmanas, mas pesquisas arqueológicas mais recentes comprovaram a existência de um edifício anterior, do período romano. O que não se consegue afirmar, com certeza, é que tais restos seriam partes de uma basílica, a basílica de São Vicente. A criação de uma “memória inicial” da mesquita de Córdoba faz parte de um processo histórico de apropriação desse espaço na disputa entre sua “primeira origem” cristã ou muçulmana. Diversos autores constatam que a criação de um mito cristão das origens do edifício como a basílica visigótica de São Vicente justifica a política atual de exclusão do uso muçulmano da mesquita, colocado em marcha desde o século XIII, quando Fernando III tomou Córdoba e ordenou a consagração da mesquita como igreja – estatuto elevado ao de catedral em seguida. Sobre os usos e disputas em torno na mesquita-catedral de Córdoba ver: LAMPRAKOS, Michele. Arquitectura, memoria y futuro. La mezquita-catedral de Córdoba. *Quintana* 17, p. 43-74, 2018; sobre o mito da basílica de São Vicente, ver: ARCE-SAINZ, Fernando. La supuesta basílica de San Vicente en Córdoba: de mito histórico a obstinación historiográfica. *AL-QANTARA* XXXVI 1, p. 11-44, 2015. Ruggles retoma a discussão sobre as apropriações históricas do passado e sobre os usos das descobertas arqueológicas, afirmando a existência de capitéis e outros artefatos visigóticos e lembra que a recente exposição e valorização deles serve para deslegitimar o uso muçulmano do edifício; para além dessa discussão, acreditamos ser importante lembrar que a existência de elementos arquiteturais romanos reempregados na mesquita de Córdoba é um importante ponto na reflexão sobre reemprego, adaptação e sobrevivência das formas em meios culturais distintos, como desenvolveremos mais adiante.

³⁹⁷ CRESSIER, Patrice. Les chapiteaux de la Grande Mosquée de Cordoue (Oratoire d'Abd Ar-Rahman I et d'Abd Ar-Rahman II) et la sculpture de chapiteaux à l'époque émirale. *Madriider Mitteilungen*, 25, p. 216-281, 1984.

³⁹⁸ “(...) no hi há dubte que és deguda a la influència de l'art musulmà.” VIGUÉ, 1974, p. 146.

situação da região ainda era instável e estava em processo de organização, o que favoreceu a absorção de traços culturais e monumentais dos reinos visigóticos. Já no século X, a situação se inverte: são os pequenos reinos cristãos da antiga Marca Hispânica do império carolíngio que se vêem face à grandeza e consolidação do califado de al-Andaluz. Durante todo esse período, “as relações não haviam jamais parado de ser frequentes”³⁹⁹, ou seja, houve trocas e circulação entre ambos os lados. Nesse sentido, não se deve ver o processo de Reconquista desses territórios por parte das tropas cristãs como um contínuo enfrentamento de guerra e desacordo. As relações comerciais e políticas, com largos períodos de acordos de paz, geraram uma circulação intensa entre as fronteiras muçulmanas e cristãs por longos períodos⁴⁰⁰.

Segundo Gaillard, no século X os escultores de Córdoba desenvolveram novas fórmulas escultóricas. Esse tipo de forma – cristalizadas nos chamados capitéis califais ou cordobenses – pode ser então detectada em alguns edifícios religiosos catalães desse período, como em Ripoll.⁴⁰¹ Essa “influência muçulmana”, postulada por Gaillard, aparece no chamado primeiro românico catalão, ou seja, os edifícios e escultura dos séculos X e XI, mas sabemos que as relações entre Barcelona e Córdoba continuaram intensas até o século XII, principalmente no que diz respeito às alianças comerciais e à circulação de moedas. É sabido que em muitos momentos guerreiros cristãos chegaram a trabalhar como mercenários para exércitos muçulmanos⁴⁰². Nesse sentido, apesar de Gaillard postular uma “influência” mais direta do mundo cordobense apenas no primeiro românico, podemos considerar que trocas e circulação, nos dois sentidos, continuaram acontecendo para além desse momento definido dentro da periodização do românico.

³⁹⁹ “les rapports n'avaient jamais cesse d'être frequents”. GAILLARD, Georges. La Catalogne entre l'art de Cordoue et l'art roman: Influences musulmanes sur l'art préroman en Catalogne. *Studia Islamica*, 6, p. 19-35, 1956, p. 21. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1594991>. Acesso em: ago. 2019.

⁴⁰⁰ GAILLARD, 1956, p. 21.

⁴⁰¹ Ibid., p. 29.

⁴⁰² Ibid., p. 22. Um caso conhecido é o de el Cid, cuja construção de sua imagem varia entre a do “herói nacional” e do “mercenário”. No século XI, Rodrigo Díaz (documentado em poemas, o mais conhecido sendo *El Poema de Mio Cid*) era um chefe militar de Castela; em torno de sua figura, desenvolveu-se a mitologia do herói guerreiro cruzado, que libertou o território dos cristãos. Porém, as próprias ideias de “espírito cruzado” e, mais ainda, de “liberação da pátria” são construções posteriores, conceitos que ainda não se verificavam à época. O mesmo Cid lutou, em diversas ocasiões, ao lado de tropas muçulmanas, contra tropas cristãs. Richard Fletcher defende que é necessária uma desconstrução da imagem romântica de el Cid, mas, ao mesmo tempo, não se deve usar o termo “mercenário” a partir do juízo de valor pejorativo que o termo adquiriu no mundo contemporâneo. Considera que el Cid era um soldado profissional, que vivia da guerra, alguém que prestava serviços em troca de pagamento; essa situação parece ter sido comum na Península Ibérica, e ajuda a desconstruir a ideia de oposição absoluta entre cristãos e muçulmanos. Cf. FLETCHER, Richard. *The Quest for El Cid*. Londres: Century Hutchinson, 1989.

Dessa maneira, é possível entendermos a presença de arcos polilobulados no mosteiro de Sant Pau del Camp como partícipe de uma longa tradição de relações com Córdoba e a arquitetura muçulmana na Península Ibérica, de trocas constantes favorizadas seja pelas relações comerciais, políticas e culturais, as quais favorecem a circulação de formas arquitetônicas e escultóricas entre ambas as regiões (Córdoba e Catalunha), para além de momentos únicos definidos pela periodização.

O tipo de arco empregado no claustro de Sant Pau, o arco polilobulado, foi mais utilizado na arquitetura muçulmana na Península principalmente no século X, quando da consolidação do califado omíada de Córdoba e ampliação daquela mesquita (podemos ver esse tipo de arco nas partes construídas depois de 961), mas continuou a ter grande fortuna durante e após o fim da dinastia omíada, no período de fragmentação das taifas e da dinastia almorávida, no século XII⁴⁰³. De acordo com François-Auguste de Montéquin, esse tipo de arco aparece, em geral, como componente não-estrutural do edifício, visto que não tem nenhuma vantagem estrutural sobre o arco em ferradura, também característico da arquitetura muçulmana na Península Ibérica:

Na verdade, como arcos portadores de peso, eles exigem uma técnica muito complexa de construção, e o produto final é delicado e incapaz de sustentar tanto peso quanto os sistemas de ferradura ou arcada em forma de ferradura pontiaguda. Assim sendo, o arco polilobulado é usado mais por sua estética do que por suas virtudes estruturais. Com o passar do tempo, eles se tornaram, principalmente, componentes não estruturais da arquitetura; durante o período almorávida, o arco polilobulado era raramente construído como unidade estrutural.⁴⁰⁴

Em Sant Pau del Camp, esse foi o tipo de arco escolhido e considerado adequado para o suporte e, também, para a ornamentação do claustro. Ou seja, há uma adaptação de um tipo de arco que é considerado apenas ornamental, pois não suporta muito peso, para que ele possa funcionar como suporte de um claustro. Ambas as funções são intrínsecas uma à outra, pois a escolha ornamental desse tipo de arco exigiu que, como suporte, ele precisasse ser adaptado à espessura do muro românico, mantendo o aspecto

⁴⁰³ MONTÉQUIN, François-Auguste de. Arches in the architecture of Muslim Spain: typology and evolution. *Islamic Studies*, 30/1-2, Special Issue on Muslim Heritage in Spain, p. 67-82, primavera/verão 1991, p. 76.

⁴⁰⁴ “In fact, as a weight-bearing arches they require a very complex technique of construction, and the end product is delicate and unable to sustain as much weight as the horseshoe or pointed-horseshoe arcuated systems. Therefore, the foliated arch is used more for its aesthetic than its structural virtues. With the passage of time, they became mostly non-structural components of the architecture ; by the Almoravid period, only seldom was foliated arch built as a structural unit.” *Ibid.*, p. 76.

robusto do claustro. É por isso que os arcos polilobulados de Sant Pau del Camp se adaptam ao tipo de fábrica e construção do claustro, como dito anteriormente. Assim, eles são robustos como os arcos semicirculares românicos, mas com um tipo de arranjo das pedras que permite o entalhamento de lóbulos. Ou seja, há uma apropriação de um tipo de arco característico da arquitetura cordobense, mas com sua adaptação às funções e necessidades de um claustro beneditino. Quais seriam os possíveis motivos para essa escolha, considerada “inovadora” e única?

Alguns autores relativizaram a influência direta do mundo al-Andaluz nas formas dos arcos de Sant Pau del Camp, como é o caso do historiador da arte catalão Alexandre Cirici, em 1976, atribuindo a existência desses arcos de Sant Pau aos contatos com a Sicília através de expedições marítimas – comerciais ou militares – que estabeleceram uma familiaridade com a “arquitetura mista”, de raízes muçulmanas e bizantinas, ali existente⁴⁰⁵. Mas, nos surge o questionamento sobre o porquê desse autor preferir explicar a existência desses arcos em Sant Pau por meio de uma influência intermediada pela Sicília, se a Catalunha fazia fronteira direta com o mundo cordobense?

Jordi Camps, por sua vez, lembra que nos estudos dedicados ao claustro de Sant Pau sempre se destacou a relação com o mundo islâmico, mas que podem ser encontrados arcos lobulados de tipo semelhante em outros exemplos no mundo medieval ocidental, como na cripta da igreja de Notre-Dame du Port ou em Clermont-Ferrand.⁴⁰⁶ Tal proximidade com a França também já havia sido evocada por Jordi Vigué⁴⁰⁷. Há, assim, na historiografia, um deslocamento da questão dos arcos lobulados do mundo islâmico para o mundo cristão.

Nesse sentido, buscando entender processos próprios a um desenvolvimento arquitetônico do mundo ocidental cristão, Camps e Lorés acreditam que, apesar da fórmula decorativa baseada em lóbulos ser, em geral, relacionada ao mundo islâmico, ela pode ser entendida como parte de um processo de “desenvolvimento de elementos ornamentais em arcadas e suportes, tanto de claustros como de portais”⁴⁰⁸, ou seja, como parte de um processo evolutivo dos arcos dentro da arquitetura religiosa cristã. Esse processo, que levou a prescindir do habitual arco de meio ponto redondo (semicircular) nas arcadas, teria uma finalidade decorativa, fazendo com que as arcadas

⁴⁰⁵ CIRICI I PELLICER, Alexandre. **Barcelona, ciutat d'art**. Barcelona: Teide, 1973, p. 24.

⁴⁰⁶ CAMPS, 2019.

⁴⁰⁷ VIGUÉ, 1974, p.194-195.

⁴⁰⁸ “(...) la finalitat decorativa que porta a prescindir de l'habitual arc de mig punt en les arcades de les galeries del claustre cal emmarca-la en un desenvolupament d'elements ornamentals en arcades i suports, tant de claustres com de portades”. CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 89.

adquirissem um valor ornamental. Ou seja, para os autores, há um desenvolvimento técnico que permite o uso dos arcos lobulados que tem uma finalidade puramente decorativa, uma busca de desenvolvimento das fórmulas arquitetônicas para que estas, para além da função estrutural, tenham também uma função decorativa. Isso porque “o uso de fórmulas lobuladas é relativamente frequente em formulações arquitetônicas usadas como elementos decorativos, como por exemplo na pintura mural”⁴⁰⁹. Isso significa que o “jogo decorativista” (uma busca pelo decorativismo que se desenvolveu em diversos âmbitos da arquitetura românica) teria invadido os elementos estruturais do conjunto, o que pode ser observado em diversas obras do entorno de 1200, em diversos lugares da Europa ocidental⁴¹⁰.

Porém, nosso questionamento é o seguinte: a busca de novas formas ornamentais por meio de técnicas construtivas e estruturais na arquitetura românica invalida o fato de haver um contato com o mundo muçulmano? O desenvolvimento de arcos lobulados em edifícios cristãos precisa, necessariamente, ser visto como um processo interno e fechado da arquitetura românica? Acreditamos que não, posto que uma explicação não invalida a outra: é possível que na busca de novas formas decorativas na arquitetura românica, o contato com o mundo muçulmano tenha sido importante, e as fórmulas ali existentes tenham sido observadas, incorporadas e/ou adaptadas ao decorativismo românico.

Em artigo publicado em 1911, intitulado *La mosquée de Cordue et les églises de l’Auvergne et du Velay*, Émile Mâle estabelecia conexões formais entre estruturas presentes na mesquita de Córdoba e em igrejas da região de Auvergne e na catedral de Puy-en-Velay, que são apontadas como o lugar de desenvolvimento desse decorativismo arquitetural românico. Ao descrever todas as conexões que vê entre ambas as regiões, lembra que na igreja de Notre-Dame-du-Port, ao lado da nave, a tribuna se abre por arcadas lobuladas, as quais são bastante raras na França, afirmando que “para encontrar outros exemplos, é necessário ir até a Espanha, até Barcelona, onde o antigo claustro de San Pablo del Campo [grafia espanhola] se abre também em arcadas lobuladas.”⁴¹¹ Na mesquita de Córdoba, lembra que a parte onde se encontram

⁴⁰⁹ “L’ús de formes lobulades és relativament freqüent en formulacions arquitectòniques emprades com a elements decoratius, per exemple en l’articulació mural”. Idem, p. 89.

⁴¹⁰ Os autores citam, por exemplo, as formas lobuladas do portal de Santa Maria de Ganagobie, na Provença; as arcadas entrelaçadas do claustro de Sant Juan de Duero, em Sória, ou os fustes de colunas inclinadas do claustro de Santo Domingo de Silos. CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 89-90.

⁴¹¹ “pour en trouver d’autres exemples, il faut aller jusqu’en Espagne, jusqu’à Barcelone, où le vieux cloître de San Pablo del Campo s’ouvre aussi par des arcades trifléées.” MÂLE, Émile. *La Mosquée de*

arcos lobulados é o *mihrab* iniciado pelo califa al-Hakem II, parte considerada mais deslumbrante da mesquita, que foi construída a partir de 961 (fig. 23).

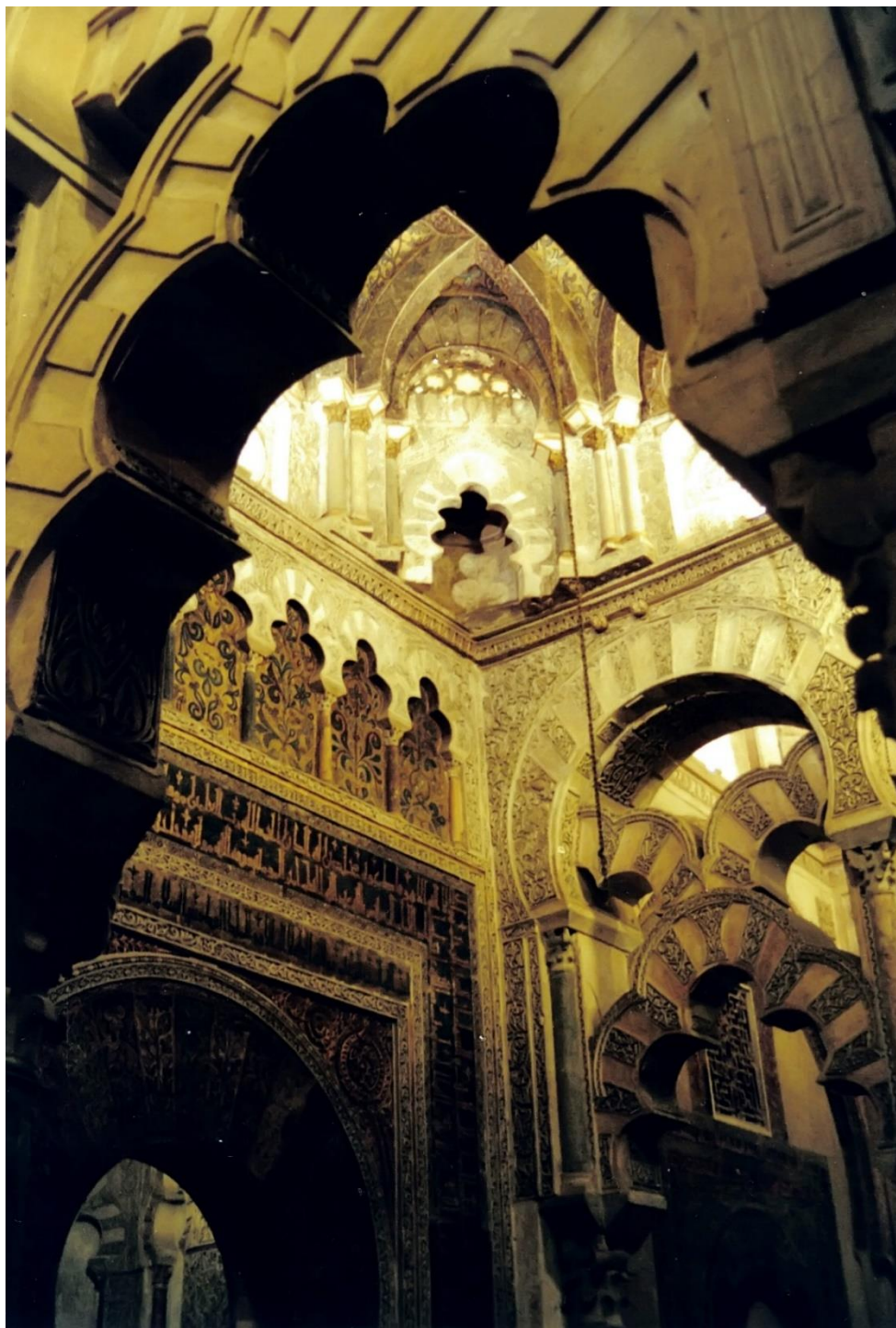


Fig. 23 Arcos da Mqsourah e do mihrab da mesquita de Córdoba. Fonte: EmDee. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6990511>; Acesso em: nov. 2019.

Ao comparar diversas outras estruturas semelhantes entre a mesquita de Córdoba e as igrejas francesas em questão, “coincidências” que servem de prova do contato entre elas, Mâle formula sua hipótese de que os arquitetos que trabalharam nessas igrejas tenham visitado e, mais ainda, estudado a arquitetura de Córdoba, por volta de inícios do século XII. Para Mâle, os muçulmanos da Espanha eram “bastante tolerantes”⁴¹², pois havia um grande número de cristãos vivendo em Córdoba, que possuíam ampla liberdade de culto: havia igrejas, monastérios e, até mesmo, escolas cristãs; estas últimas, famosas pelo grande desenvolvimento intelectual atizado pelas rivalidades com os doutores árabes, atraíram cristãos de diversas regiões da Europa ocidental, inclusive da França. Córdoba é classificada, assim, como uma cidade aberta aos cristãos.⁴¹³

Porém, e este é o ponto que nos interessa de sua argumentação, para Mâle o que atraiu os monges arquitetos naquilo que haviam visto em Córdoba foram apenas “detalhes”, que os teriam “seduzido”, porque a arquitetura dos edifícios cristãos nesse momento era muito mais desenvolvida. Assim, foram apenas elementos ornamentais que esses monges trouxeram para as igrejas, elementos portadores de um “forte charme”, aos quais eles “não puderam resistir”:

Foram alguns detalhes que seduziram nossos arquitetos na mesquita de Córdoba. Não poderia ser diferente. Um edifício coberto de vigas, onde o problema da abóboda não tinha sido abordado, não tinha nada a lhes ensinar. Eles sabiam muito mais que os árabes.⁴¹⁴

O argumento de Mâle reforça a concepção de que os elementos aproveitados da arquitetura da mesquita de Córdoba, sendo *apenas* ornamentais, são portanto inferiores e supérfluos, destacados das estruturas do edifício. Esse pensamento comporta uma dicotomia entre estrutura arquitetônica e ornamentalidade – entre estrutura e ornamento, grosso modo – que parece ter sobrevivido na análise historiográfica sobre tais estruturas e a possível circulação de elementos de origem muçulmana na arquitetura cristã. Porém, o que significa a sobrevivência de estruturas arquitetônicas ornamentais?

⁴¹² “fort tolérants”. MÂLE, 1911, p. 88.

⁴¹³ À Mâle se deve, assim, no início do século XX, o desenvolvimento dos estudos da obra visual do passado que não visava apenas sua classificação formal, mas sua interpretação em profunda relação com a história da sociedade na qual ela foi composta, o estudo das ideias e meios que podem ajudar a compreender as obras de arte de uma sociedade, ou seja, a inserção da obra na história. Cf. RUSSO, Daniel. Émile Mâle (1862-1954): l’invention de l’iconographie historique. **Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, 148-4, p. 1641-1650, 2004, p. 1643.

⁴¹⁴ “Ce sont quelques détails qui ont séduit nos architectes dans la mosquée de Cordoue. Il ne pouvait en être autrement. Un édifice couvert d’une charpente, où le problème de la voûte n’était pas abordé, n’avait rien à leur apprendre. Ils en savaient beaucoup plus que les Arabes”. MÂLE, op.cit., p. 89.

Parte dos autores que trabalharam sobre o românico catalão reforça a semelhança dos arcos de Sant Pau del Camp com os das igrejas da região de Auvergne, mas Mâle já lembrava que estas últimas apresentavam semelhanças com Córdoba. Para além de tentar traçar um “roteiro de influência” desse tipo de motivos e arcos, acreditamos ser importante perceber como há uma sobrevivência⁴¹⁵ de um tipo de formas que consegue conformar, intrinsecamente, estrutura arquitetônica e função ornamental. O que alguns autores chamam de “jogo decorativista” que “invade” as estruturas não nos parece que deva ser visto como invasão ou incoerência: pelo contrário, desenvolve-se um uso ornamental da estrutura que valoriza seu papel de sustentação daquele lugar.

Chamamos esses arcos de “estruturas arquitetônicas ornamentais” pois, diferentemente de Mâle, acreditamos que a sua ornamentalidade não é inferior à sua função estrutural. O arco polilobulado não é apenas um exotismo mantido, mas é uma maneira de ornamentalizar a própria estrutura do edifício, aquilo que é considerado, em geral, o mais básico e prático. Não há uma secção entre arquitetura e ornamentalidade. Há, nesse caso, uma vontade de valorizar aquelas partes que sustentam as paredes superiores, teto ou abóbodas. Qual é, então, a importância desse tipo de escolha, nesse contexto?

Acreditamos que a compreensão dessa questão possa ser desenvolvida a partir de duas chaves principais: em primeiro lugar, compreendendo como a valorização da estrutura arquitetônica do claustro se dá pela escolha de ornamentalizar um dos seus principais elementos de sustentação, os arcos. Assim, toda a estrutura do claustro é devidamente honrada e, de modo especial, aquelas partes que sustentam os tetos da galeria, ou seja, que sustentam o próprio coração da comunidade. Há quase que uma “continuidade ornamental” da base das colunas, passando pelos capitéis e que está presente também nos arcos. Nesse sentido, os arcos são ornamentalizados, mas eles próprios, assim como os capitéis, funcionam como ornamento do claustro.

E, em segundo lugar, pelo entendimento de que, ao escolher esse tipo de arco, que não era comum em outros mosteiros e edifícios cristãos na região, havia um esforço de diferenciar seu claustro dos outros claustros beneditinos, ou seja, de destacar a

⁴¹⁵ No sentido warburgiano do termo. Warburg desenvolve o conceito de “Pathosformel” (“fórmula do pathos”) e o de “Nachleben der Antiken” (“a pós-vida da Antiguidade”) para pensar a sobrevivência das formas antigas em diferentes temporalidades, dos gestos e suas “emoções”. Ao repensar o problema do “estilo” e de sua sobrevivência em diferentes culturas e temporalidades, sugere refletir sobre como as especificidades formais são operatórias em cada contexto histórico e cultural. WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Ver também DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.39.

excepcionalidade daquela comunidade na região, em meio a tantas outras, e, ao mesmo tempo, entrar em contato com uma parte importante da história daquela região: a relação com o mundo cordobense. Sant Pau havia sido atacado e destruído por tropas vindas de Córdoba em alguns momentos; em outros, é a aliança com povos dessas regiões que permite o enriquecimento material de Barcelona e, assim, do próprio monastério. Não parece ser anódino o fato de a comunidade se apropriar de – e adaptar – um traço arquitetônico tão característico dessa sociedade com a qual as relações haviam sido marcadas por momentos de intensidade.

Como dito acima, acreditamos que a forte relação estabelecida entre a cidade de Barcelona e Córdoba durante séculos foi importante para a circulação de ideias, pessoas e a troca mútua de modelos esculturais e arquiteturais. Em nosso ponto de vista, o contato com o mundo muçulmano e suas formas arquitetônicas não exclui a ideia do desenvolvimento de um tipo de “decorativismo estrutural” na Europa cristã. Pelo contrário, mesmo no mundo muçulmano, sublinha-se uma função ornamental desse tipo de suporte, recurso que pode ser comum aos interesses dos construtores cristãos de alguns monastérios. Mesmo que se aceite que na arte cordobense o uso desse tipo de arco é *apenas* ornamental (ou seja, que não é o arco que sustenta o peso do edifício), acreditamos que seu emprego corresponda, justamente, à ideia de valorização ornamental das estruturas que compõem um edifício, ideia que irá sobreviver em Sant Pau del Camp, que adapta o arco polilobulado à fábrica da parede robusta do claustro para que ele suporte seu peso e seja “estruturalmente ornamental”.

Acreditamos que as formas circulavam com fluidez entre as fronteiras, mutualmente, e se adaptavam às necessidades e opções decorativas escolhidas em cada lugar. A opção em Sant Pau del Camp, classificado muitas vezes como um claustro simples e de decoração inferior, foi de ornamentalizar seus arcos, ou seja, um elemento fundamental de sua estruturação. Essa escolha é, além disso, valorizada e destacada ainda mais com entalhes ornamentais em zigue-zague que emolduram os lóbulos dos arcos, ornamentalizando ainda mais uma estrutura ornamental-estrutural fundamental para a configuração e sustentação daquele espaço.

4.2. Questões de datação e os estudos sobre a escultura do claustro

Nos trabalhos sobre o edifício de Sant Pau del Camp, os elementos arquitetônicos – sobretudo os capitéis do claustro – foram estudados, em sua maior parte, com o

objetivo principal de desenvolver a análise das formas com fins de identificação estilística e filológica, para criar rede genealógicas entre diversos edifícios, e, assim, plantear a datação do edifício. Abaixo sintetizamos algumas das principais hipóteses desenvolvidas pela historiografia catalã em relação ao claustro de Sant Pau del Camp, que se baseiam fundamentalmente na periodização do românico catalão e nas relações estilísticas entre os edifícios definidas durante o século XX (expostas no capítulo 2 desta tese). Dessa maneira, poderemos localizar, mais especificamente, a escultura dos capitéis do claustro no contexto de circulação de elementos e de tradições formais e iconográficas da escultura monumental catalã de fins do século XII e início do XIII.

A questão da datação por meio de análises estilísticas é, assim, um mote importante dos trabalhos sobre o claustro de Sant Pau del Camp. Em um trabalho que pode ser considerado referência no tema, Jean Wirth recomenda que a datação, bem como o trabalho com imagens em geral, deve levar em conta o cruzamento de vários tipos de fonte, imagéticas e escritas⁴¹⁶, tendo em vista a fragilidade de hipóteses cronológicas baseadas exclusivamente na análise estilística⁴¹⁷. Como vimos, em Sant Pau existe o grande problema do vácuo documental, da quase inexistência de documentos anteriores ao século XIII. Porém, os poucos documentos escritos encontrados (como o cartulário de Sant Cugat del Vallès, alguns testamentos e atas de doação ou os documentos analisados por Paul Freedman⁴¹⁸), as inscrições lapidárias, os recentes trabalhos técnicos desenvolvidos por arqueólogos e engenheiros civis, aliados a uma análise serial estilística, compõem um conjunto importante para a datação do claustro e, principalmente, para tentarmos entender seu papel no entorno social e na cidade de Barcelona.

Como exposto anteriormente, Joseph Puig i Cadafalch, arquiteto e restaurador que definiu os principais parâmetros estilísticos e de datação do românico catalão, tomava, em inícios do século XX, os aspectos formais e estilo iconográfico dos elementos esculpidos para datar as obras medievais, além de ter definido as bases para a periodização do românico catalão. Em sua obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*

⁴¹⁶ WIRTH, Jean. La datation des oeuvres. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (orgs.). **Les Images dans l'Occident Médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 159-168.

⁴¹⁷ WIRTH, Jean. **La datation de la sculpture médiévale**. Genève: Droz, 2004. Wirth lembra que não é necessário desconsiderar a análise estilística, pois ela se mostra um recurso importante e válido que tem, como diversos outros métodos, alguns problemas. A questão pertinente é saber utilizar a análise estilística de maneira crítica. Ibid., p. 11-21.

⁴¹⁸ Ver capítulo 3 da presente tese.

(1909), ele dedica um pequeno verbete a de Sant Pau del Camp. Para o autor, a forma como são esculpidas as vestes e acessórios dos guerreiros figurados nos capitéis deste claustro – que portam cota de malha que vai até os joelhos, cobrindo seu pescoço, um elmo pontiagudo que cobre o nariz e um escudo pontiagudo e alongado (chamado oblongo), do tipo que começou a ser usado a partir de 1170 – indica uma iconografia de fins do século XII e já avançado o século XIII – e este é um de seus principais argumentos para a datação do claustro⁴¹⁹.

Wirth também se refere à importância de elementos figurativos desse tipo para fornecer indicações sobre as datas, principalmente se se pode identificar um personagem ou uma moda vestimentar ou armamentos que um personagem porta – questões que, segundo ele, foram ignoradas por muitas vezes pela historiografia. O ponto importante, para Wirth, é que tal identificação não se resume à criação de manuais, os quais, por sua vez, sirvam apenas para a datação, criando um “círculo vicioso”⁴²⁰, mas que façam parte da interpretação da obra.

Além da questão da identificação da vestimenta como instrumento de datação, Puig i Cadafalch utiliza como argumento principal a datação a partir da análise estilística: pela descrição e comparação das formas esculpidas em edifícios diferentes, sendo que um deles é datado (de maneira mais ou menos “segura”), ele consegue estabelecer relações estilísticas entre esses edifícios, situando-os numa mesma cronologia⁴²¹. Essa metodologia é perceptível quando ele defende, por exemplo, que as representações iconográficas de Sant Pau del Camp são “expressivas” à maneira das do claustro de Tarragona – ou seja, identifica uma proximidade entre as formas que permite a identificação de um estilo da escultura catalã desse período –, datado do século XIII, o que, para ele, exclui qualquer possibilidade de que tenham sido concluídas no curso do século XII. Assim, ele defende que o claustro de Sant Pau tenha sido construído na

⁴¹⁹ PUIG I CADAFALCH, 1909, vol. 3, p. 392.

⁴²⁰ WIRTH, 2015, p. 160.

⁴²¹ Wirth descreveu esse modo de fazer da história da arte que busca a datação pela análise estilística, lembrando da necessidade de não se focar apenas nesse método: “O historiador da arte dispõe de um certo número de datas mais ou menos vinculativas, transmitidas por inscrições ou documentos. Ele identifica as relações estilísticas entre as obras, as situa em uma evolução, as apresenta em termos de mãos, oficinas ou influências e, em seguida, estabelece nas datas conhecidas a cronologia relativa que resulta dela. Mas também tem o recurso de questionar ainda mais o contexto histórico, levar em consideração novos documentos, reinterpretar documentos conhecidos ou fazer observações arqueológicas nos monumentos”. “L’historien de l’art dispose d’un certain nombre de dates plus ou moins contraignantes, transmises par des inscriptions ou des documents. Il dégage des relations stylistiques entre les oeuvres, les situe dans une évolution, les présente en termes de mains, d’ateliers ou d’influences, puis raccroche aux dates connues la chronologie relative qui en découle. Mais il a aussi la ressource d’interroger plus avant le contexte historique, de prendre en considération de nouveaux documents, de réinterpréter les documents connus ou de faire des observations archéologiques sur le monuments.” WIRTH, 2004, p. 16.

passagem do século XII para o XIII, e finalizado já avançado o século XIII, pois seu estilo se aproxima mais do estilo deste século.⁴²²

O tipo de tratamento das folhas esculpidas nos capitéis também foi argumento para datar a construção do claustro por autores que se seguiram a Puig i Cadafalch. Nesse caso, parte dos estudiosos classifica a escultura dos capitéis de Sant Pau como próxima à do Palácio Episcopal de Barcelona, que apresenta capitéis formalmente similares no tratamento dos elementos vegetais; já que o Palácio é datado de meados do século XIII⁴²³, isso justifica a datação do claustro de Sant Pau (ou pelo menos sua finalização) da primeira metade do século XIII.

Um avanço nesse tipo de análise é proposto no artigo de Jordi Camps e Immaculada Lorés, *El claustre de Sant Pau del Camp en el contexte d'escultura barcelonina del segle XIII*⁴²⁴, publicado em 1994, que é importante para nosso trabalho pois, a partir de uma extensa e minuciosa análise estilística e comparativa, ajuda a mapear as possíveis relações e a circulação de concepções imagéticas na escultura monumental catalã à época da construção do claustro de Sant Pau del Camp. Os autores justificam seu objetivo e expõem sua metodologia ao lembrarem da ausência de documentação e referências escritas sobre a construção do claustro, o que, segundo eles, obriga a plantear hipóteses sobre o claustro e sua escultura baseadas “em sua própria análise” e, sobretudo, “na comparação com outros conjuntos barceloneses e estrangeiros”; assim, o estudo comparativo e estilístico permite que afirmem a cronologia do claustro⁴²⁵.

Os autores planteiam, através de comparações entre capitéis, a relação de Barcelona com Girona, por onde teriam vindo modelos do século XII provenientes do além-Pirineus (das regiões do Roussillon, Toulouse e Provença⁴²⁶). Eles demonstram, também, a relação temática e formal entre os diversos edifícios que compõem o panorama da escultura da cidade de Barcelona da primeira metade do século XIII e, inclusive, com outras regiões da Catalunha, ou seja, desenvolvem a análise das relações

⁴²² PUIG I CADAVALCH, op. cit., p. 392.

⁴²³ DALMASES I PONS, 1991, p. 101.

⁴²⁴ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994.

⁴²⁵ “L'estudi d'aquesta dependència i la seva escultura, per tant, l'hauren de basar directament en la seva anàlisi. I serà sobretot la comparació amb altres conjunts barcelonins i foranis el que ens permetrà plantejar una hipòtesi sobre la seva cronologia.” Ibid., p. 88.

⁴²⁶ Assim, localizam Sant Pau del Camp dentro de uma das correntes do românico catalão, na periodização já tradicionalmente aceita pela historiografia, expostas no capítulo 2 da presente tese.

estilísticas⁴²⁷ das quais participavam os capitéis de Sant Pau, tentando traçar um possível percurso de influência entre ateliês.

O primeiro ponto levantado pelos autores é o fato de o claustro ser predominantemente ornamental, ou seja, não possuir um ciclo iconográfico-narrativo. Isso é importante, segundo eles, por distanciar Sant Pau del Camp dos grandes conjuntos de claustros catalães da segunda metade do século XII, como os da catedral de Girona, do monastério de Sant Cugat del Vallés, de Santa Maria de l’Estany ou da catedral de Tarragona. Por outro lado, a “redução do programa iconográfico”⁴²⁸ o aproximaria do claustro do monastério de Sant Pere de Galligants, em Girona. Para os autores, essa diferença em relação à presença ou ausência de um programa iconográfico narrativo em claustros do mesmo período numa mesma região era normal e também ocorreu em outras regiões da Europa ocidental, e se explica pela diferença de natureza entre um projeto mais “ambicioso e complexo”, que caracterizaria os primeiros, e outro “mais modesto e menor”⁴²⁹, caso de Sant Pau.

Além disso, eles acreditam que a temática figurativa que existe no claustro – com “esparços” temas de monstros e de luta – é justificada por suas dimensões, ou seja, é o tamanho do claustro que faz com que ele não tenha um ciclo narrativo desenvolvido, pois não haveria espaço para isso⁴³⁰. Nesse sentido, cria-se a ideia de que as escolhas imagéticas do claustro foram pouco pensadas, pouco trabalhadas, o que se refletiria numa menor complexidade do conjunto, baseada em uma hierarquia entre elementos figurativos e ornamentais. Apesar de ser uma constatação importante, a de que o claustro é predominantemente ornamental e, assim, tem uma especificidade em relação a uma

⁴²⁷ Meyer Schapiro lembra que, apesar de não existir um único sistema estabelecido de análise estilística e que autores diferentes podem destacar aspectos diferentes na análise segundo seu ponto de vista ou segundo o problema que mais lhes interessa, a descrição de um estilo faz referência, em geral, a três aspectos da arte: aos elementos formais ou motivos, às relações formais e às qualidades próprias ao estilo (no sentido de definição de uma qualidade de conjunto ou sua “expressão”); apesar da técnica, o tema e o material serem incluídos, em geral, na análise de um estilo, eles são menos significativos do que os “traços formais ou qualitativos” próprios à arte de um período determinado. SCHAPIRO, Meyer. La notion de style. In: _____. **Style, artiste et société**. Paris: Gallimard, 1982, p. 35-85, p. 39.

⁴²⁸ Colocaremos entre aspas as expressões que consideramos valorativas usadas pelos autores do texto.

⁴²⁹ Os autores usam o exemplo da região de Provença, na França, onde existia um claustro complexo, como o de Saint-Trôphime d’Arles, que “convivia” com aqueles mais simples, como o de Saint-Paul-de-Mausole ou o do Nôtre-Dame de Montmajour, que se relacionam com o primeiro. “No és difícil trobar diferències de naturalesa similar em altres regions, com a Provença, entre el claustre més ambiciós i complex de Saint-Paul-de-Mausole, al costat de Saint-Remy, o de Nôtre-Dame de Montmajour, no per això senserelacionar-se amb el primer”. CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 91.

⁴³⁰ Mesmo assim, dizem que essa temática se mantém numa linha presente em outros claustros românicos contemporâneos, tanto catalães como estrangeiros. “Amb tot, la temàtica de caràcter figuratiu, amb representacions d’animals monstres i lluites manté, dins les limitacions motivades per les dimensions del claustre barceloní, la línia de conjunts més o menys coetanis, tant catalans com foranis”. Ibid., p. 91.

série de claustros catalães historiados, cabe aqui o primeiro questionamento sobre esse modo de definir a ausência de um ciclo narrativo: o que significa um projeto mais complexo ou mais simples? Quais são os elementos utilizados para justificar tal hierarquia de complexidade? É somente a presença de um ciclo narrativo que torna um conjunto de capitéis complexo e convenientemente ordenado? Se figurar um ciclo narrativo fosse realmente a intenção dos comitentes do claustro, seria preciso mais espaço para o seu desenvolvimento?

A partir dessa primeira constatação, reforça-se a ligação que Sant Pau teria com Sant Pere de Galligants, a qual se dá não apenas pela ausência de um ciclo narrativo, mas também pelo repertório escolhido e seu tratamento formal: em todas as galerias, um importante número de capitéis está relacionado com determinados capitéis de Galligants, o que abre a possibilidade de que o claustro do monastério de Barcelona estivesse ligado à “tradição escultórica das comarcas gironinas do último terço do século XII, a qual, por sua vez, era vinculada a centros rosselloneses”⁴³¹. Os capitéis que indicam essa ligação com Galligants são, principalmente, aqueles que contém representações zoomórficas: os capitéis que apresentam águias com asas abertas e os das sereias-pássaro são bastante similares em ambos os claustros, semelhança que se dá

não somente em linhas compositivas gerais mas que alcança também o trabalho de alguns detalhes (apesar do mau estado de conservação das peças barcelonesas) e as formas volumosas comuns que se destacam sobre um fundo liso⁴³².

A maneira como se representam os animais, sobretudo a “cabeleira e ferocidade” dos leões, sua relação com personagens humanos e as cenas de luta, reforçam as relações não apenas com o âmbito de Girona, mas também com o da escultura do Roussillon do segundo terço do século XII, como a de Sant Martí de Canigó e Sant Miquel de Cuxà⁴³³. É essa ligação estilística com o modelo do Roussillon, intermediada pela região de Girona, que teria sido fundamental para o desenvolvimento do românico pleno catalão, como procuramos demonstrar no capítulo 2 da presente tese. Cria-se, assim, uma narrativa de transmissão de modelos de escultura em capitéis, a partir do

⁴³¹ “(...) aquesta relació obre un lligam amb la tradició escultórica de les comarques gironines del darrer terç del segle XII, per la seva banda vinculada amb centres rossellonesos.” CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 92

⁴³² “La similitud no afecta només les línies compositives generals sinó que assoleix també el treball d’alguns detalls (tot i el mal estat de les peces barcelonines) i les comunes formes voluminoses que destaquen sobre un fond llis”. Ibid., p. 92.

⁴³³ Ibid., p. 93.

Roussillon no segundo terço do século XII, passando para Girona no último terço deste século chegando, finalmente, em Barcelona na passagem do século XII para o XIII. Ou seja, além da datação, há uma preocupação nessa análise de cunho estilístico em permitir a construção de uma explicação genealógica e filológica para as imagens esculpidas nos capitéis de Sant Pau.

Além de Sant Pau del Camp, as figurações de luta e guerreiros que fazem parte deste “âmbito de influência” estão também presentes no portal românico do claustro da catedral de Barcelona, datado também de finais do século XII. Assim, esse “vínculo” com a escultura gironesa e rossellonesa se daria numa transmissão de modelos do Roussillon, passando por Girona e chegando a Barcelona. Por isso, em Barcelona esse tipo de escultura é classificada como tardia, pois ela teria chegado à região depois de percorrer um determinado percurso de transmissão, o que implica, em nosso ponto de vista, uma visão sobre os estilos como modelos fechados e prontos, que são apenas transmitidos como objetos a serem encaixados nas classificações.

No entanto, ainda segundo aqueles autores, “as relações com Girona que se detectam no claustro de Sant Pau não se limitam aos repertórios utilizados anteriormente no Roussillon”⁴³⁴; há também temas que aparecem na escultura de Girona mais tardia, provenientes de modelos de referência das regiões de Toulouse e também da Provença. Por exemplo, no capitel com uma cena de luta entre um guerreiro e um leão, o gesto do animal – o modo como apoia sua pata no escudo do personagem – seria recorrente na Catalunha no último quarto do século XII, mas é uma cena que “tem suas origens em um capitel da fachada da sala capitular de La Daurade de Toulouse”⁴³⁵. Como vimos anteriormente, esses dois estudos – do estilo do Roussillon e do estilo de Toulouse – são tradicionalmente indicados na bibliografia do românico catalão como sendo os grupos de influência sobre o românico catalão no século XII⁴³⁶; e os capitéis de Sant Pau del Camp são, também, classificados a partir dessas duas referências.

Com a região de Provença, os autores identificam, sobretudo, a relação dos capitéis de tipo vegetal, cujo estilo pode também, segundo eles, ser detectado no portal românico da catedral de Barcelona: essa permanência estilística seria mostra de uma “mais que provável dependência, direta ou não, [de Barcelona] com o centro

⁴³⁴ “Les relacions amb Girona que es detecten en el claustre de Sant Pau no s’exhaureixen, però, en els repertoris utilitzats anteriorment al Rosselló.” CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 94

⁴³⁵ “(...) qui té els seus orígens en un capitel·l de la façana de la sala capitular de la Daurade de Toulouse.” Ibid., p. 94.

⁴³⁶ Ver capítulo 2 testa tese.

gironino”⁴³⁷, o qual, por sua vez, tinha grandes pontos de contato com a escultura românica provençal. Ou seja, mais uma vez, a ideia de dependência postula pouca inventividade do ateliê que trabalhou em Sant Pau, pois ele agiria apenas reproduzindo estilos vindos de um outro lugar. Como veremos na análise de capitéis, esses estudos genealógicos são importantes para conhecermos as relações culturais das quais a Catalunha participava naquele momento, mas tentaremos analisar o conjunto de capitéis não delimitados pelas influências estilísticas, mas pensando segundo a escolha e agenciamento de tradições e significações trabalhadas nesse conjunto.

Ainda no grupo dos capitéis de Sant Pau cuja influência vem de Girona, sobretudo de Sant Pere de Galligants, mas que tem origem provençal, estariam outros dois tipos de capitéis derivados do coríntio⁴³⁸ que, além da origem em Provença, poderiam ter proveniência também do Languedoc e de uma vertente mais tardia da escultura dessas regiões.

Nesse sentido, os autores concluem que

A escultura do claustro de Sant Pau del Camp poderia ser classificada, então, como produto de uma confluência de repertórios de uma sólida tradição enraizada, sobretudo, na plástica românica das comarcas gironinas. Assim, de um lado, alguns temas zoomórficos e de luta têm claros precedentes em uma série de peças de procedência imprecisa do Museu de Arte de Girona. Por outro lado, percebem-se significativos pontos de contato com determinadas composições de tipo vegetal do claustro de Sant Pere de Galligants que, além do mais, têm paralelos com a escultura provençal.⁴³⁹

Após postular essa relação e dependência com modelos de Girona, os autores buscam situar a escultura dos capitéis do claustro de Sant Pau del Camp no âmbito local, na cidade de Barcelona, demonstrando a íntima relação formal entre os capitéis do claustro do monastério beneditino e o portal românico do claustro da catedral, além do Palácio Episcopal que, como dito anteriormente, data da primeira metade do século XIII, reforçando, assim, a hipótese de datação do claustro de Sant Pau nos entornos de 1200. Essas coincidências formais de conjuntos barcelonenses coetâneos permitem,

⁴³⁷ “La més que probable dependència, directa o no, amb el centre gironí, no afecta sols l'àmbit dels repertoris sinó també altres aspectes, com anirem veient.” Ibid., p. 95.

⁴³⁸ Voltaremos às discussões sobre o coríntio no capítulo 9 da presente tese.

⁴³⁹ “L'escultura del claustre de Sant Pau del Camp podríem qualificar-la, doncs, com a producte d'una confluència de repertoris d'una sòlida tradició arrelada sobretot a la plástica românica de les comarques gironines. Així, d'una banda, alguns temes zoomòrfics i de lluita tenen clars precedents em una sèrie de peces de procedència imprecisa del Museu d'Art de Girona. D'altra banda, es percebens significatius punts de contacte amb determinades composicions de tipus vegetal del claustre de Sant Pere de Galligants que, a més, tenen paral·lels amb l'escultura provençal”, CAMPS; LORÉS, 1994, p. 98-99.

ainda segundo os autores, reafirmar a ideia de um grupo de escultura comum entre os três monumentos citados, confirmando a existência de um estilo compartilhado pelos ateliês que trabalharam na cidade.⁴⁴⁰ Sánchez reforça essa hipótese, defendendo que o “parentesco” entre os capitéis do claustro de Sant Pau e outras obras barcelonesas contemporâneas se explica pelos pontos de contato entre os ateliês e pelo conhecimento de “fontes comuns”, o que não significa que eles fossem produção de um mesmo ateliê.⁴⁴¹

Os autores também estabelecem paralelos entre determinados capitéis do claustro de Sant Pau del Camp com edifícios religiosos de outras regiões da Catalunha, o que indicaria a circulação do mesmo estilo, como por exemplo, semelhanças formais com capitéis da igreja do castelo de Camarasa e a igreja de Sant Martí Sarroca (datadas também do entorno de 1200) o que, segundo os autores, “abre uma outra via de interpretação do claustro de Sant Pau, diferente daquela que o vincula aos âmbitos gironino e ultrapirenaico e planteia novas possibilidades sobre a atividade do ateliê barcelonês”⁴⁴². Tais proximidades se dão sobretudo nas escolhas iconográficas e tratamento formal dos personagens, como a gestualidade da cena do Pecado Original, que é semelhante às cenas da igreja de Camarasa, além de escolhas ornamentais, como a forma como animais e vegetais dividem o espaço da corbelha⁴⁴³.

Os autores concluem, então, que “a análise do conjunto de capitéis do claustro e sua relação com o conjunto da catedral de Barcelona colocou manifesta a confluência de soluções plásticas de origens diferentes”.⁴⁴⁴ Por todas essas relações, concluem que podem datar o claustro numa “cronologia próxima a 1200”: devido à datação dos conjuntos provençais, que correspondem ao último terço do século XII; também pelas relações importantes com Sant Pere de Galligants, finalizado provavelmente por volta de 1170 – 1180. Essas relações são suficientes para defender uma cronologia mais próxima à virada do século, e não já tão avançado o século XIII⁴⁴⁵.

O objetivo do texto parece ser, então, construir uma explicação genealógica para a existência de um claustro com capitéis tão diversos, como o é o de Sant Pau del Camp,

⁴⁴⁰ CAMPS; LORÉS, 1994, p. 105.

⁴⁴¹ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p.1136.

⁴⁴² “Aquest fet obre una via d’interpretació del claustre de Sant Pau diferent de la que el vincula als àmbits gironí i ultrapirinenc i planteja noves possibilitats sobre l’activitat del taller barceloní.” CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 99.

⁴⁴³ Detalharemos melhor essas relações propostas na análise de cada capitel.

⁴⁴⁴ “El recorregut pels capitells del claustre i la seva relació amb el conjunt de la seu de Barcelona ha posat de manifest la confluència de solucions plàstiques d’origens diferents.” Ibid., p. 106.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 107-108.

de motivos que aparentemente não criam uma narrativa lógica – e nenhuma lógica organizativa – no começo do século XIII em Barcelona. A explicação para esse românico tardio e heterogêneo se dá pela demonstração de como tradições vindas de regiões da França, como Roussillon, Toulouse e Provença, chegavam até Barcelona pela relação com, e pelo intermédio de, Girona. Ou seja, o claustro é uma montagem (aparentemente não organizada) de diversos estilos e influências, mas que, partindo da França, teriam chegado com certo “atraso” a Barcelona. Ou seja, cria-se uma narrativa filológica e evolucionista.

Essas influências são detectadas pela análise estilística de tipos de escultura bem diversos em capitéis que compõem um mesmo conjunto. Apesar de esse mapeamento ser fundamental na análise serial, acreditamos que é necessário ir além da constatação de uma genealogia ou de relações entre conjuntos distantes para que possa ser explicada a complexidade e a diversidade de Sant Pau del Camp. A partir dessas constatações, podemos desenvolver uma segunda série de questionamentos: por que essa influência se daria de maneira cronológica, na busca de raízes? Como funcionaria, então, a montagem desses diversos tipos num mesmo conjunto? Essa montagem seria apenas um reagrupamento de influências díspares ou teria uma organização? Qual seria o objetivo de colocar, num mesmo conjunto, tais influências? Há uma intenção na heterogeneidade visual resultante?

É preciso, porém, certo cuidado com alguns juízos de valor sobre o estilo, como já alertava Jean Wirth em relação às reduções às quais a análise estilística pode levar. A monografia feita por Jordi Vigué⁴⁴⁶ sobre o monastério de Sant Pau del Camp nos anos 1970 é um trabalho importante e exaustivo sobre o conjunto arquitetônico, porém – talvez por influência historiográfica de sua época – acaba, em certos momentos, por limitar a explicação do estilo formal de alguns capitéis a juízos reducionistas que, ao invés de esclarecerem as condições de produção, preferem explicar a diversidade de capitéis em termos de inferioridade ou, sobretudo, afirmando que os capitéis considerados mais simples não foram finalizados, cujo excesso de esquematismo comprova que trata-se apenas de *esboços*⁴⁴⁷.

O autor, ao descrever os capitéis, afirma, por exemplo, que na maioria deles “os detalhes não foram trabalhados”⁴⁴⁸; que o trabalho é medíocre; que o escultor era

⁴⁴⁶ VIGUÉ, 1974.

⁴⁴⁷ Ibid, p. 170.

⁴⁴⁸ “(...) els detalls en general no han estat treballats”. Ibid., p. 154.

limitado; e que, “ao ornamentar a superfície do capitel, [o fez] sem ter muito cuidado de como nem com o quê o ornamentava”⁴⁴⁹. Ou seja, ele assume que a ornamentação dos capitéis foi feita ao acaso, sem nenhuma intencionalidade ou cuidado, remetendo à tradicional ideia de que a arte românica é irracional. O autor chega a afirmar que “essa simplicidade da qual falamos, mais que fruto de uma pretensão, parece ser uma consequência da pouca destreza do escultor”⁴⁵⁰, reafirmando a ideia de um não-pensamento e de uma falta de cuidado na produção do conjunto de capitéis, afastando a ideia de intencionalidade, racionalidade, conveniência, ordem ou beleza no efeito visual.

Ao descrever os motivos fitomórficos, ele conclui que as folhagens esculpidas são muito variadas em sua qualidade porque, em alguns casos, foram esculpidas “cheias de vivacidade e naturalismo, fruto de mãos experts, enquanto em outros são simples formas que se destacam da massa do capitel e se transformam em folhas”⁴⁵¹. Sobre os capitéis que apresentam a corbelha lisa e os ângulos decorados por folhas que se transformam em volutas, Vigué escreve:

Realmente, não se pode pedir maior pobreza escultórica, nem menor imaginação, nem maior falta de ambição. É o ponto mais baixo da decadência de uma arte, a morte de uma escultura, o fim de uma época, a maneira mais leve e superficial de tratar um tema. Um trabalho de aprendiz, enfim, apto a cobrir a superfície e nada mais.⁴⁵²
(Grifo nosso)

Nesse sentido, baseando-se numa visão rígida de estilos e períodos artísticos, sobretudo de transição entre o gótico e o românico, ele se refere a grande parte dos capitéis de Sant Pau del Camp como sinais da “decadência escultórica do românico”⁴⁵³. Essa ideia era já desenvolvida também por Marcel Durliat, que os situava numa fase que chamava, também, de decadência do românico⁴⁵⁴.

Jordi Vigué chega a afirmar que os capitéis de folhas lisas, presentes em grande quantidade no claustro, apenas começaram a ser esculpidos: para ele, os temas foram

⁴⁴⁹ “Sembla com si l’escultor s’hagués limitat, amb treball medíocre, a ornamentar la superfície del capitel, sense tenir gaire cura de com ni amb què l’ornamentava”. VIGUÉ, 1974, p. 157.

⁴⁵⁰ “Aquesta simplicitat de què parlàvem abans, més que fruit d’una pretensió, sembla conseqüència de la poca destresadel picapedrer”. Ibid., p. 164.

⁴⁵¹ “(...) en alguns casos plena de vivacitat i naturalisme, fruit d’un cisell expert, i em uns altres amb formes que tendeixen a alliberar-se de la massa del capitel i es converteixen em fulles;” Ibid., p. 152.

⁴⁵² “Realment, no es pot demanar menys pobresa escultòrica, ni menys imaginació, ni més manca d’ambició. És el punt més baix de la decadència d’un art, la mort d’una escultura, la fi d’una época, la manera més lleugera i superficial de tractar un tema. Un treball d’aprenent, en fi, apte a cobrir l’expedient i res més.” Ibid., p. 178.

⁴⁵³ “No es pot dissimular que la decadencia escultòrica del romànic ha fet ja molt de camí.” Ibid., p. 170.

⁴⁵⁴ DURLIAT, Marcel. **El arte románico en España**. Barcelona: Juventud, 1972.

apenas sugeridos e esboçados, preparados por um aprendiz para que, posteriormente, o mestre os trabalhasse e desse a forma final, o que nunca teria acontecido, permanecendo um trabalho incompleto:

Não deixa de ser surpreendente a quantidade de capitéis apenas preparados que há neste claustro. Seria interessante procurar as causas, algum dia. Por isso, acreditamos que, como única motivação, podemos apenas atribuir à decadência de uma época ou à transição a um outro estilo, coisas que não tem nada a ver com um trabalho, como o destes capitéis, que, com toda razão, podemos considerar inacabados. Apenas uma pergunta se impõe: por quê?⁴⁵⁵ (Grifo nosso)

Esse tipo de visão marca uma parte da tradição bibliográfica sobre os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp que entende que ciclos estilísticos funcionam numa perspectiva biologizante, com nascimento, apogeu, decadência e morte. Ao localizar os capitéis em um momento que se considera como de mudança de estilo, alguns autores acabam determinando sua inferioridade estética e compositiva como, por exemplo, ao se utilizar das seguintes expressões: que eles seriam o signo da máxima decadência da qualidade do último românico; ou que eram marca de uma arte rude, pobre e atrasada; ou ainda de que eles são mostra do processo “involutivo” de grande parte da escultura do século XIII de tradição românica⁴⁵⁶. Eduard Junyent caracterizava todo o edifício monástico românico de Sant Pau del Camp como pleno de sinais de uma transição: “[o claustro] é, como aquela [a igreja], uma manifestação tardia do românico, na qual se respiram ares novos, que no século XIII já se faziam sentir com maior impulso em outros lugares”⁴⁵⁷.

Eduard Carbonell também considerava que os capitéis não-figurativos desse claustro representavam um tipo de “transição”, assim como o eram aqueles do claustro do monastério de Poblet (primeiro monastério cistenciense da Catalunha) e os da catedral de Tarragona⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ “No deixa d’èsser sorprenent la quantitat de capitells nomes desbastats que hi há em aquest claustre. Fóra interessant de poder-ne escatir algun dia les causes. Puix que consta de creure que, com a única motivació, puguem adduir només la decadència d’una época o el traspàs a un altre estil, coses que no tenen res a veure amb um treball, com el d’aquests capitells, que, amb tota raó, podem considerar inacabat. Només s’imposa uma pergunta: per qué?” VIGUÉ, 1974, p. 190.

⁴⁵⁶ Tais são as opiniões de historiadores como J. Ainaud, J. Gudiol e Gaya Nuno; a ideia de um processo involutivo no século XIII é especialmente desenvolvida por Núria de Dalmases e Antoni José Pitarch, ao tratarem da arte cistenciense na Catalunha. CAMPS; LORÉS, p. 105, nota 66.

⁴⁵⁷ “Es, com aquella [a igreja], una manifestació tardana del romànic en la qual alenen aires nous, que em el segle XIII já es fan sentir amb major impuls em altres indrets.” JUNYENT, 1976, p. 98.

⁴⁵⁸ CARBONELL, Eduard. **L’art romànic. Art català**. Vol.I. Barcelona: Mateu (Nauta), 1983, p. 102.

A comparação com mosteiros cistercienses também se faz presente, assim, na datação e classificação dos capitéis de Sant Pau del Camp, o que justificaria a “excessiva simplicidade” de alguns deles. Sánchez chega a afirmar que

(...) após a análise da escultura do claustro, identifica-se a presença de uma oficina conhecedora de pautas tipicamente cistercienses, perceptível no rigor arquitetônico e austeridade plástica de seus capitéis, frequente em empresas erigidas por volta de 1200 ou em princípios do século XIII (...)⁴⁵⁹

Nesse sentido, também Jordi Vigué se refere a um grupo de capitéis, que classifica de derivados do coríntio, como sendo capitéis que fazem referência aos modelos “vulgarizados por Cister, nos quais a tradicional disposição das linhas de folhagem foi tão simplificada até ser reduzida a rudimentares formas vegetais que envolvem a massa geométrica do capitel”⁴⁶⁰. Esses capitéis coríntios apresentam um “naturalismo primitivo”, que Vigué diz ser característico do final do século XII, como parte de um processo no qual as folhas de acanto e linhas clássicas do século XII vão se tornando mais simples à medida que se aproxima o século XIII. Para o autor, isso significa que a escultura de folhagens se torna mais “ágil e livre”, mais estilizada e reduzida a formas menos desenvolvidas, desconectando-se das formas do coríntio clássico, o que fará com que os capitéis “percam uma boa parte do seu realismo”⁴⁶¹.

São essas formas que aparecem em grande parte dos capitéis de Sant Pau del Camp e que podem ser vistas nos claustros de Lleida e Poblet, datados da primeira metade do século XIII. Isso significa, ainda em sua lógica de raciocínio, que os escultores estão entrando em um “novo período, com muito mais liberdade”. E conclui, remetendo a Puig i Cadafalch, que “são capitéis românicos executados por mestres da arte gótica”⁴⁶².

Retomando as discussões sobre a análise estilística e sobre datação, Barbara Franzé reforça a importância da interdisciplinaridade para o trabalho com os

⁴⁵⁹ “(...) tras el análisis de la escultura del claustro, se advierte la presencia de un taller conocedor de pautas típicamente cistercienses, perceptible em el rigor arquitectónico y austeridad plástica de sus capiteles frecuente en empresas erigidas en torno al 1200 o principios del siglo XIII (...)”. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1136.

⁴⁶⁰ “Alguns d’aquests exemplars recorden els vulgaritzats pel Císter, en els quals la disposició tradicional dels rengles de fullatge ha estat simplificada fins a restar reduïda a rudimentàries formes vegetals que embolcallen la massa geométrica del capitel.” VIGUÉ, 1974, p. 162.

⁴⁶¹ Ibid., p. 149.

⁴⁶² “Sembla, aleshores, que els escultors comencen un nou període, amb molta més llibertat. Com diu J. Puig i Cadafalch, són uns capitells romans executats pels mestres de l’art gòtic”. Ibid., p. 149.

monumentos medievais⁴⁶³, lembrando que a análise estilística das imagens foi desvalorizada nos últimos tempos, mas que sua correta revalorização, aliada a outros métodos de datação e análise imagética, pode ser um importante instrumento de compreensão das obras medievais, não somente em sua datação, mas também das intenções e condições de produção e sua função na sociedade onde foram produzidas.

Nesse sentido, as análises estilísticas dos capitéis do claustro de Sant Pau del Camp – e não somente os capitéis, mas também dos arcos que eles sustentam, bem como das estruturas da igreja – são pontos de partida fundamentais para a compreensão da construção, presença e papel desse monastério beneditino românico na sociedade de Barcelona entre os séculos XII e XIII. Elas devem ser olhadas de maneira crítica, pois não buscamos, aqui, vê-los em termos de vida e morte de estilos, nem como cópia ou transmissão de modelos fixos. Preferimos pensar, como sugere Daniel Russo, em termos de transmissão, transformação e circulação⁴⁶⁴. É nesse sentido que, partido

⁴⁶³ “A imagem é de natureza interpretativa, em seu estilo e em sua iconografia. E quando ela é considerada em si mesma, extraída de seu contexto, ela não pode servir como critério de datação: os debates potencialmente infinitos que tais estudos suscitam assinalam a dificuldade, senão a impossibilidade, de obter resultados cientificamente satisfatórios. Mas, se a pintura, a escultura ou o mosaico são analisados, em seus aspectos estilísticos e iconográficos, levando em consideração o contexto arquitetônico, arqueológico e histórico, ela torna-se um argumento não negligenciável, e mesmo essencial, de datação absoluta por sua realização e de datação ante quem pelo suporte construído. Quando ela é analisada cientificamente, ou seja, integrada a uma abordagem multidisciplinar que precede por conjuntos de indícios, a imagem nos informa sobre as intenções do conceptor e, assim, nos dá acesso a uma verdadeira compreensão das obras”. “L’image est de nature interprétative, dans son style et dans son iconographie. Et lorsqu’elle est considérée en elle-même, extraite de son contexte, elle ne peut servir de critère de datation : les débats potentiellement infinis que suscitent de telles études signalent la difficulté, voire l’impossibilité, d’obtenir des résultats scientifiquement satisfaisants. Si, toutefois, la peinture, la sculpture ou la mosaïque est analysée, dans ses aspects stylistique et iconographique, en tenant compte du contexte architectural, archéologique et historique, elle devient un argument non négligeable, voire essentiel, de datation absolue pour sa réalisation et de datation ante quem pour le support construit. Lorsqu’elle est scientifiquement analysée, c’est-à-dire intégrée à une approche multi-disciplinaire procédant par faisceaux d’indices, l’image nous renseigne sur les intentions du concepteur et nous donne ainsi accès à une véritable compréhension des œuvres.” FRANZÉ, Barbara. La pierre et l’image. Les disciplines en synergie pour comprendre et dater les monuments du Moyen Âge (XII^e-XV^e siècle). **Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre - BUCEMA** [Online], 23.1, 2019, §4. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cem/16498>. Acesso em set. 2019.

⁴⁶⁴ “Estes são os conceitos que servem para outra abordagem dos fatos observados - atualização, apreensão e/ ou apropriação - entre modelo e cópia, no contexto da circulação de ícones no mundo mediterrâneo e, além, em toda a Europa. Atualização, apreensão, apropriação são os três modos favorecidos no estudo histórico dos objetos analisados sucessivamente primeiro do ângulo da documentação, depois dos casos retidos e discutidos por Hans Belting, a quem Daniel Russo examina durante seu trabalho.” “Ce sont les concepts qui servent à une autre approche des faits observés – actualisation, appréhension et/ou appropriation – entre modèle et copie, sur fond de la circulation des icônes dans le monde méditerranéen et, au-delà, dans toute l’Europe. Actualisation, appréhension, appropriation sont les trois modes privilégiés dans l’étude historique des objets analysés successivement sous l’angle de la documentation d’abord, puis des cas retenus et discutés par Hans Belting, que Daniel Russo examine au cours de son travail.” MAGNANI, Eliana; RUSSO, Daniel (coords.). Histoire de l’art et anthropologie 5. Actualisation, appropriation, appréhension. **Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre - BUCEMA** [Online], 15, 2011, §24. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cem/12003>. Acesso em: jun. 2019.

dessas constatações estilísticas importantes e considerando as possíveis circulações e contatos entre regiões diversas, bem como pensando na história da comunidade monástica de Sant Pau del Camp, analisaremos a construção de seu claustro e suas imagens. É importante propor uma análise global do edifício românico, levando em conta as escolhas imagéticas do claustro e a sua relação com a função da igreja e as escolhas que compõem seu portal e sua estrutura monumental, como um todo.

4.3 A vida do edifício em tempos modernos: alterações no claustro?

Antes de prosseguirmos para a análise dos capitéis, é necessária uma reflexão sobre as condições materiais do claustro, hoje, e sua viabilidade enquanto objeto de uma análise topo-lógica.

Muitos dos capitéis do claustro de Sant Pau del Camp encontram-se, hoje, bastante deteriorados e mutilados. Como citado anteriormente, o conjunto monástico foi sofrendo alterações, como a sala capitular gótica, e recebendo outras dependências ao longo do tempo. Além do crescimento da comunidade monástica, que exigiu as novas construções, o edifício de Sant Pau continuou, após o românico, sendo o lugar-sede das reuniões da Congregação Beneditina Claustral Tarraconense. A partir de fins do século XVII, o edifício também começou a ser usado como colégio do noviciado da Congregação, como já declarava Jaime Villanueva em sua obra clássica *Viage literario a las Iglesias de España, Tomo XVIII - Viage á Barcelona y Tarragona*, em princípios do século XX⁴⁶⁵. Já em 1906, Cayetano Barraquer y Roviralta escreve que desde 1815 havia sido definida uma separação entre o monastério e o colégio-noviciado, sendo que “considerava-se como monastério a igreja, a abadia, a casa do monge-sacristão e a sacristia; e como colégio, o claustro e o restante do edifício, mais a capela de Santo Cristo”⁴⁶⁶, ou seja, houve já uma primeira mudança na utilização dos edifícios que formavam o complexo monástico.

⁴⁶⁵ A obra é publicada postumamente, em 1851, visto que Villanueva morreu em 1824. O tomo 18 corresponde às viagens do autor na primeira década do século XIX. “Porque colegio es ahora este monasterio, t de toda la congregación Tarraconense, donde se envían de varios monasterios los catedráticos y colegiales, cuya educación literaria está en un pie respetable, como he oído a gente imparcial.” VILLANUEVA, Jaime. **Viage literario a las iglesias de España**. Tomo XVII. Viage á Lérida y Barcelona. Madri: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, p. 156-157. Disponível em: <http://archive.org/details/viageliterario1718villuoft/page/156>. Acesso em: set. 2019.

⁴⁶⁶BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano. **Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX**. Vol. 1. Barcelona: F.J. Altés y Alabart 1906, p. 141. Disponível em: <https://archive.org/details/lascasaderelig00rovigoog/page/n186>. Acesso em: set. 2019.

Apesar dessas mudanças de funções, não são noticiadas obras no claustro durante estes séculos, que poderiam ter alterado ou modificado os capitéis românicos⁴⁶⁷. Para Jordi Vigué, a verdadeira deterioração e ameaça ao edifício românico se deu no século XIX, quando o claustro foi destinado a diversas finalidades não religiosas⁴⁶⁸.

O boletim da Inspeção e Análise de Construções Históricas do Departamento de Engenharia Civil e Ambiental da Universidade Politècnica da Catalunya – Barcelonatech⁴⁶⁹ fornece importantes informações para a compreensão da vida em tempos modernos do conjunto monástico de Sant Pau del Camp e seu estado de conservação nos dias atuais.

Após as invasões napoleônicas, em 1808, o edifício foi evacuado e usado como hospital pelo exército francês; posteriormente foi ocupado pelas tropas italianas, aliadas dos franceses, como quartel, entre 1811 e 1813. A igreja teria sido devolvida aos religiosos em 1814, porém o resto do conjunto continuou ocupado pelas tropas francesas até 1824. O edifício teria sofrido bastante após a desamortização de 1835, principalmente entre 1842 e 1879, quando o exército espanhol também ocupou o claustro e as dependências monásticas como quartel, e lavou o claustro diversas vezes com cal (por razões sanitárias), cobrindo assim muito da decoração esculpida. Apenas após as campanhas de restauração, por volta de 1899, é que os principais danos no claustro foram reparados e as camadas de cal retiradas das pedras⁴⁷⁰.

Um incêndio atingiu a igreja em 1936, causando muitos danos no interior do edifício, como a destruição dos altares e os demais ornamentos interiores, além de imagens devocionais. Algumas partes de estruturas de pedra foram danificadas, assim como os pavimentos e todas as estruturas de madeira, mas não houve nenhum dano estrutural no claustro.

Ainda segundo o boletim do IAHC, uma segunda campanha de restauração foi iniciada em 1939, após a Guerra Civil Espanhola, por Manuel Rovira, trabalhos que foram assumidos pelo governo espanhol nas décadas de 1940 e 1950. A última catástrofe de grande porte que afetou o edifício foi uma inundação, em 1981: a água chegou a 1,5 m acima do nível do solo do claustro, devido a uma forte tempestade.

⁴⁶⁷ Com exceção do par de capitéis góticos, segundo Immaculada Lorés e Jordi Camps, que teriam substituído os românicos usados como base – par citado anteriormente.

⁴⁶⁸ VIGUÉ, 1974, p. 152.

⁴⁶⁹ **Sant Pau del Camp**, IAHC (Inspection and Analysis of Historical Constructions), Department of Civil and Environmental Engineering, Universitat Politècnica de Catalunya - Barcelonatech. Disponível em: <https://iahc.upc.edu/?p=513>.

⁴⁷⁰ Ibid.

Entre 2005 e 2007 o claustro foi restaurado uma última vez, para ser aberto à visitação pública. O boletim conclui que, apesar das intensas ocupações ao longo dos séculos, os danos estruturais ao conjunto de edifícios românicos são de pequena a moderada importância.

Algumas informações adicionais são importantes para nosso trabalho com os capitéis do claustro, principalmente em questões relacionadas à topografia, à lógica espacial de organização dos capitéis. Importa, fundamentalmente, sabermos se a posição original – românica – foi alterada.

Os momentos mais decisivos nos parecem aqueles em que o monastério foi retirado do uso monástico pelo exército espanhol. Nesse sentido, o fundo documental da Comissão de Antigüedades da Real Academia da História⁴⁷¹, do governo central em Madri, contém informes sobre o estado de conservação dos edifícios e das obras em curso que revelam importantes detalhes sobre o conjunto arquitetônico do monastério de Sant Pau del Camp.

O primeiro conjunto de fichas no qual Sant Pau aparece data de 1867 a 1869⁴⁷²: são ofícios que dispõem, em geral, que “as reformas do quartel instalado na igreja de Sant Pau del Camp (San Pablo del Campo) não afetem a conservação do edifício”, solicitando regularmente informações sobre as reformas, e que elas levem em conta “o estado de conservação do edifício e o seu carácter artístico”. Nesses documentos, o claustro aparece datado como um “claustro medieval do século XII-XIV”⁴⁷³. Um dos ofícios declara que, durante o projeto de “alargamento”⁴⁷⁴ da cidade de Barcelona, o edifício de Sant Pau del Camp não foi afetado.

⁴⁷¹ O catálogo foi feito a partir de uma base de dados na qual se recolheram todos os documentos do Archivo de la Comisión de Antigüedades de la Real Academia correspondentes às províncias de Barcelona, Girona, Lérida e Tarragona. São 1150 documentos divididos em cinco arquivos (um por província, exceto por Tarragona, onde se divide em dois), os aqui citados são os da CAB – Comisión de Antigüedades de Barcelona. AGUILLERA, Antonio; PONS, Lluís; REMESAL, José. **Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña: Catálogos e Índices**. Madri: Real Academia de la Historia, 2000, p. 108.

⁴⁷² Documentos de assinatura CAB/9/7946/12(1) a CAB/9/7946/12(10).

⁴⁷³ “Nota interna sobre la solicitud relativa a que las reformas del cuartel instalado en el claustro de la iglesia de San Pablo del Campo no afecten a la conservación del edificio”; “Minuta de oficio en la que se solicita que las reformas del cuartel instalado en el claustro de la iglesia de San Pablo del Campo tengan en cuenta el estado de conservación del edificio y su carácter artístico”. AGUILLERA; PONS; REMESAL, 2000, p. 113-114.

⁴⁷⁴ “Oficio de traslado de Real Orden por la que se dispone que el proyecto de ensanche de la ciudad de Barcelona no afecta a la iglesia de San Pablo del Campo”. Ensanche se tornará o nome dessa região incorporada à cidade. CAB/9/ 7946/ 12(10). Ibid., p. 114.

O segundo conjunto data de 1877 a 1881, com documentos que tratam da possível “alienação do convento de Sant Pau del Camp” e também das tentativas de desmanche da igreja da colegiata de Santa Ana e das petições contra isso.⁴⁷⁵

O terceiro conjunto data de 1891, quando a Comissão de monumentos de Barcelona e o Ayuntamiento de Barcelona informam que o projeto de reforma do “bairro velho de Barcelona [região do Raval] não afeta em absoluto a igreja de Sant Pau del Camp”⁴⁷⁶.

E, finalmente, o último conjunto, datado de entre 1904 e 1905, abarca as campanhas de restauro de Sant Pau del Camp: são informes sobre “as obras de melhora realizadas na igreja de Sant Pau del Camp”, um “ofício que comunica que o arquiteto diocesano tomou posse em nome do bispado da parte correspondente ao mesmo do reformado Convento de Sant Pau del Camp”, além de informes sobre “uma fotografia da lápide do sepulcro do Conde Wifredo II localizada no convento de Sant Pau del Camp”⁴⁷⁷.

Tais documentos são importantes por nos permitirem avaliar as possíveis alterações no claustro, sobretudo na organização das colunas e capitéis. O período pós 1835, ou seja, pós desamortização, é chave para a história do conjunto arquitetônico, posto que foi quando ele sofreu as maiores alterações e ataques. O movimento de desamortização esteve ligado a diversas insurreições anticlericais, quando edifícios religiosos eram queimados, argumentando-se que os gastos do governo na manutenção desses edifícios eram muito altos e desnecessários. Por isso, muitos conjuntos religiosos foram oficialmente demolidos nesse momento, enquanto outros foram queimados por movimentos insurreccionais.

Lluís Pons, Antonio Aguillera e José Remesal lembram que, além desses movimentos, é importante considerar que o século XIX foi também o momento de

⁴⁷⁵“Minuta de oficio de traslado referente a la posible enajenación del convento de Sant Pablo del Campo”, CAB/9/7946/21(1) a CAB/9/7946/31(4); “Oficio de traslado de la comunicación relativa a impedir el derribo de la iglesia de la colegiata de Santa Ana; se ruega se apoye esta petición ante el Ministro de Fomento” (Sant Pau del Camp aparece como lugar contemporáneo). CAB/9/7946/23(2) e CAB/9/7946/23(3). AGUILLERA; PONS; REMESAL, 2000, p. 122-123.

⁴⁷⁶ Por exemplo, “Oficio em el que se informa sobre el estado de la iglesia de San Pablo del Campo; las reformas del barrio viejo de Barcelona no la afectan”. CAB/9/7946/33(2) a CAB/9/7946/33(9). Ibid., p. 129-130.

⁴⁷⁷“oficio de acuse de recibo de la comunicación en la que se detallan las obras de mejora realizadas en la iglesia de San Pablo del Campo”; “Oficio en el que se comunica que el arquitecto diocesano ha tomado posesión en nombre del obispado de la parte correspondiente al mismo del reformado Convento de San Pablo del Campo”; e “Carpetilla de expediente sobre una fotografía de la lápida del sepulcro del Conde Wifredo II, sita en el convento de San Pablo del Campo”. CAB/9/7946/38(1) a CAB/9/7946/39(1). Ibid., p.131-133.

mudanças urbanísticas estruturais no centro de Barcelona, em dois momentos: o primeiro entre 1835 e 1844, quando são demolidos, direta e sumariamente, alguns conventos que haviam sido queimados pelos movimentos anticlericais; e o segundo, a partir de 1868, quando as demolições ou reformas devem passar, antes, por diversas lutas judiciais e políticas entre os setores atuantes na cidade: o *Ayuntamiento*, os setores tradicionalistas unidos ao clero, a Comissão de Monumentos e a Junta Revolucionária. Nesse segundo período, a Comissão conseguiu evitar a demolição de diversos edifícios religiosos ao declará-los como Monumentos Nacionais⁴⁷⁸, como é o caso do conjunto de Sant Pau del Camp.

Outro momento central da segunda metade do século XIX é marcado pela política de criação do *Ensanche*⁴⁷⁹, bairro nascido do alargamento da cidade após a derrubada do que ainda existia de muralhas, o que ameaçava também muitos edifícios religiosos. A intenção dos novos governos, em geral de liberais radicais, era aumentar avenidas e modernizar a cidade – nesse processo, os edifícios religiosos eram vistos como obstáculos. O edifício de Sant Pau del Camp estava duplamente ameaçado: pelo alargamento e modernização da cidade e pela sua ocupação como quartel desde a década de 1840. Foram as lutas pela sua declaração como Monumento Nacional, juntamente com o do colegiado de Santa Ana, que evitaram que fosse demolido⁴⁸⁰.

Porém, na contramão desse processo de destruição dos edifícios religiosos, surge um movimento de proteção e valorização desse patrimônio, a partir de finais do século XIX. O já mencionado movimento da *Renaixença*⁴⁸¹, criado no seio da burguesia catalã que buscava definir uma identidade nacional que teria sido gerada no período medieval, valorizava e protegia o românico e o gótico como os momentos de nascimento dessa identidade própria. Será esse movimento que buscará proteger e restaurar os monumentos considerados os expoentes desses movimentos artísticos, com destaque para a restauração do monastério de Santa Maria de Ripol, o grande monumento românico catalão, e a construção da fachada “gótica”⁴⁸² da Catedral de Barcelona. Muitos membros desse movimento eram banqueiros que, apoiados pela Comissão, conseguem investir na restauração dos edifícios e garantir sua preservação⁴⁸³.

⁴⁷⁸ AGUILLERA; PONS; REMESAL, 2000, p. 61-62.

⁴⁷⁹ Ou Eixample, atualmente um dos bairros de Barcelona.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 61-61.

⁴⁸¹ Sobre o qual comentamos mais detalhadamente no capítulo 2 da presente tese.

⁴⁸² A catedral havia sido finalizada no século XV sem a construção de uma fachada gótica, como o era todo o resto do edifício.

⁴⁸³ AGUILLERA; PONS; REMESAL, 2000, p. 62-63.

É interessante notar, no caso de Sant Pau del Camp, que mesmo antes de sua declaração como Monumento Nacional, ainda enquanto era ocupado e usado pelo exército como quartel, havia uma preocupação e fiscalização da Comissão com a preservação do edifício e seu “caráter artístico”. Apesar da demolição das dependências monásticas do conjunto, a igreja, o claustro e a sala capitular (esta última, do século XIV) foram mantidos sem alterações estruturais.

Bastante reveladora é a obra de Cayetano Barraquer y Roviralta, publicada em 1906, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*⁴⁸⁴. O historiador e religioso catalão, que fazia parte dos setores da sociedade que lamentam a destruição dos edifícios religiosos da cidade, escreve a obra em dois volumes buscando defender sua preservação e dando um importante panorama da situação dos edifícios, de antes do processo de desamortização de 1835 e de algumas de suas transformações até o fim do século XIX. Pela descrição e plano do conjunto de edifícios apresentados pelo autor, no século XIX o monastério de Sant Pau del Camp era formado por muitas estruturas além das que existem hoje, além de haver uma organização diferente dos elementos de articulação entre as dependências: uma delas era a existência de portas abertas que comunicavam o edifício da igreja diretamente ao claustro, ou seja, não seria necessária a passagem pela sala capitular. Acreditamos que essas portas foram fechadas quando a igreja funcionava como igreja paroquial e todo o resto do edifício como quartel.

Além das portas abertas, o conjunto monástico contava com diversas outras estruturas: a leste do claustro, estavam a sacristia e a antiga sala capitular, que nesse momento era ocupada por uma grande escada que levava aos aposentos superiores; na galeria sul do claustro, havia a entrada para a cozinha e o refeitório; a oeste, a sala de visitas e a entrada, além da casa do abade e casa do jardineiro (mais distantes do claustro). Anexadas ao edifício da igreja, existiam duas estruturas (independentes do claustro): uma capela e a residência do monge sacristão (provavelmente modernas). Ainda, um largo braço de dois andares percorria a lateral leste da propriedade do mosteiro, sentido sul, estrutura que comportava salas e gabinetes. Fazia parte ainda da propriedade do monastério uma grande horta que o cercava de sul a oeste, que contava com uma cisterna⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ O prólogo do autor é marcado por um discurso fortemente religioso e contra as forças liberais e revolucionárias. BARRAQUER Y ROVIRALTA, 1906.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 139.

Eduard Junyent lembra que as obras de restauração iniciadas em 1894 tiveram várias etapas, tendo terminado apenas em 1927. Essas obras teriam consistido em: “destruir os edificios sobrepostos, consolidar e limpar a obra primitiva a fim de que ela recuperasse o aspecto de sua estrutura inicial, assim como seu magnífico claustro que havia sofrido também em suas partes escultóricas”⁴⁸⁶. Ou seja, não consta nenhuma reforma estrutural no espaço interno do claustro, que possa ter alterado a ordem de seus capitéis.

Esses dados são fundamentais para postularmos a possibilidade de trabalho com a topologia das imagens no claustro de Sant Pau del Camp. Acreditamos que a ordem dos capitéis não tenha sido alterada, primeiramente, justamente devido às questões de preservação das estruturas medievais nos movimentos do século XIX: os boletins e arquitetos das comissões de patrimônio relatam que os as grandes alterações estruturais foram, sobretudo, a derrocada das outras estruturas, ao redor do claustro e da igreja, mas que sempre houve uma preocupação em conservar seu interior.

Uma segunda questão fundamental é de cunho estrutural: o claustro tem apenas 48 capitéis, sendo de pequenas dimensões; como dissemos anteriormente, a maior parte desses capitéis é adossada aos pilares de ângulo e aos pilares centrais, ou seja, apresenta três faces esculpidas. Além disso, todos os capitéis figurativos são adossados e funcionam enquanto par: cada par apresenta uma lógica de continuidade e coerência interna. Então, para que essa ordem fosse alterada, o claustro inteiro precisaria ser completamente desmontado e os capitéis repensados em como ser colocados adossados e mantendo as lógicas de pares (como, por exemplo, como veremos adiante, o par Pecado Original – Luxúria, ou o par das sereias-pássaro).

O fato de os capitéis serem adossados e apresentarem apenas três faces esculpidas – e, claramente, que as imagens tenham sido concebidas e pensadas para serem organizadas assim e para ocuparem a superfície da corbelha de cada capitel dessa maneira – nos parece ser argumento suficiente para pensar que a sua ordem não foi alterada ou, se o foi, foi pontualmente (apenas o par de capitéis que são, provavelmente, um pouco posteriores aos demais), o que não invalida uma análise topo-lógica.

Assim, partimos à apresentação da escultura dos capitéis, para podermos desenvolver a análise mais aprofundada de cada par e, por conseguinte, do conjunto dos capitéis do claustro.

⁴⁸⁶ JUNYENT, 1995, p. 11-12.

Parte 3: As imagens esculpidas em Sant Pau del Camp

CAPÍTULO 5: Os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp

Neste capítulo, apresentamos a análise do conjunto dos capitéis do claustro de Sant Pau del Camp. Começaremos apresentando os conceitos e pressupostos metodológicos necessários à análise a ser desenvolvida, num primeiro subcapítulo, juntamente com a apresentação geral do conjunto de capitéis, o plano geral de distribuição dos temas no espaço claustral e quatro tabelas com os temas dos capitéis por galeria, com uma primeira identificação temática. Assim poderemos, nos capítulos seguintes, analisar todos os capitéis do claustro, em uma perspectiva interna e externa, divididos em sub-grupos temáticos. Recorreremos a comparações com esculturas de outras edificações e cotejamos com textos para tentar compreender os sentidos e as lógicas dessas imagens.

5.1 Apresentação dos capitéis esculpidos e plano geral

Os 48 capitéis do claustro têm forma troncopiramidal invertida, cuja parte inferior é, na maioria deles, praticamente cilíndrica (ou seja, com ângulos pouco marcados). Como indicado anteriormente, a corbelha desses capitéis é considerada pequena se comparada aos demais capitéis românicos catalães, no que diz respeito à proporção na coluna: os capitéis figurativos são mais “achatados”, enquanto os que apresentam folhagens são, em sua maioria, um pouco mais alongados. Um trabalho recente de análise material dos capitéis mostra que o tipo de pedra no qual eles são esculpidos é o arenito silícico do Montjuïc⁴⁸⁷, ou seja, uma pedra local – a montanha do Montjuïc está situada a menos de 2,5 km de Sant Pau del Camp – e bastante arenosa.

Jordi Camps e Immaculada Lorés acreditam que duas oficinas diferentes trabalharam no claustro: segundo a autora, uma é a mesma oficina que trabalhou em parte das esculturas do portal, que teria começado o trabalho no claustro, mas que os

⁴⁸⁷ IGLESIAS, M.; GEA, B.; PRADA, J.L., GUASCH, N. Low-pressure abrasive cleaning of historic building materials. In: FORT, R.; ALVAREZ DE BUERGO, M.; GOMEZ-HERAS, M.; VAZQUEZ-CALVO, C. (eds.) **Heritage, Weathering and Conservation**. Vol II. Londres: Taylor & Francis Group., 2006, p. 681- 686, p. 683. O relatório desenvolvido pelos autores demonstra a eficácia de técnicas de limpeza química da escultura de edifícios românicos, dentre os quais os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp. Para tanto, analisaram a pedra da composição dos capitéis com microscópio petrográfico e fizeram diversas análises químicas para entender quais foram as alterações sofridas pela pedra ao longo do tempo. Os autores concluíram que muitas das perdas na escultura dos capitéis são consequência do mau uso de substâncias para limpeza durante o século XX, com produtos químicos muito agressivos, não levando em conta a porosidade e arenosidade da pedra.

capitéis foram terminados por outra oficina⁴⁸⁸. Camps também identifica duas mãos diferentes: um artífice que teria trabalhado nos capitéis iconográficos – o qual é classificado por Camps como de menor qualidade e com pouco conhecimento dos modelos, por isso cria imagens confusas – e um segundo que se dedica aos capitéis vegetais – o qual Camps qualifica de “de maior qualidade”, conhecedor do repertório da região⁴⁸⁹. De qualquer maneira, todos os capitéis teriam sido construídos praticamente em uma mesma campanha, pois o trabalho dos dois ateliês, ou artífices, teriam se seguido, o que permite a datação de todo o conjunto em um mesmo espaço de tempo.

Nas descrições e análises feitas pelos estudiosos do românico catalão sobre o conjunto dos capitéis do claustro de Sant Pau del Camp, o primeiro aspecto destacado é, em geral, a inexistência de um ciclo narrativo, o que os leva a designá-lo como um claustro ornamental. Isso porque a maioria desses capitéis não possui motivos figurativos, mas elementos fitomórficos, zoomórficos ou híbridos. Os capitéis fitomórficos, que são em maior número, são usualmente classificados como de “tipo coríntio”⁴⁹⁰ ou “coríntio de gosto antiquizante”⁴⁹¹, apresentando volutas de ângulo marcadas; quanto aos zoomórficos, eles apresentam animais que se afrontam ou que partilham a face da corbelha com folhas. No que concerne aos capitéis com seres híbridos, não se trata da hibridização de personagens humanos ou zoomórficos com elementos vegetais, como era comum em grande parte dos claustros catalães contemporâneos, mas de seres híbridos classificados como “fantásticos”: sereias-pássaro, bestas com caudas de dragão, um híbrido que remete a uma harpia e um possível sagitário (também identificado como um caçador). A maioria dos animais (aves ou felinos) e bestas híbridas estão em cenas de luta ou confronto com homens, quase todos cavaleiros, portando armaduras características da época, com escudo, elmo e cota de malha. O único par considerado figurativo-narrativo é o que está adossado ao pilar de ângulo sudoeste do claustro, na galeria oeste, e que apresenta em um dos capitéis a cena do pecado original e no outro uma personagem feminina de cabelos longos ladeada por animais (aparentemente sapos) que vão em direção a seus seios – cena tradicionalmente interpretada como a alegoria da luxúria.

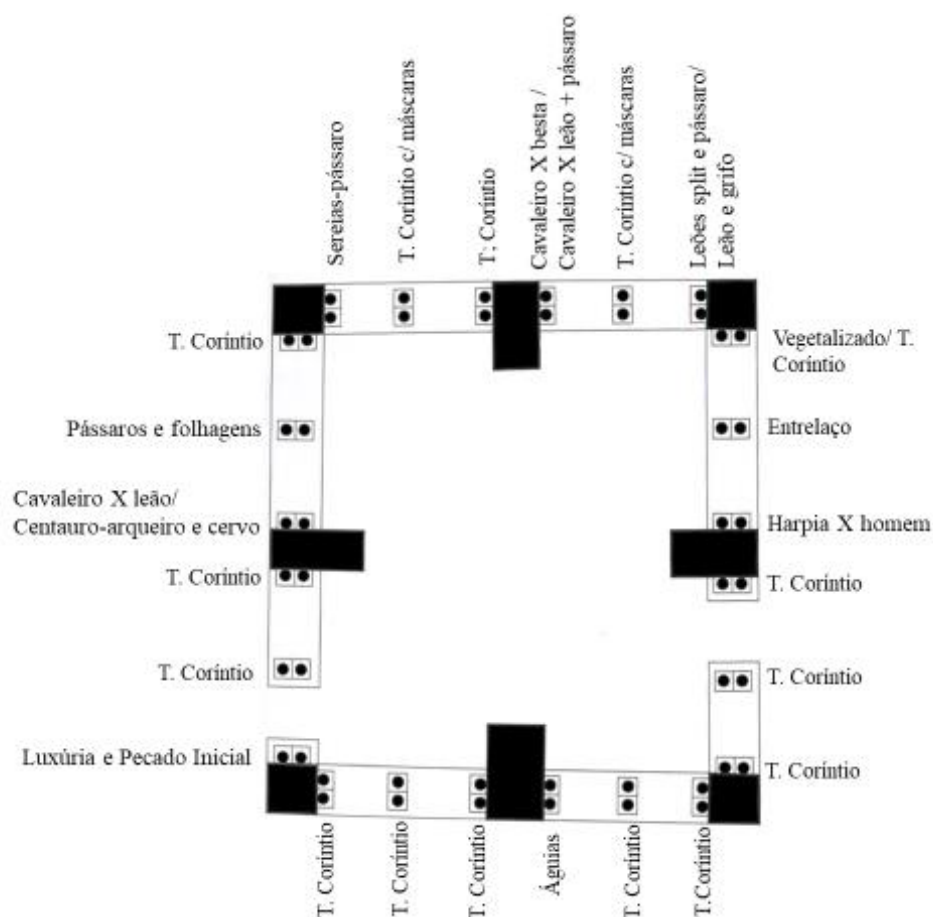
⁴⁸⁸ LORÉS I OTZET, 2019.

⁴⁸⁹ CAMPS, 2019. Voltaremos a essa discussão posteriormente, principalmente nos capítulos 6 e 9.

⁴⁹⁰ Voltaremos à discussão sobre a definição do capitel de tipo coríntio posteriormente.

⁴⁹¹ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1136.

Ao olharmos para o plano temático de distribuição dos elementos no claustro (esquema 1⁴⁹²), podemos constatar que a maioria dos capitéis é do tipo coríntio (T.coríntio no esquema): 33 dos 48 capitéis do claustro, sendo 16 pares formados por capitéis semelhantes e mais um capitel de tipo coríntio vegetalizado que faz par com um capitel onde figuram um personagem humano e uma harpia (na galeria leste). Mesmo dentro desse grupo, as variações são enormes, questão à qual voltaremos posteriormente. Entre os quinze capitéis restantes, apenas um apresenta uma cena bíblica – o pecado original – fazendo par com o também já mencionado capitel considerado alegórico. Os outros treze capitéis apresentam os temas acima citados, de guerreiros, seres híbridos e zoomórficos, em combate ou não. Mesmo esses treze capitéis são frequentemente classificados como ornamentais por não comporem um ciclo narrativo.



Esquema 1. Esquema temático do claustro.

⁴⁹² A partir do esquema gráfico da planta desenvolvido por Dani Latorre, disponível em: <http://www.aldeaglobal.net/artmedieval/castella/capitells%20pau%20camp/plano%20capitells.htm>.

Os mesmos autores que classificam o claustro como sendo eminentemente ornamental consideram que ele apresenta um repertório pouco variado⁴⁹³, uma vez que uma característica dos pares de capitéis é apresentarem ambos a mesma temática, principalmente no que diz respeito aos motivos vegetais, que são repetidos. No entanto, essa aparente unanimidade entre os especialistas não deixa de trazer problemas. O primeiro deles é a própria classificação de um capitel como sendo ou iconográfico ou ornamental, o que demanda que se repense, antes de mais nada, o que se entende por ornamental.

O problema inicial concerne à separação dicotômica entre capitéis tradicionalmente classificados como ornamentais e os iconográficos: temos de nos questionar em que medida os critérios de classificação entre os capitéis que apresentam forma vegetal, geométrica, zoomórfica ou híbrida e os capitéis que possuem algum elemento iconográfico-narrativo – baseado, em geral, em narrativas textuais definidas *a priori*, como textos bíblicos ou hagiográficos, por exemplo – devem partir de juízos de valor que consideram estes últimos mais significativos e, portanto, mais importantes, do que os capitéis apenas ornamentais?

Mais ainda: os próprios critérios de classificação de um capitel “ornamental” e de um capitel “iconográfico” devem ser discutidos, uma vez que essa classificação parece fluida até mesmo na bibliografia especializada sobre o tema. Por exemplo, Immaculada Lorés e Jordi Camps definem que a “historiação” só está presente em um par de capitéis do claustro, e que todos os outros capitéis formam um grande grupo ornamental:

É especialmente notável, contudo, o escasso espaço dedicado à historiação, limitada a um par de capitéis que, como veremos adiante, se apresentam simbolicamente relacionados de maneira muito estreita, no que constituiria um miniciclo concentrado relativo à Queda do homem e a suas consequências.⁴⁹⁴

Ao considerarem que o par do pecado inicial e mulher com sapos é o único par historiado e, assim, diferente do resto dos capitéis por concentrar uma narrativa, nos perguntamos: por que o capitel que apresenta o cavaleiro em combate com um leão ou o

⁴⁹³ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1136; VIGUÉ, 1974, p. 152; CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 91.

⁴⁹⁴ “És especialmente notori, però, l’escàs espai concedit a la historiació, limitada a una parella de capitells que, com veurem més endavant, es presentem simbolicamente relacionats de manera molt estreta, en el que constituiria un minicicle concentrat relatiu a la Caiguda de l’home i a les seves conseqüències.” CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 91.

capitel do centauro-arqueiro que caça um cervo devem ser considerados ornamentais, se eles possuem cenas passíveis de serem narradas, assim como outros capitéis que apresentam figuras humanas e zoomórficas? Em que medida um capitel iconográfico é considerado narrativo ou não? O que autoriza a sua classificação como ornamental e a de um capitel que possui a figura humana com sapos como iconográfica? Seria a identificação de uma alegoria considerada simbólica e irrefutável que determina tal separação classificatória? Além disso, até que ponto podemos considerar que um capitel iconográfico não deixa de ser ornamental?

Por sua vez, Jordi Vigué classificava os capitéis ornamentais em três grupos: os de “tema puramente ornamental”⁴⁹⁵, no qual estão os capitéis com elementos vegetais, com animais de todo tipo (dos domésticos aos selvagens) e animais fantásticos, como sereias⁴⁹⁶; um outro grupo, o dos capitéis figurativos, que tem como tema mais frequente, segundo ele, a luta do homem com feras; e os capitéis historiados, “que recolhem cenas tiradas da Bíblia, que se convertiam em um tipo de catecismo visual”⁴⁹⁷, que seriam dois: um que representa Adão e Eva, junto ao qual está aquele que representa “as torturas a uma mulher pecadora”.⁴⁹⁸

Vemos, assim, que em ambos os casos, o próprio ato de “narrar” uma cena a partir da imagem é um primeiro procedimento para se determinar essa dicotomia iconografia/ornamentação, que recorre a elementos e conhecimentos pré-concebidos. Ainda que admitamos a presença de tais conhecimentos, não são eles que podem determinar definitivamente a diferença entre o que é iconográfico ou ornamental. Tal diferença é difícil de ser definida, porque as funções iconográfica e ornamental de diversos elementos que compõem uma imagem se intrincam se combinam, visto que todos esses elementos participam de tradições de significados e valores que, ao serem montados e combinados, podem ativar novos significados e conteúdos. A questão, aqui, não é negar a classificação entre capitéis iconográficos e ornamentais, pois, como veremos, ela é operativa para o trabalho com capitéis, mas constatar que ela não é automática e absoluta e, sobretudo, que não define que um conjunto imagético seja inferior a outro.

⁴⁹⁵ “temes puramente ornamentals” VIGUÉ, 1974, p. 149.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 152.

⁴⁹⁷ “(...) els capitells historiat, que, recollint escenes tretes de la Bíblia, venien a concertir-se en una mena de catecisme visual.” VIGUÉ, 1974, p. 152.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 152.

Se assumimos, como sugere Jean-Claude Bonne, o “ornamental” como um modo de funcionamento e que todos os elementos de uma imagem podem ser “ornamentalizados”, percebemos como são fluidas as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os elementos ornamentais e os iconográficos. Isso porque o ornamental é uma categoria transversal, um *modus operandi* da imagem e dos elementos que a constituem, que a atravessa e age de diversas maneiras em diversos níveis. Bonne esclarece que a ornamentação foi, em geral, considerada na história da arte como elemento “puramente formal e marginal, que serve para decorar as bordas ou superfícies vazias de diversos objetos (...) ou as paredes dos edifícios”⁴⁹⁹, e que as categorias “ornamentação” e “representação” foram construídas na história da arte como um par de noções dicotômicas, sendo que a “representação” foi associada apenas a imagens iconográficas. Nesse sentido, Bonne lembra que “a distinção não é, com certeza, arbitrária, mas ela não é, tampouco, tão radical como pode parecer”⁵⁰⁰, e que a ornamentação merece tanta atenção na análise quanto a representação (iconográfica de um tema).

Há graus de intensidade de “ornamentação” das imagens, onde mesmo conteúdos e elementos tradicionalmente iconográficos são tomados pela força do ornamental, possibilitando a construção de novos sentidos: esse ornamental, entendido como modo de funcionamento das formas, permite que um elemento iconográfico tradicional possa não apenas representar uma história pré-definida mas, pelos arranjos formais, criar novos significados ou enriquecer e hierarquizar intensidades e valores da figuração. Dessa maneira, é importante não se prender à hierarquização entre elementos tradicionalmente considerados ornamentais e os iconográficos, pois todos agem e se modificam, se complementam mutuamente numa imagem ou num conjunto imagético, participando de dinâmicas do lugar onde se inserem e construindo, em conjunto, discursos e significados.

Se os capitéis de São Pau del Camp possuem imagens mais iconográficas, ou seja, com temas identificáveis – entendidas como representação – e imagens mais ornamentais, com motivos que se repetem, estabelecendo padrões e rupturas, consideramos que é importante analisá-los todos em conjunto, lembrando que todos

⁴⁹⁹ BONNE, Jean-Claude. Ornementation et représentation. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (orgs.). **Les Images dans l’Occident Médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 199- 212, p. 199.

⁵⁰⁰ “la distinction n’est sans doute pas totalement arbitraire mais elle n’est pas aussi radicale qu’il y paraît”. Ibid., p. 199.

esses elementos possuem a capacidade de estabelecer uma multiplicidade de sentidos no conjunto.

Bonne lembra que o *ornamental*, na Idade Média, não se reduz nem se limita necessariamente a padrões (*patterns*) estereotipados ou a uma função puramente marginal; “ele é, também, um dos modos de construção das imagens e dos próprios objetos”⁵⁰¹. É fundamental, então, lembrar que todas as imagens estão inseridas em objetos e em lugares, os quais possuem funções não apenas representacionais ou didáticas, de maneira que elas se ligam intimamente às funções desses objetos ou lugares e agem com eles, trabalhando na construção de significados e sentidos. Assim, ele nos mostra que:

É estéril se contentar em analisar esses esquemas de uma maneira puramente formal (“estilística” ou morfológica) ou filológica (procura de antecedentes); convém, certamente, descrevê-los com precisão e situá-los em sua tradição e/ou singularidade, mas o essencial é determinar em cada caso quais são as funções internas (ou sintáticas) e também externas (e pragmáticas) que o ornamental, enquanto componente estético intrínseco à imagem, é levado a preencher em relação com o conjunto visual do qual ele participa e com o objeto particular sobre o qual ele se inscreve.⁵⁰²

Nesse sentido, toda a análise filológica e estilística anteriormente descrita⁵⁰³ é importante para situarmos o claustro e seus elementos esculpidos na tradição românica catalã – compreendendo as tradições e modo de circulação das imagens na região –, mas se mostra apenas um ponto de partida para a compreensão que buscamos aqui – a compreensão das imagens em suas lógicas relacionais e suas funções no espaço claustral e, de modo mais geral, da ornamentalidade do conjunto de capitéis do claustro. Consequentemente, essa busca de compreensão do pensamento das imagens não comporta a rígida dicotomia entre capitéis iconográficos e ornamentais, pois todos os elementos que compõem o claustro exercem funções ornamentais em conjunto e em intrínseca relação com as próprias funções do espaço claustral.

⁵⁰¹ “ il est aussi un des modes de construction des images et des objets mêmes.” BONNE, 2015, p.203.

⁵⁰² “Il est stérile de se contenter d’analyser ces schèmes d’une façon purement formelle (‘stylistique’ ou morphologique) ou philologique (recherche des antécédents) ; il convient certes de les décrire avec précision et de les situer dans leur tradition et/ou leur singularité, mais l’essentiel est de déterminer dans chaque cas quelles sont les fonctions internes (ou syntaxiques) et aussi externes (et pragmatiques) que l’ornemental, en tant que composante esthétique intrinsèque à l’image, est amené à remplir en rapport avec l’ensemble visuel dont il participe et avec l’objet particulier sur lequel il s’inscrit”. BONNE, 2015, p. 203 -204.

⁵⁰³ No capítulo 4 dessa tese, especificamente no tópico 4.2 quanto a Sant Pau del Camp; e no capítulo 2 de maneira mais geral quanto ao românico catalão.

Maria Cristina Pereira sublinha essa capacidade transversal do ornamental que faz com que o espaço claustral seja, por excelência, um espaço que tem a ornamentalidade como um dos fins principais uma vez que se considera a “acepção medieval dos termos *ornamentum* e *ornatus*, traduções latinas do grego *kosmos*, ligadas à ideia de organização, de ordem, de ordenação intencional.”⁵⁰⁴ Assim, como ela afirma, em geral há um cuidado grande com o agenciamento visual nos espaços claustrais, independentemente do seu conteúdo iconográfico, “pois era a dimensão ornamental das imagens que importava em primeiro lugar”⁵⁰⁵. Ou seja, importa considerar não apenas a transmissão de conteúdos iconográficos, mas os diversos modos de funcionamento das imagens. Desse *pensamento do ornamental*, que conecta intimamente as noções de organização, beleza e adequação – que podemos resumir pela expressão “bela ordem” –, também participa a noção de *decus*, “de dar a algo aquilo que se merece”, aquilo que convém, ou seja, “o belo [é entendido] como manifestação sensível dessas duas categorias – a beleza que é justa e boa”.⁵⁰⁶

É nesse sentido que Bonne 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. O ornamental pode estabelecer as relações mais diversas com valores representacionais, iconográficos, simbólicos, arquitetônicos ou funcionais. Essa fluidez, que nada mais é que a propensão do ornamental em interferir em tudo, faz parte de sua natureza.⁵⁰⁷

Um problema ao se classificar uma imagem como ornamental é que isto é feito muitas vezes confundindo-se o ornamental com o decorativo e, assim, relegando essas imagens à categoria do adicional e supérfluo. Isso porque o decorativo é uma das funções das formas e muitas composições assumem funções decorativas em razão de serem mais baseadas em imagens formadas pela repetição de motivos do que em cenas iconográficas. Mas isso não significa que as imagens iconográficas não possuam uma função decorativa. 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 a função decorativa, não se deixa reduzir ao decorativo, mas ela é apenas uma dentre as muitas possibilidades, pois uma mesma forma ou composição

⁵⁰⁴ PEREIRA, 2016, p.16.

⁵⁰⁵ Ibid., idem.

⁵⁰⁶ Ibid., idem.

⁵⁰⁷ 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 d'Or, 1996a, p. 207-249, p. 213-214.

pode ser vista de um modo ornamental ou de um modo iconográfico. Como explica Bonne,

Certas composições assumem, de uma maneira particularmente manifesta ou privilegiada, funções decorativas, em razão de suas propriedades formais mais que representacionais e são, então, qualificadas de ornamentais. Na verdade, todas as formas de arte – mesmo as menos ornamentais – preenchem tais funções (além de suas funções mais específicas). De maneira que o decorativo não é confinado apenas às artes ditas decorativas. Quanto ao ornamental, ele pode, também, ter outras funções além das estritamente decorativas, como ensina a arte medieval.⁵⁰⁸

Na Idade Média, sobretudo na arte românica, é improvável que as esferas das artes decorativas e das representacionais fossem regidas por princípios diferentes. Por isso, mais do que separar as imagens iconográficas das ornamentais de forma dicotômica e baseada em juízos de valor, devemos estudá-las como um todo em sua estrutura e em seu modo de organização – e essas similitudes de estrutura são estabelecidas não somente entre ornamentação e iconografia, mas também entre as próprias representações em um conjunto, mesmo que possuam valores e significações diferentes.⁵⁰⁹

Podemos compreender, assim, que o claustro é um lugar dotado de elementos decorativos entendidos como portadores de uma beleza adequada, que deve ser conveniente à sua função e centralidade na vida monástica, independentemente do fato de possuir maior ou menor quantidade de elementos iconográficos. Os elementos escolhidos e ali relacionados são os adequados e convenientes às intenções e aos efeitos que se espera produzir. Como conclui Maria Cristina Pereira,

O claustro, ao se construir como uma teia de associações entre as diversas imagens nele contidas, permite sustentar esse pensamento do ornamental e ao mesmo tempo matizá-lo; complexificá-lo e concretizá-lo em circunstâncias particulares: em suma, o claustro

⁵⁰⁸ “(...) certaines compositions assument d’une façon particulièrement manifeste ou privilégiée des fonctions décoratives en raison de leurs propriétés formelles plutôt que représentationnelles et sont donc qualifiées d’ornementales. En réalité, toutes les formes d’art – même les moins ornementales – remplissent de telles fonctions (outre leurs fonctions plus spécifiques. En sorte que le décoratif n’est pas confiné aux seuls arts dits décoratifs. Quant à l’ornemental, il peut, lui aussi, avoir d’autres fonctions que strictement décoratives, comme l’enseigne l’art médiéval.” Ibid., p. 215.

⁵⁰⁹Ibid., p. 227- 228.

torna sensível e historiciza um pensamento que concomitantemente ajuda a estruturar.⁵¹⁰

Nesse sentido, acreditamos na importância da descrição dos elementos e também na importância de situá-los em uma tradição que permita identificar conteúdos e relações estilísticas; porém, é necessário desenvolver, a partir dessas constatações, uma análise que não utilize os elementos ornamentais apenas como identificadores de um estilo e nem como opostos e menos importantes que os elementos iconográficos no conjunto de capitéis.

Nesse sentido, retomando a dificuldade de classificação dos capitéis entre ornamentais e iconográficos (sempre lembrando que todos eles são ornamentais na medida em que exercem funções ornamentais e que seus elementos internos são trabalhados de maneira ornamental criando sentidos e significados), justificamos a classificação dos subgrupos de capitéis do claustro de Sant Pau del Camp por questões metodológicas: descrevemos e agrupamos capitéis pelo fato de possuírem uma função iconográfica ou ornamental mais latente. Dessa maneira, o critério de classificação parte do princípio de que todos os capitéis são compostos por um arranjo de formas que podem ou não compor cenas que reconhecemos porque se remetem a uma tradição iconográfica ou textual. Naquelas em que isso ocorre, a função iconográfica é mais forte: é o caso do primeiro subgrupo, composto pelo par de capitéis do pecado inicial/mulher com sapos. Mas não se pode esquecer que existem formas que são reconhecíveis mas que não compõem cenas iconográficas: nestas, tal função (a função iconográfica) é pouco presente (ou mesmo, ausente) e a função ornamental é mais forte. Este é o caso dos capitéis de tipo coríntio e totalmente vegetalizados. Entre esses dois grupos, ou seja, entre os capitéis onde é mais notável ou a função iconográfica ou a ornamental, estão os outros dois subgrupos: o dos capitéis de combates e os que apresentam seres zoomórficos. A partir dessa classificação acreditamos conseguir agrupar capitéis de maneira adequada para a análise, mas sem cair na dicotomia valorativa entre o iconográfico e o ornamental.

Finalmente, lembramos que todos os elementos, tanto os tradicionalmente classificados como iconográficos quanto os ornamentais, são suscetíveis de exercer funções ornamentais, operando e construindo sentidos pela diversidade de formas e tradições a que se remetem, e que a separação em grupos não indica que os últimos

⁵¹⁰ PEREIRA, 2016, p. 16.

sejam menos importantes ou não sejam fruto da cuidadosa escolha e adequação ao claustro. A classificação em subgrupos faz parte de nosso processo metodológico de compreensão e análise desses capitéis e, como veremos, são também fluidas visto que as imagens se cruzam e transitam entre si.

Uma segunda questão importante é a constatação de que a disposição dos capitéis no claustro de Sant Pau não obedece a nenhuma aparente lógica linear e é fundamental ressaltar a maneira como esses capiteis se organizam, fundamentalmente, em *pares*. Tais pares funcionam por continuidade, e isso de duas maneiras: ou por serem semelhantes, como é o caso das sereias e dos temas vegetais – onde os dois capitéis apresentam a mesma temática e mesma forma – ou por serem complementares, quando os dois capitéis são diferentes, mas complementam seus sentidos, como os pares que apresentam cenas de embate. Mesmo quando os capiteis não são semelhantes – caso da maioria dos capitéis figurados – eles apresentam uma simetria axial em relação à face central, que mantem a ideia de ordem baseada na semelhança – nesse caso, de organização das imagens.

Os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp se caracterizam, ao primeiro olhar, pela simetria. A distribuição dos capitéis se baseia numa ordenação que aparenta pouca propensão à variedade, como sublinhou a bibliografia que o analisou. Acreditamos que tal percepção de pouca variedade se dá, justamente, pelo seu funcionamento em pares. Porém, será importante notar que, mesmo dentro de um par semelhante, há espaço para a variação, e tentaremos compreender como ela opera.

A questão da não linearidade narrativa ou aparente falta de disposição lógica dos capitéis no claustro foi discutida por autores que trabalham sobre imagens em claustros. Maria Cristina Pereira, em seu trabalho sobre o conjunto de capitéis do claustro de Moissac, ao mostrar como funciona o “pensamento das imagens”⁵¹¹ no claustro, pelas diversas possibilidades de associação entre grupos de capitéis – sua “topo-logia” –, reforçava a ideia da não-linearidade no claustro pois não era um lugar deambulação para os monges, mas um lugar pelo qual passavam para realizar diversas atividades cotidianas ou permanecer em oração⁵¹².

Hilário Franco Júnior, ao tratar dos capitéis iconográficos do claustro de Santo Domingos de Silos, também nos lembra que

⁵¹¹ PEREIRA, 2016.

⁵¹² Ver a introdução e o capítulo 1 da presente tese.

os medievais tinham [uma] semântica visual que permitia diferentes entendimentos, conforme os olhos do observador (monge ou noviço, sacerdote ou leigo) e os momentos de contato com a mensagem iconográfica. As cenas de cada face dos capitéis de um mesmo conjunto podiam estar dispostas de maneiras cronologicamente variáveis⁵¹³

Segundo o autor, a aparente desordem e falta de lógica nos capitéis é muito mais um distanciamento nosso, moderno, da maneira de pensar medieval, do que um descuido da época. Existem várias lógicas possíveis de associação dentro do conjunto de capitéis de um claustro, mas também entre os diversos elementos de um mesmo capitel, ou de uma mesma imagem. É fundamental lembrar o fato de, no caso do claustro, “a prática monástica impedir a deambulação pelas galerias fora das procissões”, mas que

por outro lado, cada monge cruzava o claustro várias vezes ao dia indo de uma parte a outra do mosteiro, além de ali ficar diariamente sentado durante algumas horas, lendo ou meditando. Assim, ele conhecia de memória cada uma daquelas imagens, mas não numa sequência única e inflexível. Pelo contrário, ele as associava de maneiras variadas, conforme as circunstâncias litúrgicas, espirituais e pessoais.⁵¹⁴

A ausência de linearidade era uma característica existente na própria construção da imagem medieval e, inclusive, dos discursos textuais. Viviane Huys Clavel sublinha como era comum às formas escritas e esculpidas, no período românico, a coexistência de enunciados aparentemente não ordenados, isentos de linearidade em seu agenciamento.⁵¹⁵ Hugo de São Vítor, no capítulo VII do Livro II de sua obra *Didascalion*⁵¹⁶, mostrava que o texto, em sua construção, pode ter espaço para retornos, referências e voltas do raciocínio, que quebravam com qualquer tipo de percurso linear. Retomando Huys Clavel, para ela a exegese textual cristã e o funcionamento da imagem apresentam essa característica formal em comum, o que não significa, então, que a ausência de linearidade signifique a ausência de regras, de uma ordem, visto que “a

⁵¹³ FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão: Ensaio de mitologia medieval**. São Paulo: EDUSP, 2010, p. 341.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 343.

⁵¹⁵ HUYS CLAVEL, Viviane. **Image et discours au XIIe siècle**. Les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 82.

⁵¹⁶ HUGUES DE SAINT-VICTOR. **L'art de Lire. Didascalicon**, II, VII. Trad. M. Lemoine. Paris: Cerf, 1992, p. 224-225.

ordem existe apesar de tudo, sob uma desordem aparente⁵¹⁷. Isso porque, como lembra Jean-Claude Bonne, a imagem opera através de continuidades e simultaneidades e a ordem e sentido da imagem medieval não estão submetidos à linearidade⁵¹⁸.

Por essa questão, também é importante pensar no capitel em sua materialidade, como suporte tridimensional. Por ser uma superfície de inscrição dividida em quatro faces, estas foram muitas vezes entendidas como base para uma sequência narrativa que começa em uma dessas faces e segue uma leitura linear fazendo a volta do capitel. Maria Cristina Pereira demonstrou como, muitas vezes, esse não é o caso, lembrando que as faces podem estabelecer diversas relações entre si e com os ângulos do capitel, mas também podem agir de maneira independente do “seu capitel”, ou seja, são unidades formais que podem se relacionar mais intensamente com os capitéis com o qual fazem face ou com outros capitéis no espaço claustral (as faces voltadas para o jardim de duas galerias opostas, por exemplo)⁵¹⁹. Para Viviane Huys Clavel, essa propriedade do capitel, que ela chama de “parcelização” (*parcellisation*) – o que é devido inteiramente à sua configuração em faces múltiplas – conduz de maneira intrínseca a um uso diferente das múltiplas faces em função de seu espaço de implantação dentro do edifício⁵²⁰.

No caso dos capitéis do claustro de Sant Pau del Camp, percebemos que, como dito anteriormente, as imagens representacionais estão todas em capitéis adossados a pilares (que são a maioria no claustro), ou seja, são capitéis que usam três faces como superfície de inscrição. O modo de inscrição das imagens e a própria forma da corbelha – um corpo bastante arredondado e com ângulos pouco marcados na maior parte dos casos – acabam, em muitos momentos, reduzindo o efeito de “parcelização” do capitel, tornando-o *como que* uma só face. As arestas não são marcadas, praticamente não existem devido à forma cilíndrica do corpo do capitel. Mesmo com essa pouca diferenciação generalizada entre faces, alguns capitéis marcam bem a compartimentagem⁵²¹ entre elas em sua estrutura, para criar efeitos de afastamento

⁵¹⁷ “l’ordre existe malgré tout sous un désordre apparent”. HUYS CLAVEL, 2009, p.83.

⁵¹⁸ BONNE, Jean-Claude. À la recherche des images médiévales. **Annales. Histoire, Sciences Sociales** 46/2, p. 353-373, 1991, p. 360.

⁵¹⁹ PEREIRA, 2016, p. 203-207.

⁵²⁰ HUYS CLAVEL, 2009, p. 52.

⁵²¹ Em sua obra sobre o tímpano de Conques, Bonne define seis categorias base para a análise sintática da arte românica: dobra, compartimentagem, franqueamento, fusão, torção e entrecruzamento. Tais categorias não se pretendem absolutas e exaustivas; pelo contrário, podem ser adaptadas e retrabalhadas em cada contexto de análise. BONNE, 1984, p. 183-200. A compartimentagem, especificamente, refere-se ao procedimento de definição da forte segmentação ou descontinuidade entre múltiplos quadros, que conduz à lógica de “encaixamentos”. Idem, p. 185-189.

dentro de uma cena e aproximação com outro capitel, como veremos. O uso das faces como superfície de inscrição e a forma de apropriação do fundo e do próprio corpo do capitel é fundamental para a construção das imagens no claustro.

As concepções sobre a ideia de organização das imagens, do capitel e do próprio claustro são fundamentais para questionamentos que surgem em nosso trabalho sobre o claustro de Sant Pau del Camp, dentre os quais: essa ordem, ou bela ordem, dos capitéis serve a quais propósitos? Ela é pré-determinada pelos conteúdos simbólicos e apenas os ilustra ou seus elementos trabalham e produzem também novos efeitos? Como o agenciamento dos capitéis do claustro funciona enquanto escolha ornamental, agindo e elaborando um discurso (ou discursos)? Como se relacionam, finalmente, com as dinâmicas da sociedade na qual o edifício foi construído?

A partir de tais questionamentos, consideramos também importante lembrar das observações levantadas por Viviane Huys Clavel sobre o papel do claustro na comunidade monástica e sobre os efeitos de suas imagens. Ao trabalhar com os capitéis internos da basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, a autora relembra a importância de se considerar as funções de cada lugar específico para os quais os capitéis foram concebidos. Nesse caso, os capitéis do espaço interno da igreja e aqueles do claustro servem a funções e se constroem se adequando a lógicas diferentes: enquanto a nave da abadia é “publicamente frequentada”, seu altar tem por excelência as funções litúrgico-rituais, por exemplo, o claustro é a “síntese da vida cotidiana dos monges” (retomando a tese de Maria Cristina Pereira) e, apesar de cumprir funções litúrgicas também, a autora as considera “marginais”⁵²² em relação àquelas do espaço interno da igreja – que são sobretudo, de culto e de peregrinação. Para ela,

O claustro é, antes de tudo, o lugar que distribui os espaços destinados à vida política, jurídica, ou, simplesmente, cotidiana de uma comunidade monástica, e sua conotação simbólica acompanha essencialmente uma certa organização das tarefas ancoradas na vida temporal. Lugar de transição, por onde se “passa”, onde têm primazia a leitura e a oração, o claustro mantém relações de tipo simbólico, mas também funcional com o conjunto dos outros edifícios claustrais (...)⁵²³

⁵²² HUYS CLAVEL, 2009, p. 51.

⁵²³ “Le cloître reste avant tout le lieu qui distribue les espaces destinés à la vie politique, juridique, ou plus simplement quotidienne d’une communauté monastique, et sa connotation symbolique accompagne essentiellement une certaine organisation des tâches ancrées dans la vie temporelle. Lieu de transition où l’on ‘passe’, où priment la lecture et la prière, le cloître entretient des rapports de type symbolique, mais aussi fonctionnel avec l’ensemble des autres bâtiments claustraux (...)” Ibid., p. 52.

Apesar de considerarmos que a função claustral não deve ser reduzida a um significado puramente simbólico ou funcional, é importante afirmar sua função central na vida política, social e organizacional da comunidade monástica, criando discursos e representações que ativam seu papel e a localizam na sociedade ao seu redor. Uma análise dos elementos que compõem seus capitéis, e desses últimos em conjunto, se revela assim necessária para a compreensão da maneira de funcionamento desse lugar.

O claustro de Sant Pau del Camp é, assim, o espaço central daquela comunidade recém-fundada, que busca seu lugar na cidade de Barcelona e que se afirma como parte da Igreja romana. Consideramos, dessa maneira, que é importante uma análise descritiva interna a cada capitel, localizando seus elementos em tradições que portam conteúdos *semânticos*, mas que interagem entre si e com as imagens dos outros capitéis, numa análise *sintática* de conjunto, fundamental para compreender a ornamentalidade desse claustro e as lógicas de suas imagens naquela comunidade beneditina e na sociedade da qual participa.

5.2 Análise descritiva

Após expormos, no capítulo anterior, os principais avanços bibliográficos já realizados sobre a escultura do claustro de Sant Pau del Camp – notadamente, o trabalho bastante descritivo realizado por Jordi Vigué⁵²⁴ na obra monográfica sobre o monastério e o trabalho de Jordi Camps e Immaculada Lorés⁵²⁵, que fornece importantes hipóteses estilísticas a partir da análise comparativa dos capitéis, ao inseri-los no contexto mais amplo de do românico ocidental, da região da Catalunha e no contexto escultórico da cidade de Barcelona – voltamos à descrição e análise de capitéis.

Os trabalhos anteriormente citados, apesar de fundamentais para o reconhecimento da genealogia estilística e das questões sobre a datação do edifício, têm um objetivo diferente daquele buscado nessa tese. Eles procuram, em certa medida, responder a um objetivo filológico estilístico, o de buscar as origens das formas e suas vias de transmissão, criando redes e classificações estilísticas baseadas em comparações puramente formais. Esclarecemos que não descartamos tais trabalhos, nem nos opomos a eles, mas partimos deles com um olhar crítico, para tentarmos ir além da análise

⁵²⁴ VIGUÉ, 1974.

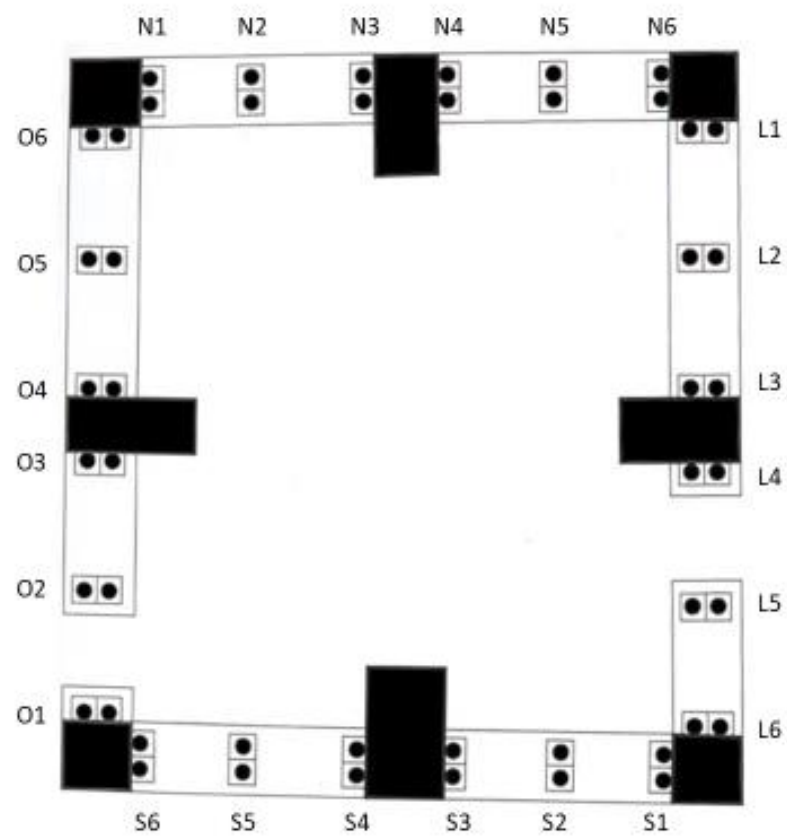
⁵²⁵ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994.

filológica, numa análise que leve em conta o contexto no qual as imagens esculpidas se inseriam e que considere os capitéis como objetos materiais que conformam expectativas e lugares sociais, criando polos que tensionavam a vida humana e a sociedade ao seu redor.

Esse é o objetivo que buscamos nas páginas que se seguem. Para tanto, apresentaremos o conjunto de capiteis inicialmente de maneira mais geral e por galeria, de modo a identificarmos os temas e modelos formais (conforme demonstrado nos quadros abaixo) para, em seguida, desenvolvermos uma análise mais profunda dos subconjuntos temáticos de capitéis, como exposto acima.

Para tal, apresentamos uma numeração própria dos capitéis⁵²⁶, pois consideramos que seja mais fácil, no corpo do texto, numerar os capitéis não em sequência única, como é o mais comum (de 1 a 48), mas conjugando letras e números, de forma a facilitar a visualização mental da localização do capitel já na leitura. Assim, cada par é nomeado, primeiramente, pela inicial da galeria na qual se localiza (Norte, Sul, Leste ou Oeste), seguido do número do par na galeria (contado sempre em sentido horário, de 1 a 6, visto que cada galeria comporta seis pares de capitéis). Além disso, para nos referirmos a um capitel único do par, adicionamos a letra “a” ou “b” à nomenclatura, sendo que “a” indica o capitel voltado para o jardim e “b” o capitel voltado para o deambulatório. Assim, por exemplo, o capitel L3b é a nomenclatura do capitel voltado para o deambulatório, localizado no terceiro par de capitéis da galeria leste. Apresentamos abaixo o esquema de nomenclatura dos capitéis e, em seguida, a tabela temática dos pares por galeria.

⁵²⁶ Semelhante à que havíamos criado em nossa dissertação de mestrado, para nomear os capitéis do claustro de Sant Benet de Bages, mas com alterações na ordem das letras. SANTOS, 2015.



Esquema 2. Esquema de nomenclatura dos capitéis do claustro

Galeria Norte

Essa é a galeria mais diversa em questões formais e temáticas (tabela 1): apresenta bestas fantásticas e animais diversos que se afrontam, além de um par de capitéis com cenas de guerreiros, além do capitel de tipo coríntio considerado, formalmente, o mais próximo do coríntio clássico. Um detalhe importante e único nessa galeria se encontra nas bases do par de colunas N4: entre as duas bases das colunas há um elemento esculpido que parece ser um sapo ou rã.

	a (capitel do jardim)	b (capitel do deambulatório)
1	Sereias-pássaro (uma com cabelo comprido e uma com cabelo curto)	Sereias-pássaro (com cabelo comprido)
2	Capitel de tipo coríntio (com folhas de acanto, volutas de ângulo e roseta que pode variar entre elemento vegetal, cabeças humanas e animais)	Capitel de tipo coríntio (com folhas de acanto, volutas de ângulo e roseta que pode variar entre elemento vegetal, cabeças humanas e animais)
3	Capitel de tipo coríntio (com voluta e caulículo central longo)	Capitel de tipo coríntio (voluta vegetalizada)
4	Personagem vestido com cota de malha (guerreiro) afrontado por uma besta felina e atacado (?) por um pássaro	Guerreiro de elmo e escudo afrontado por uma besta com corpo de pássaro e duas caudas que se terminam em dragões
5	Capitel de tipo coríntio (sem roseta ou com cabeça humana/ ornamentação de furos de broca)	Capitel de tipo coríntio (sem roseta ou com cabeça humana/ ornamentação de furos de broca em um lado)
6	Besta felina e besta ave (grifo?) se afrontam. Sobre a besta felina, na face do capitel, há uma cabeça humana	Besta felina com dois corpos (um em cada face) e uma cabeça (em <i>split</i> , no ângulo) e ave com asas abertas (na face interna)

Tabela 1. Temas da galeria norte.

Galeria Leste

Essa é a galeria onde predominam os capiteis fitomórficos, a maior parte dos quais classificada como sendo de tipo coríntio, com folhas de acanto ou folhas lisas (tabela 2). Nesta galeria encontram-se os únicos pares de capitéis não-semelhantes do claustro (segundo a definição acima de par semelhante), o par L1 e o par L3.

	a	b
1	Capitel de folhas verticais diversas	Capitel de tipo coríntio (com volutas de ângulo e folhas curtas)
2	Capitel de tipo coríntio de entrelaços sobre fundo liso	Capitel de tipo coríntio de entrelaços sobre fundo com elementos vegetais
3	Capitel de tipo coríntio com folhas estilizadas e volutas vegetalizadas	Personagem masculino e personagem híbrido (sereia-pássaro-peixe? Harpia?)
4	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado)	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado)
5	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas e volutas	Capitel de forma coríntia com folhas lisas e volutas
6	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado)	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado)

Tabela 2. Temas da galeria leste.

Galeria Sul

Essa é a galeria onde predominam os capiteis de tipo coríntio de folhas lisas, considerados como influência da austeridade cisterciense ou da transição para o gótico, e um par zoomórfico, as águias com asas abertas (tabela 3).

	a	b
1	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas, com volutas e roseta de cabeça humana no ábaco	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas e com volutas (sem roseta)
2	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado) e ornamentação com furos de broca	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado) e ornamentação com furos de broca
3	Águia em cada face com as asas abertas	Águia em cada face com as asas abertas
4	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas e com volutas (sem roseta e extremidade das folhas quebradas)	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas e com volutas (sem roseta e extremidade das folhas quebradas)
5	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas, vegetalizadas nas extremidades sob as volutas de ângulo	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas, vegetalizadas nas extremidades sob as volutas de ângulo
6	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas, vegetalizadas nas extremidades sob as volutas de ângulo	Capitel de tipo coríntio com folhas lisas, vegetalizadas nas extremidades sob as volutas de ângulo

Tabela 3. Temas da galeria sul.

Galeria Oeste

É a galeria que apresenta o único capitel com tema bíblico do claustro (tabela 4).

	A	b
1	Pecado Inicial	Mulher com sapos (Luxúria?)
2	Capitel de tipo coríntio de duas camadas de folhas lisas (com formas quebradas nas extremidades)	Capitel de tipo coríntio de duas camadas de folhas lisas (com formas arredondadas nas extremidades)
3	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado)	Capitel de tipo coríntio completamente fitomórfico (acanto estilizado)
4	Homem a cavalo (centauro/Sagitário?) com arco e flecha caça cervo	Cavaleiro armado com escudo enfrenta besta felina (leão?)
5	Folhas de acanto e pássaros	Folhas de acanto e pássaros
6	Capitel de tipo coríntio com duas camadas de folhas lisas (com formas arredondadas nas extremidades)	Capitel de tipo coríntio com duas camadas de folhas lisas (com formas arredondadas nas extremidades)

Tabela 4. Temas da galeria oeste.

Apresentamos, a seguir, a descrição dos capitéis do claustro e análise de seus elementos constituintes. Nossa descrição em subgrupos temáticos tratará, na ordem, dos temas iconográficos identificáveis com personagens humanos até os grupos zoomórficos e fitomórficos, no que chamamos de análise interna, concentrada em cada par de capitéis, mas estabelecendo comparações para melhor localizar os temas e seus usos e empregos na região. Posteriormente, desenvolveremos análises comparativas mais amplas.

CAPÍTULO 6: O par pecado inicial-mulher com sapos

O par de capitéis em questão está adossado ao pilar do ângulo sudoeste, na galeria oeste, com as faces voltadas para o norte. No capitel voltado para o jardim, está esculpida a cena do pecado inicial, com Adão e Eva dispostos simetricamente nas faces laterais do capitel, enquanto a face central é ocupada pela árvore, o fruto e a serpente: Eva ocupa a face à esquerda da árvore e Adão, à direita⁵²⁷. Ambos os personagens levam a mão ao pescoço e com a outra cobrem o sexo. Ao seu lado, no capitel voltado para o deambulatório, vemos a representação de uma mulher na face central do capitel, enquanto nas laterais vemos, simetricamente, os animais – sapos – que vêm em direção a seus seios, imagem tradicionalmente associada ao vício da Luxúria (fig. 24).

O primeiro aspecto a notar no par, e que parece reger a composição de cada capitel e o funcionamento conjunto dos dois, é o jogo de simetrias e dissimetrias: neste caso, a simetria geral do par se dá entre o destaque de uma estrutura em primeiro plano na face central (árvore, serpente e fruto/ figura humana - mulher) e dois elementos laterais (Adão e Eva/ animais laterais). Como veremos, esse jogo formal das composições imagéticas, cujo funcionamento era baseado na correspondência, na semelhança e na comparação de diversos elementos, assim como nos desvios e quebra de simetria, será fundamental para a compreensão do par no claustro.

⁵²⁷ Consideramos, aqui, os capitéis como um corpo. Dessa maneira, a partir da face central dos capitéis adossados, consideramos que a face esquerda é o lado esquerdo do corpo *do capitel*, e não a esquerda de quem vê.



Fig. 24 Par de capitéis O1

6.1 O pecado inicial

O tema do pecado inicial, recorrente na escultura monumental românica, possuía uma tradição iconográfica há muito enredada ao imaginário medieval. Porém, é importante constatar como essa tradição, com suas variações e as possibilidades de significação de cada elemento que a compõe, trabalha especificidades em cada novo conjunto no qual se insere.

Mais especificamente, o capitel O1a de Sant Pau del Camp, que apresenta a cena bíblica, tirada do Gênesis, do pecado de Adão e Eva, apresenta a estrutura de inscrição das imagens bem definida: as três faces da corbelha são bem separadas umas das outras pelo modo de inscrição de cada elemento na superfície, definindo os limites de inserção de cada imagem, cada uma bem contida em sua respectiva face. Tal fragmentação clara da superfície de inscrição nos parece ser um recurso formal de definição de três espaços, um procedimento de compartimentagem⁵²⁸. Por ser o capitel adossado ao pilar, como todos os capitéis que apresentam figuração humana, a superfície de inscrição é limitada às três faces disponíveis, sendo que a face central é maior do que as faces laterais.

⁵²⁸ BONNE, 1984, p. 185-190.

A face central da corbelha apresenta a árvore com a serpente e seus frutos: o tronco parte do colarinho, sobe pelo eixo central da face e parece terminar logo abaixo do centro do ábaco (fig. 24). O tronco não é completamente reto, ele faz uma leve curvatura no centro da imagem, justamente na parte em que se encontra com a figura da serpente. A partir do ponto em que a serpente se sobrepõe ao tronco, não vemos mais o tronco, mas a continuidade da figura sugere que ele termina logo acima da serpente, sob a figura arredondada de um fruto. Essa árvore não possui folhas – mesmo com o estado de degradação do capitel, conseguimos perceber que é uma estrutura que não comporta folhas – nem galhos que partem de seu tronco; é uma estrutura simples e reta, formada pelo tronco fino que termina em formas arredondadas (“bolas”), que interpretamos como seus frutos. Tais frutos estão distribuídos linearmente, na horizontal, paralelamente ao ábaco – como se estivessem pendurados nele. É interessante notar que eles possuem uma estrutura que os liga, invocando a ideia de galho, ou seja, de que são frutos de uma mesma árvore.

Hoje, podemos identificar apenas dois dos frutos (duas bolas intactas), pois as outras estruturas estão danificadas; mesmo assim, a partir do que resta, é possível afirmar a existência de cinco frutos – um no eixo central, contínuo ao tronco da árvore, mais dois de cada lado. O tronco da árvore serve, assim, como eixo de dobra da face do capitel, dividido em duas partes espelhadas. Como lembra Maria Cristina Pereira, a árvore geralmente é colocada como eixo central das imagens da Queda pois remete ao texto do Gênesis, onde se precisa que a árvore se localiza no meio do jardim⁵²⁹ (Gn 3, 3): “Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais”. A árvore da sabedoria com o fruto proibido era a única proibição imposta por Deus a Adão e Eva no jardim do Éden.

Porém, há um elemento que quebra a simetria desse espelhamento: a serpente. Esta é figurada na sua forma mais conhecida atualmente, apenas como o animal que rasteja, sem patas (diferentemente de algumas figurações onde ela apresenta patas), remetendo ao castigo de Deus por ter sido agente na tentação: a condenação a rastejar

⁵²⁹ PEREIRA, Maria Cristina C L. **Une pensée en images, les sculptures du cloître de Moissac**. 2001. Tese (Doctorat en Histoire médiévale). École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2001, p. 411- 412.

sobre o próprio ventre⁵³⁰. Seu corpo é um só, partindo do lado esquerdo da árvore, na parte inferior da corbelha, onde se enrola sobre si mesmo e em seguida, na altura da metade da corbelha, se enrola no tronco da árvore – passando primeiramente por trás dele, cruzando para o lado direito, depois pela frente, voltando para o lado esquerdo (fig. 25) – num movimento de ascensão, que a direciona a um fruto da árvore, localizado no ângulo esquerdo do capitel. A espessura do corpo muda: ela é mais grossa no meio do corpo, sendo que a parte final de seu corpo é uma extremidade afinada, além de possuir um estreitamento na parte superior, que define sua cabeça, a qual, por sua vez, tem um formato um pouco mais arredondado que o resto do corpo. Há um tipo de intervenção na pedra, um efeito ornamental, que cria uma textura de escamas que reforça a referência à pele da serpente.



Fig. 25 Detalhe do capitel O1: a serpente e Eva

⁵³⁰ Gn 3, 14: “Então o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida.”

As duas faces laterais do capitel contém os dois personagens humanos da figuração, um de cada lado. Cada um dos personagens é representado de pé, no centro da face, com os pés apoiados sobre o colarinho; ambos possuem cabelos longos repartidos sobre os dois ombros e possuem a mesma gestualidade: cobrem o sexo com a mão esquerda e levam a mão direita ao pescoço (fig. 26). Ou seja, a relação entre essas duas faces é marcada pela simetria, que afeta inclusive a gestualidade. As desigualdades em grau de culpabilidade de Adão e Eva, que aparecem, em geral, pelos gestos diferenciados, não são representadas no capitel de Sant Pau del Camp: os dois personagens levam a mão direita à garganta, no gesto de percepção do erro ao engasgar com o fruto – gesto geralmente atribuído a Adão – e com a outra mão cobrem o sexo.



Fig. 26 Comparação entre Adão e Eva

Essa gestualidade simétrica – que Paulino Rodríguez chega a qualificar de uma “absoluta simetria da composição”, a qual não é apenas formal, mas também gestual⁵³¹ – não é a norma nas representações dessa cena na Catalunha, como podemos ver no claustro catalão de Santo Domingo de Peralada (fig. 27), datado do século XIII, provavelmente um pouco posterior a Sant Pau del Camp, onde os gestos são bem diferenciados, pois Eva, à esquerda da árvore, toca o fruto (ela o colhe para comer e oferecer ao homem) e Adão, à direita, leva a mão à garganta; ambos cobrem o sexo com elementos vegetalizados. O corpo da serpente enrolado ao tronco da árvore é quase imperceptível, mas sua cabeça saindo do meio dos galhos se destaca e toca a cabeça de Eva, como se falasse ao seu ouvido.

Também vemos a diferença de gestos entre Adão e Eva no portal românico da abadia catalã de Santa Maria de Montserrat (fig. 28), datado do século XII (anterior a Sant Pau del Camp e mais próximo geograficamente): em um capitel, que contém simultaneamente a cena do pecado inicial e a da expulsão do Paraíso, a primeira imagem mostra os dois personagens colocados um de cada lado da árvore, sendo que Adão leva uma mão à garganta e com a outra cobre o sexo enquanto Eva tem uma mão cobrindo seu sexo e a outra segurando o fruto da árvore. Assim como aparece no capitel anteriormente analisado, a cabeça da serpente toca a de Eva, projetando-se em sua direção a partir da árvore.

⁵³¹ RODRÍGUEZ, Paulino. Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa. *Codex aquilarensis* 21, p. 6-28, 2005, p. 14.



Fig. 27 Capitel do pecado inicial do Claustro de Santo Domingo de Peralada, séc. XIII, foto: Hilário Franco Júnior. Entre la figue et la pomme: l'iconographie romane du fruit défendu. **Revue de l'histoire des religions** [Online], 1 , 2006. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rhr/4621>>. Acesso em ago. 2018.



Fig. 28 Portal românico da abadia de Santa Maria de Montserrat. Eva à direita da árvore, pegando o fruto. Adão à esquerda, engasgado.

Mesmo que encontremos, na Catalunha românica, uma certa simetria dos gestos dos dois personagens, como no pilar da igreja do castelo de Camarasa (hoje exposto no acervo do Museu Nacional de Arte da Catalunha) (fig. 29), cuja confecção dos capitéis é, acredita-se, contemporânea à dos capitéis do claustro de Sant Pau, não se trata de gestos idênticos – ambos cobrem o sexo com uma folha, com a mão direita e, simetricamente, levam a esquerda junto à parte superior do corpo; porém, Eva não a leva à garganta como no gesto de Adão, mas cobre os seios. Apesar de não tocar o fruto, a relação com a serpente também é forte; esta se projeta a partir da árvore em direção à cabeça da mulher e parece se agarrar aos seus cabelos.



Fig. 29 Detalhe do pilar da igreja de Camarasa. séc. XIII

Na igreja de Santa Maria del Pi (fig. 30) encontramos um caso onde a cena pecado inicial é, formalmente, muito próxima à de Sant Pau del Camp. A basílica, localizada no

centro de Barcelona, hoje é um edifício reconstruído do período gótico que substituiu fundações anteriores. O que resta do período românico é um portal com capitéis, datado do século XII. A cena do pecado inicial em um desses capitéis é apresentada em uma só face (das outras, duas são adossadas e a terceira apresenta um personagem humano), e apresenta Adão e Eva em gestos simétricos e semelhantes, que levam a mão esquerda à garganta e com a direita cobrem o sexo. A árvore encontra-se entre os dois personagens e, como nos outros capitéis com essa cena, a cabeça da serpente posiciona-se em direção à de Eva. É importante a comparação e destacar as semelhanças entre o capitel de Sant Pau del Camp e Santa Maria del Pi pois quando o claustro de Sant Pau foi construído, o portal da basílica del Pi já existia dentro da cidade de Barcelona; apesar de serem estilisticamente bastante diferentes (os traços e características dos elementos esculpidos), o modo de composição de ambos se aproxima.



Fig. 30 Portal românico de Santa Maria del Pi

Nossa intenção aqui não é fazer um longo e exaustivo estudo comparativo sobre o tema na Catalunha⁵³², mas demonstrar que um mesmo tema, numa mesma região, apresenta variações formais, as quais são frutos de escolhas e se adequam a cada lugar onde se inserem e que, numa mesma cidade, dois edifícios podem ter analogias formais em seus modos de composição mesmo que construídos por ateliês diferentes. Desse modo, podemos perceber como um mesmo tema iconográfico, considerado tradicional, pode ser trabalhado de maneiras diferentes e como cada elemento da composição e seu modo de agenciamento (simetria, gestos, arranjo dos personagens, etc.) configuram e hierarquizam efeitos diferentes em cada imagem. Assim, mesmo que todos esses capitéis sejam descritos como a cena da Queda, o momento escolhido como chave da representação é diferente: em alguns (como Peralada e Montserrat), é Eva ainda pecando que tem destaque na representação – ela colhendo a maçã da árvore – mesmo que Adão já esteja engasgado: o foco é o ato da mulher. Em outros (como Sant Pau del Camp e Sant Maria del Pi), o foco é a consequência do pecado, para ambos: o fato de estarem engasgados.

Além disso, vemos como a circulação de uma determinada forma de trabalhar um conteúdo iconográfico tradicional não está limitada a um mesmo ateliê nem é idêntica em um mesmo estilo: diversos modelos estão disponíveis e, em cada imagem, os escultores escolhem e adequam o arranjo que for considerado mais conveniente.

Em Sant Pau del Camp, além do gesto dos dois personagens ser o mesmo, a quase não-diferenciação formal entre Adão e Eva se dá também por outras características, como a simetrização dos corpos e os cabelos semelhantes (fig. 26). Porém, há a quebra da semelhança por três elementos principais. Primeiramente, pois meio de dois atributos físicos diferenciadores, de maneira decisiva, dos gêneros: Adão porta uma barba, Eva possui seios marcados; em segundo lugar, pelo tamanho dos personagens: Adão é maior, esculpido de maneira a ocupar toda a altura da face onde se encontra (do colarinho ao ábaco), enquanto Eva tem tamanho reduzido na corbelha; e o terceiro e, em nossa perspectiva, fundamental fator: enquanto Adão se encontra completamente na posição vertical, da cabeça aos pés ocupando o eixo central da face, o corpo de Eva faz uma pequena curva, sua cabeça faz um leve desvio do eixo central da face em direção à

⁵³² Para isso, ver VIDAL GARCÍA, Mercè. **Representación del Pecado Original en la iconografía románica catalana: Lujuria y penitencia**. 2016 – 2017. Trabalho de conclusão de curso (História da Arte). Universidad de Barcelona, Barcelona, 2017.

face central do capitel, onde se encontra a serpente. A simetria gestual das faces laterais é, assim, quebrada pelos diferentes modos de inserção dos personagens em sua respectiva superfície: enquanto a cabeça de Adão substitui o dado⁵³³ central do ábaco dessa face do capitel (procedimento comum nesse claustro), a cabeça de Eva se insere entre o dado central e o de ângulo; apesar de seus pés partirem do eixo central de simetria da face, seu corpo se curva e sua cabeça é desviada dele (fig. 26).

Poder-se-ia argumentar que tal desvio foi feito por tratar-se da face interna do capitel, que teria pouca visibilidade por estar de frente ao capitel com o qual faz par, e assim o deslocamento em direção à face central facilitaria o *fazer ver* da personagem. Porém, acreditamos tratar-se muito mais de um recurso de estabelecimento e destaque da relação entre Eva e a serpente do que um recurso de “simples” visualização. De todo modo, um argumento não nega o outro, eles se complementam na criação de um efeito visual e formal que destaca a visualização de Eva relacionada à serpente: o desvio de Eva em direção à serpente é um recurso que a relaciona formalmente a esta, pela proximidade que as leva a se tocarem – como era habitual na iconografia – e também pela sinuosidade dos corpos, formalmente aproximados. Apesar dessa aproximação ser habitual na iconografia, em Sant Pau ela é trabalhada pelo aproveitamento das próprias formas da superfície de inscrição – o capitel e suas faces, e a aproximação pela aresta. Em contraposição, Adão é rígido e verticalizado (fig. 31), além de estar visual e formalmente “isolado” do polo de atração Eva-serpente-fruto.

⁵³³ Chamamos de dado do ábaco como tradução do francês “*dé*” a estrutura cúbica que se projeta para fora do ábaco, no centro e nas laterais,



Fig. 31 Detalhe do capitel O1: Adão

Porém, precisamos notar que o que está em primeiro plano no capitel é composição árvore-serpente-fruto, e são esses elementos que, nas relações que estabelecem, marcam a diferença entre os dois personagens. Nesse caso, a serpente é o elemento determinante nessa diferenciação, pois tanto sua cabeça quando a parte final de seu corpo – o qual chega a invadir a face onde está Eva, num procedimento de franqueamento que quebra a rigidez da compartimentagem entre as faces – estão voltados para a esquerda. Este último procedimento, o franqueamento⁵³⁴, cria uma continuidade entre as duas faces do capitel que intensifica a atração Eva-serpente-fruto que marca as cenas de pecado inicial. Todo esse jogo de elementos formais, estruturais e

⁵³⁴“O franqueamento responde à necessidade de estabelecer ligações e de garantir uma certa mobilidade em um cosmo estático, hierárquico e descontínuo.” “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) BONNE, 1984, p. 190.

simbólicos dá um destaque maior ao lado esquerdo do capitel (para quem o vê a partir do deambulatório), o de Eva, mesmo que ela esteja menos visível.

Jean-Claude Bonne nos lembra que em muitos casos a iconografia românica pode não ser caracterizada pelo *pathos*⁵³⁵ – que entendemos aqui como a dramaticidade iconográfica – mas que é sobretudo o modo de funcionamento da imagem, a disposição ornamental dos elementos – sua ornamentalidade – que funciona como vetor do efeito invocado pela imagem⁵³⁶. A compartimentagem, o franqueamento, a quebra de simetria são, assim, determinantes para a estrutura significativa da imagem. 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 e que alguns aspectos formais são ornamentalizados no sentido de exercerem funções que hierarquizam ou modulam os elementos e significados ali existentes⁵³⁷.

Para Hilário Franco Júnior, é importante pensar a árvore em relação ao casal primordial, pois “é simplista pensar que a colocação de Adão e Eva, cada um de um lado da árvore, respondia apenas ao desejo de simetria do românico, porque a forma é quase sempre um fragmento do conteúdo que veio à tona.”⁵³⁸ Ou seja, para este autor, o esquema simbólico-plástico de escolha do posicionamento, os jogos simétricos, de semelhanças e desvios não corresponde simplesmente a um gosto pela beleza, mas contém e constrói significados mais profundos.

De uma parte, ao posicionar Adão e Eva equidistantes da Árvore, a iconografia referia-se a certo igualitarismo social e certo nivelamento moral entre homem e mulher, mesmo que a serpente estivesse quase sempre voltada para esta última. (...) De outra parte, a árvore posicionada entre Adão e Eva fazia referência à ruptura da unidade inicial existente ao menos no plano psicológico. A árvore, isto é, o conhecimento, revelava a presença de traços contraditórios no ser humano, feito à imagem e semelhança de Deus, o Andrógino por excelência para a cultura medieval.⁵³⁹

⁵³⁵ Bonne utiliza esse termo ao analisar a imagem de crucificação que faz parte do mosaico da absida da igreja de San Clemente de Roma; ele mostra como é a orquestração da ornamentalidade da imagem (elementos formais e sua inscrição na trama rítmica da imagem), e não seus elementos propriamente iconográficos, que formam o vetor do efeito espiritual da cena, celebrando a “dramaticidade” do evento. BONNE, 1997a, p. 110.

⁵³⁶ Ibid., p. 110.

⁵³⁷ BONNE, 1984, p. 191.

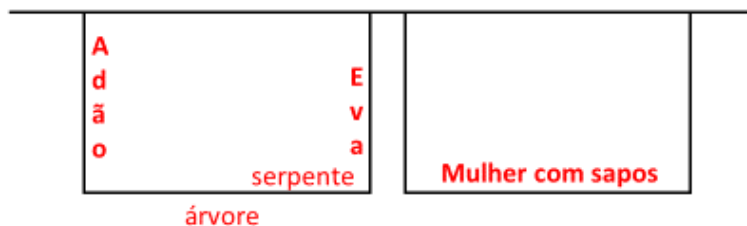
⁵³⁸ FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 296.

⁵³⁹ Ibid., p. 296.

Apesar dessa constatação de Franco Júnior, acreditamos que o gosto pela beleza e o desejo de simetria não são inferiores ao conteúdo iconográfico, pois a ideia de adequação, decoro, beleza e ordem – a bela ordem – era intrínseca à composição das imagens românicas. Tais aspectos formais participam da construção da imagem e dos sentidos que ela possa vir a construir e, no claustro de Sant Pau del Camp, são fundamentais para reafirmar o pertencimento desse capitel, com seu conteúdo iconográfico, ao conjunto de capitéis do claustro todo, marcado pela simetria e organização que cria um tipo de espelhamento entre os dois lados do capitel a partir de um eixo na face central, mas que são plenos de elementos dissimétricos. Podemos constatar, como argumento fundamental, que na maioria dos capitéis que encontramos na região e que figuram a cena do pecado original a cena se encontra toda (“concentrada”) em uma só face do capitel, o que não ocorre em Sant Pau del Camp. Esse é, como dissemos, um recurso formal de compartimentagem que, apesar de representar uma cena iconográfica bem reconhecida e que tem uma unidade narrativa, pode utilizar cada face do capitel como estrutura independente, permitindo a relação de cada uma delas com outros capitéis. Além disso, esse recurso permite a aproximação formal desse capitel com outros do claustro (principalmente aqueles com figurações humanas e zoomórficas), que, como veremos, tendem a distribuir a representação nas faces laterais dos capiteis adossados, utilizando a face central como eixo de construção da imagem. Nesse sentido, a simetria formal dos gestos, assim como as dissimetrias ou elementos que destacam um dos lados, exercem uma função ornamental na imagem iconográfica, ao hierarquizar e destacar conteúdos.

Nesse caso, há uma atração formal entre as figuras de Eva, da serpente e do fruto, que se tocam materialmente, criando um polo de atração entre essas imagens. Da mesma maneira, tal *grupo de força* (como escolhemos chamar o conjunto de elementos que se atraem), se relaciona mais diretamente também à imagem que está no capitel com o qual faz par, da mulher com os sapos, ou seja, ela também é afetada e atraída pela força desse conjunto do capitel ao lado. Principalmente se visto a partir do deambulatório, o par de capitéis dá a ver as figuras da árvore com os frutos, a serpente, Eva e a mulher com os sapos, como se Adão estivesse “isolado” do conjunto, visto apenas a partir do jardim⁵⁴⁰ (esquema 3)

⁵⁴⁰ Agradeço ao professor Hilário Franco Júnior por tal observação durante minha apresentação de trabalho sobre esse par de capitéis no IX Encontro Internacional - A Imagem Medieval: História e Teoria,



Esquema 3. Esquema gráfico da composição do par de capitéis – aproximações e distanciamentos temático-formais

Um outro elemento interessante a se notar é o fruto (e seu modo de representação). Hilário Franco Jr. elaborou uma interessante discussão sobre a figuração e definição do fruto proibido ao longo da Idade Média – sua diferente interpretação enquanto figo, maçã ou inclusive outros frutos – e suas possibilidades representacionais. O figo se referiria a um tipo de representação mais arcaizante, pois na antiguidade pagã ele era o fruto relacionado à sexualidade e à figura dionisíaca. Assim, por algum tempo a figuração do fruto proibido hesitou entre a representação do figo ou maçã, sendo que esta última acabou se consolidando, principalmente a partir do românico. A maçã é também ligada à luxúria, mas com uma carga simbólica importante enquanto fruto do conhecimento⁵⁴¹. Em Sant Pau del Camp, o fruto nos parece indefinido: ele é uma bola, “pendurada” à árvore e bem ligada ao corpo do capitel pelo ábaco – e eles são cinco frutos idênticos. Os pequenos traços que ligam um fruto ao outro fazem, como dissemos, função de galhos e, em nossa interpretação, reforçam a ideia de unidade entre os frutos daquela árvore, bem diferentes dos outros frutos do paraíso. É importante notar também que esse tipo de fruto, como bolas, aparece em outros capitéis do claustro, que são completamente vegetalizados, brotando de folhas. Como veremos, apesar de não definido enquanto figo ou maçã, o fruto com suas diferentes possibilidades semânticas – positivas ou negativas – é um componente importante da estrutura rítmica do claustro. Ao não ser identificado e aparecer em outros capitéis do claustro, o fruto indica uma certa continuidade entre aqueles dois momentos: o momento da Queda, fundador da história humana de pecados na Terra, e, justamente, o presente, quando esta vida se desenrola e acontece; há uma permanência do pecado no presente, consequência daquele pecado do passado.

realizado pelo LATHIMM (Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais) em dezembro de 2018 na Universidade de São Paulo.

⁵⁴¹ FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 291.

A iconografia de Adão e Eva pode, assim, evocar questões teológicas sobre a própria concepção do homem e da mulher no mundo e também sobre a história da humanidade. Para Hilário Franco Júnior, o pecado inicial estava presente no imaginário cristão na Idade Média central por dois motivos principais: primeiramente porque era o episódio que dava início a toda a história da humanidade, em sua busca de redenção, ou seja, o início de todas as limitações e fraquezas humanas, pois fora o “ato fundador do exílio humano na Terra”⁵⁴²; e também porque justificava a inferioridade social da mulher. Após o ano mil, o cristianismo teria deslocado a questão central de sua teologia do Deus Pai para o Deus Filho, de maneira que a Encarnação se torna o evento histórico central na história da humanidade. Tal concepção revalorizou a narrativa do pecado inicial, pois fora este o fato que tornou necessário o sacrifício do Cristo; dessa maneira, entre os séculos XI e XIII se observa um *boom* na quantidade de imagens adâmicas e do pecado inicial produzidas no ocidente medieval.⁵⁴³

Mas qual a concepção de história humana que poderia participar da composição de um claustro catalão de fins do século XII? Alfons Puigarnau, ao trabalhar sobre as imagens na Catalunha românica, fala em um ambiente cultural da Catalunha no século XII propício à circulação de manuscritos e textos, reforçando determinadas concepções teológicas, litúrgicas e doutrinárias.⁵⁴⁴ Para o autor, a concepção de mundo que se desenvolve nesse contexto cultural é profundamente devedora de uma tendência neoplatônica, manifesta pelo platonismo agostiniano (que ele chama, também, de agostinianismo teológico), reforçada por um platonismo erigeniano⁵⁴⁵. Essas duas bases principais teriam permitido o desenvolvimento de um “drama cósmico da salvação e redenção” que se dá, principalmente, por uma busca da redenção cristalizada no tempo cronológico, na história.

⁵⁴² FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 274.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁴⁴ PUIGARNAU, Alfons. *Fiat Lux: Iconology and Theology of Time in Medieval Catalonia*. In: MORENO RIANO, Gerson (ed.) **Time and eternity: the medieval discourse**. Turnhout: Brepols, 2003, p. 427-450.

⁵⁴⁵ Durante os séculos XI e, principalmente, XII, teriam circulado pela Catalunha diversos manuscritos que tratavam sobre a patrística, além de diversos Homiliários. As bases das concepções de história e mundo que se propagam, por intermédio desses textos e da pregação oral, seriam as obras de Agostinho, Beda, Isidoro de Sevilha, Gregório Magno e João Escoto Erígena (o monge irlandês cuja influência teria chegado à Catalunha devido à sua forte herança carolíngia). Cf. PUIGARNAU, Alfons. **Imago Dei y Lux mundo en el siglo XII. La recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya**. Barcelona: Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, 2005, p. 123-129; p. 138.

A principal herança da doutrina de Agostinho, na Catalunha, teria sido a ideia de que o próprio tempo “é uma das várias consequências do ato da Criação”⁵⁴⁶: assim como as plantas, os animais e o homem, o tempo é uma criação de Deus. Porém, o tempo experimentado pelos homens, na Terra, é consequência do pecado. Enquanto Deus, acima do pecado, continua a viver a eternidade, esta última escapa ao homem como consequência da experiência do pecado, reatualizada cotidianamente no pecado individual. E é isso que define a vida do homem: o sofrimento causado pela fuga do instante, o qual não é nunca presente ou futuro, mas está sempre além do seu alcance do passado. Por isso, segundo o autor, diversas obras catalãs do século XII enfatizam o pecado de Adão e Eva: porque na Queda, pecado e tempo se encontram. O pecado de Adão e Eva é definitivo porque marca a natureza humana a partir de dois signos necessários: a Queda e a Redenção.⁵⁴⁷ Nesse sentido, se o capitel da Queda está presente no claustro de Sant Pau del Camp, podemos considerar que ele evoca, também, esse episódio fundamental para a humanidade: o pecado como entrada e início de uma vida de sofrimento e busca de redenção⁵⁴⁸.

Além dessa definição da história da humanidade, as discussões sobre o corpo feminino e masculino e o papel social do homem e da mulher também são colocadas em questão na imagem do pecado inicial. Ou seja, há uma íntima relação entre o pecado inicial e a distinção entre o gênero feminino e masculino, um questionamento que paira no imaginário sobre a natureza do pecado⁵⁴⁹. Apesar de ambos os personagens sentirem a culpa pela desobediência e soberba, quem foi o primeiro a pecar ao comer o fruto foi Eva, influenciada pela serpente; foi ela quem agiu, colhendo o fruto e o oferecendo a Adão, como lembra o livro de Gênesis (Gn 3, 6-7):

E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu

⁵⁴⁶ “St. Augustine argued against the Manichean concept of time prior to creation, by showing that time is one of the various consequences of the act of creation.” PUIGANRAU, 2003, p. 442.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 443-445.

⁵⁴⁸ A doutrina da história humana desenvolvida por Agostinho a divide em seis idades. BRILLI, Elisa. As formas da história: a doutrina agostiniana das seis idades do mundo e algumas de suas visualizações no século XII. *Revista de História*, São Paulo, 165, p. 121- 149, 2011. Não acreditamos que a intenção do claustro de Sant Pau del Camp fosse fazer uma “transposição visual” dessa doutrina, principalmente a das seis idades, mas acreditamos que uma concepção geral da história humana de raiz na doutrina agostiniana estivesse presente no claustro. Como lembra Elisa Brilli: “O universo agostiniano, e depois medieval, nasce, cresce, envelhece e morre não muitas vezes, mas apenas uma, destinada à metamorfose final do último juízo, que o transformará em um universo perfeito; e, com ele, nasce, cresce, envelhece e morre a humanidade, destinada a ressurgir ao fim desse único ciclo para a glória ou para a condenação eterna”. Ibid., p. 127.

⁵⁴⁹ FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 296-300.

fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.

Assim, parece-nos plausível pensar em como as analogias formais entre Adão e Eva, no capitel do claustro de Sant Pau del Camp, podem trabalhar a ideia da culpa que ambos carregam no pós-pecado, no arrependimento e na busca de Redenção que deve guiar a história de toda a humanidade, homens e mulheres. Porém, a carga formal que pesa sobre o lado esquerdo do capitel lembra que é Eva a mãe de todos esses os vícios, que há uma diferenciação de caráter sexual na origem dos Pecados (mesmo que o pecado em si não tenha sido sexual⁵⁵⁰). A configuração do fruto, da serpente e da Eva à esquerda mostram que “o fruto proibido era símbolo da ruptura da Unidade Edênica, início portanto da humanidade dividida que caracteriza a História.”⁵⁵¹

Mas o que seria essa Unidade Edênica cuja ruptura fora marcada no Pecado Inicial? Para Franco Júnior, como mostramos anteriormente, a árvore da sabedoria posicionada entre Adão e Eva marca a divisão entre os dois, a *sectio* entre o corpo masculino e o feminino. Para o autor⁵⁵², há fortes indícios de que uma parte da exegese cristã interpretava que o ser edênico original conteria, em si, a essência dos dois sexos, um ser que chama de andrógino. Teria sido após o pecado – o qual, na concepção mais oficial da Igreja era um pecado de desobediência – que a divisão entre os sexos teria sido fortemente marcada, pois é só aí que Adão e Eva percebem seu sexo⁵⁵³.

Mas então, surge o questionamento, desenvolvido por Jérôme Baschet:

A distinção dos sexos é um acidente, uma consequência desagradável do pecado, ou é um traço essencial da natureza humana, tal como o Criador quis? Em seu desenvolvimento histórico, o cristianismo alternou de uma opção à outra, não sem procurar, às vezes e de maneira hesitante, combiná-las.⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ As discussões sobre a natureza do pecado – se havia sido um pecado de soberba ou pecado sexual – pairam pela Idade Média; Agostinho definira que o pecado fora um pecado de soberba. Segundo ele, havia sexo no paraíso, mas sem concupiscência. Apenas depois de comer o fruto, que é um pecado de desobediência, é que o sexo se torna um pecado carnal. FRANCO JÚNIOR. 2010, p. 299.

⁵⁵¹ Ibid., p. 301.

⁵⁵² Ibid., p. 289.

⁵⁵³ Gn. 3, 7: “Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram fo-lhas de figueira, ligaram-nas e fizeram tangas para si.”

⁵⁵⁴ “La distinction des sexes est-elle un accident, une conséquence fâcheuse du péché, ou bien un trait essentiel de la nature humaine, telle que le Créateur l’a voulue ? Dans son développement historique, le christianisme a basculé d’une option à l’autre, non sans chercher parfois, de manière hésitante, à les combiner.” BASCHET, Jérôme. **Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge.** Aubier: Flammarion, 2016, p. 111-112.

Baschet lembra da importância de se considerar a questão do corpo feminino e masculino como uma dualidade constitutiva do ser humano, da mesma maneira que o é a relação corpo e alma⁵⁵⁵, definição fortemente desenvolvida já por Santo Agostinho: “o homem que comanda a mulher deve assemelhar-se à alma que comanda a carne”⁵⁵⁶. Porém, Agostinho atenua a ideia de que a mulher seja completamente associada ao sentido corporal e o homem ao espírito, lembrando que a mulher, tirada do homem, merece uma comparação mais digna. Ele prefere associar o sentido corporal à serpente tentadora, enquanto que a dualidade dos sexos é relacionada à tensão que anima a própria alma⁵⁵⁷. Pedro Lombardo, em seu Livro de Sentenças, também prefere afirmar uma tripartição entre o homem, a mulher e a serpente, sendo que esta última corresponde ao movimento sensorial da alma, enquanto a mulher é a parte inferior da razão e o homem, sua parte superior, o que marca uma relação de dominação, mas mantendo o que ele também designa como a dignidade da mulher⁵⁵⁸.

Mas, além da relação hierárquica, há também uma relação igualitária entre homem e mulher, estabelecida pela unidade substancial entre seus corpos e almas. Isso porque, primeiramente, considera-se que a alma não tem sexo⁵⁵⁹, o que tem como consequência o fato de ambos serem igualmente imagem de Deus. Porém, apesar da igual dignidade perante Deus, a alma da mulher tem maior tendência a se rebaixar às coisas terrestres, “o que justifica sua subordinação, como confirma a exegese do pecado original”⁵⁶⁰. Daí a ambivalência constitutiva do estatuto feminino – ser imagem de Deus, que participa plenamente do gênero humano, da *natura humana*, como o homem, mas que é ao mesmo tempo inferior ao homem, sua auxiliar, mais ligada às coisas temporais – que justificava uma diversidade de discursos sobre a mulher, inclusive os mais desvalorizadores. Para Baschet, entre os séculos X e XII, quando a ideologia monástica de fuga do mundo se afirma com vigor, essa ambivalência parece ter tendido para uma maior desvalorização da imagem da mulher, associada ao mundo:

⁵⁵⁵ BASCHET, 2016, p. 101.

⁵⁵⁶ “*Intelligendum est virum ad regendam uxorem animo carbem regenti similem esse oportere*”. *AVGVSTINVS HIPONENSIS. De civitate Dei*, 15, 7 (PL 41, Col.0445). Toda a *Patrologia Latina* desta tese foi consultada em sua versão digitalizada: *Patrologia Latina Database* [Online], disponível em: <http://pld.chadwyck.co.uk>.

⁵⁵⁷ BASCHET, 2016, p. 101.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.103-104

⁵⁶⁰ “(...) mais la tendance de l’âme rationnelle à s’abaisser vers les choses terrestres se manifeste davantage chez la femme que chez l’homme, ce qui justifie sa subordination, comme le confirme l’exégèse du péché originel”. *Ibid.*, p. 105.

A dinâmica observada durante os séculos medievais pode, então, ser lida como um reforço do aspecto unitário ou igualitário – da relação entre os sexos assim como daquela que liga a alma e o corpo -, mas, sem por isso perder seu ordenamento hierárquico. Dito de outra forma, mais igualdade ou unidade não significa, de forma alguma, menos hierarquia. Hierarquia e igualdade se combinam segundo configurações variáveis, mas sempre sobre dois planos tão indispensáveis um quanto o outro para a definição de uma relação complexa.⁵⁶¹

Essa hierarquia está presente no pecado inicial, pois Eva é quem está mais próxima da tentação. Eva tem um papel fundamental no episódio da Queda, pois ela havia sido o pivô da transgressão⁵⁶², de maneira que a questão do corpo feminino é reforçada: foi a presença do corpo da mulher que levou à ação que resulta no pecado, foi ela a primeira culpada por lançar a humanidade na busca constante pela remissão desse pecado. No universo monástico, a mulher possui um status marginal e, mesmo que Baschet afirme que durante a Idade média (até o século XIII, antes do desenvolvimento da escolástica) houvesse a permanência da tendência a uma postura anti-dualista da distinção dos sexos, inserindo-a no plano da Providência divina, como já afirmava Santo Agostinho, ele admite que, no mundo monástico, o ideal de fuga do mundo possa ter desvalorizado a figura da mulher⁵⁶³.

No capitel de Sant Pau del Camp, a iconografia tradicional do pecado inicial é apresentada com todas as tensões e significados que ela carrega, mas trabalhada pela especificidade de seus elementos constitutivos e formais os quais, ao mesmo tempo que os inserem formalmente no conjunto, adequando-os à lógica de construção daqueles capitéis, remetem às complicadas questões sobre o corpo masculino e feminino – as aproximações e distanciamentos entre homem e mulher que marcam a própria natureza humana na Criação e no Paraíso –, reforçam a culpa de Eva e o papel marginal da mulher no universo monástico. Porém, como veremos no plano temático do claustro, a mulher aparece também em outros capitéis. Essa marginalidade não significa, então, a exclusão de sua figura. Pelo contrário, a figura da mulher aparece em outros capitéis

⁵⁶¹ “La dynamique observée au cours des siècles médiévaux peut alors être lue comme un renforcement de l’aspect unitaire ou égalitaire – de la relation entre les sexes comme de celle qui lie l’âme et le corps -, mais *sans pour autant rien perdre* de leur ordonnancement hiérarchique. Autrement dit, davantage d’égalité ou d’unité ne signifie nullement moins d’hiérarchie. Hiérarchie et égalité se combinent selon des configurations variables, mais toujours sur deux plans aussi indispensables l’un que l’autre à la définition d’un rapport complexe”. BASCHET, 2016, p. 118.

⁵⁶² PEREIRA, 2001, p. 416.

⁵⁶³ BASCHET, op. cit., p. 117.

desse claustro, em composições que participam de tradições que, pelo trabalho ornamental de seus elementos, reforçam sua culpa – ativa – no mal que acomete a humanidade.

6.2 A mulher com sapos

Fazendo par com o capitel do pecado, encontra-se um capitel cuja escultura está bastante danificada, mas cuja composição permite identificar uma mulher com sapos, tradicionalmente considerada uma representação alusiva ao vício e castigo da Luxúria (O1b). Este capitel está no lado do deambulatório (fig. 24). Na face central, vemos uma figura humana de cabelos longos, com o peito nu e parte dos seios, que pendem, cobertos por seus cabelos, e a parte inferior do corpo coberta por um tipo de saia, curta e ornamentada em tiras. A figura ocupa verticalmente todo o eixo central do capitel, seu corpo se estendendo dos pés colocados sobre o colarinho – os quais estão voltados para a esquerda – até a cabeça, que substitui o dado central do ábaco.

Nas faces laterais, de maneira simétrica e, aparentemente, espelhada em relação à face central, identificamos dois seres zoomórficos (fig. 32), um de cada lado, cujos corpos ocupam a face do capitel horizontalmente em sua extensão (do final do corpo à cabeça) e cujas quatro patas se apoiam verticalmente na corbelha, de sua parte inferior à superior, dando a impressão de que o animal encontra-se *à plat*, com a barriga colada à corbelha do capitel. As patas, articuladas, terminam em garras afiadas. Na face direita, onde a escultura está mais bem conservada, identificamos que uma das patas dianteiras do animal segura a mulher pela parte inferior da saia (apesar de não podermos afirmar com certeza, os restos escultóricos do outro lado indicam que ele seria semelhante, que o animal da esquerda também segura a mulher pela saia com uma de suas patas). Tais animais, pelas suas características (formato do corpo, das patas, cabeça) são identificados como sapos.



Fig. 32 a,b: Mulher com sapos. Detalhe: sapos

É interessante notar que enquanto a maior parte do corpo do animal ocupa o centro de sua face, a cabeça a ultrapassa totalmente, causando uma impressão visual diferente do capitel ao lado: as três faces não estão tão marcadamente compartimentadas, pois o animal, na horizontal e com metade do corpo em cada face, ocupa duas faces, num procedimento de franqueamento que cria uma unicidade entre as três faces. Ou seja, enquanto no capitel do Pecado nos deparamos com três partes da composição bem definidas (Adão/ árvore com a serpente/ Eva), neste há uma integração e a impressão de que há apenas uma imagem (a mulher com sapos).

A horizontalidade dos corpos dos sapos em contraposição à verticalidade central da mulher cria uma tensão e remete ao movimento de ataque, ou seja, de que eles se dirigem, com a cabeça, para a mulher, especificamente aos seus seios, tocando-os nas extremidades. Apesar de a figura da face esquerda estar bastante danificada, o que resta da escultura (principalmente traços da cabeça e das patas-garras) permite identificar que a figura era semelhante e simétrica à da face direita, talvez com alguma variação de posicionamento, ou seja, o capitel se organiza a partir de uma figura no eixo de simetria da face central que cria dois lados espelhados, mas com alguns elementos que quebram a simetria.

A iconografia da mulher com sapos – ou, em uma variação mais conhecida, tendo os seios atacados por serpentes – conheceu grande profusão durante a Idade Média, principalmente a partir do século XI. Sua interpretação foi consagrada pela historiografia como sendo a alegoria da Luxúria: a mulher pecadora que é castigada pelos animais que atacam seus seios, indicando assim uma referência à sexualidade. No entanto, parte da historiografia atual questiona essa associação, lembrando que havia possuía outras possibilidades de interpretação que foram deixadas de lado entre os séculos XIX e XX.

Assim, por exemplo, ao trabalhar sobre a imagem da mulher com serpentes do portal sul da igreja de Moissac, Amanda Luyster lembra que dois textos foram usados pela historiografia do século XX para justificar tal interpretação desse tema: o texto do século IV, a Visão de São Paulo; e a Visão do monge Alberic, do século XII⁵⁶⁴. Para a autora, uma análise mais atenta desses mesmos textos mostra que a associação do tema da mulher com serpentes (e suas variações) com o pecado sexual da mulher não era a primeira e única possibilidade interpretativa. No século XIX, alguns autores ainda lembravam que a mulher com serpentes podia ser considerada como um símbolo das más mães, não necessariamente mulheres luxuriosas, mas aquelas que abandonavam ou não amamentavam seus filhos. Foi, porém, Émile Mâle que consagrou a interpretação do tema como a alegoria da Luxúria, principalmente ao dar ênfase à punição da luxúria (pelo ataque aos seios que seriam, por sua vez, conotados sexualmente), deixando de lado as outras possibilidades semânticas. A historiografia posterior, mesmo tendo lembrado das outras hipóteses, acaba, para a autora, fechando a interpretação (em Moissac e, em consequência, para essa alegoria de modo geral) desse tema como a “Luxúria”⁵⁶⁵, mas lembra que é necessário analisar especificamente cada caso em função das diferentes composições e possibilidades. Tanto Amanda Luyster quanto Raphaël Guesuraga⁵⁶⁶ lembram que, nas fontes textuais medievais, os pecados carnis e sexuais não estão, necessariamente, classificados nas mesmas categorias que aquelas reservadas à mulher com serpentes, pois elas são mais associadas a outros tipos de faltas

⁵⁶⁴ LUYSTER, Amanda. The *Femme-aux-Serpents* at Moissac: Luxuria (Lust) or a Bad Mother? In: S. Asirvatham, C. O. Pache, and J. Watrous, (eds.). **Between Magic and Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2001, p. 165-191, p. 175.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁶⁶ Cf. GUESURAGA, Raphaël. La mujer con serpientes y sus dudosas relaciones con la lujuria. **Románico**: Revista de arte de amigos del románico (AdR), vol. 17, p. 16-23, 2013; Idem. La mujer con serpientes y los clérigos nicolaítas. **Románico**: AdR, 18, p. 16-23, 2014.

(seu primeiro pecado não é a luxúria⁵⁶⁷), o que permite questionar a associação direta dos dois temas.

Para grande parte da historiografia, essa figuração pode ser considerada como inspirada nas – ou mesmo herdeira das formas das – representações pagãs da Mãe Terra amamentando animais domésticos, serpentes ou sapos, imagem que vem da Antiguidade, e que foi muito desenvolvida na escultura monumental românica. Para Hilário Franco Jr., “obviamente, nem judeus nem cristãos medievais pensavam na Mãe Terra da mesma forma que tinham feito os pagãos antigos, porém podiam perceber em diversas manifestações da cultura da época a presença de traços daquela figura mítica”⁵⁶⁸ – como imagem da mulher, fertilizadora, mãe da Terra e da humanidade.

Jacqueline Leclercq-Marx defende, em texto sobre a “migração dos símbolos”⁵⁶⁹, que em muitos casos a forma permanece a mesma enquanto os significados semânticos de uma representação podem mudar, ou ainda, que um mito pode permanecer o mesmo em seu significado, mas ter uma variedade de signos que o suportam⁵⁷⁰. Nesse caso, a autora acredita que a alegoria da Terra, a “Mãe universal dos seres e sua alimentadora incansável”⁵⁷¹, cujo culto remonta à Antiguidade grega, permaneceu na iconografia até o período românico como exemplo da “transmutação de um símbolo em outro símbolo original, do qual ele difere profundamente, mas com o qual ele mantém, contudo, laços sutis e essenciais.”⁵⁷² A figuração grega da Mãe Terra – chamada de Gaia e, com o passar do tempo, de Tellus – será herdada pelos romanos, que a chamam de *Terra Mater*, e terá grande fortuna na iconografia dos sarcófagos romanos, ligada ao culto dos mortos. A imagem da mulher que amamenta crianças e animais se apresenta, assim, como representante do princípio que cria a vida, mas também que a renova, o princípio do *renascimento*.

Foi durante o período carolíngio que a representação de *Tellus* foi retomada e incorporada a uma “teofania ortodoxa cósmica”⁵⁷³ cristã e, pelos carolíngios, cada vez

⁵⁶⁷ LUYSTER, 2001 p. 177.

⁵⁶⁸ FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 318.

⁵⁶⁹ LECLERCQ-MARX, Jacqueline. De la Terre-Mère à la luxure. A propos de “La migration des symboles”. *Cahiers de civilisation médiévale* 18/69, p. 37-43, jan.-mar. 1975.

⁵⁷⁰ “on ne peut s'empêcher d'être frappé par la continuité de la Forme et la discontinuité de la Pensée.” *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷¹ “Mère universelle des êtres et leur nourricière inépuisable”. *Ibid.*, p. 37.

⁵⁷² “ (...)transmutation d'un symbole en autre symbole original dont il diffère profondément, mais avec lequel il garde toutefois, des liens subtils et essentiels.” *Ibid.*, p. 37.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 38.

mais associada à ideia de maternidade espiritual em substituição à de fecundidade carnal. Nesse sentido, para Leclercq-Marx, a representação da Mãe Terra torna-se a imagem da Terra restaurada pelo Cristo e, assim, da humanidade participante do seu reino de abundância após a Redenção. Porém, para a autora, a imagem da Terra foi adotada pelos artistas carolíngios com “confusão”, pois a imagem de *Tellus ou Gaia* (a divindade terrestre) era acompanhada das de *Okéanos*, ou *Téthys* (divindade marinha), ambas representações dos princípios geradores de vida na antiguidade, sendo que a última (*Okéanos*) era, em geral, a imagem de uma mulher com serpentes. Como tais imagens apareciam sempre juntas, os carolíngios associam cada vez mais a imagem da Mãe Terra à imagem da mulher com serpentes: é nesse momento, por volta do século IX, que teriam surgido as primeiras representações cristãs de uma mulher amamentando serpentes.

É a partir daí que teria tido início uma evolução no significado da mulher com serpentes, onde o sentido inicial da Mãe Terra teria se perdido e prevalecido a significação negativa da serpente – no românico já diretamente associada ao pecado – de maneira a que toda a figuração – a mulher com animais – seria associada apenas ao pecado. Ainda assim, entre os séculos XI e XIII não se pode dizer que havia um significado único para essa imagem, porque há ainda uma grande variação formal e semântica: em representações esculpidas e manuscritos, ela pode tanto associar-se ao pecado quanto manter a representação da *Terra Mater*. Mas, como a imagem da serpente possuía uma conotação negativa no românico, para a autora,

as relações estreitas existentes entre a serpente, animal maldito, e a Terra, tornaram essa última suspeita e seu sentido simbólico escapou, na maioria das vezes, à sensibilidade medieval que interpretou erroneamente a cena de aleitamento como o castigo de uma mulher devassa atormentada pelos demônios. Essa má interpretação era resultado, igualmente, da presença frequente da sereia, símbolo antigo de sedução, que estava geralmente junta a ela nas alegorias cósmicas. A mulher com serpentes, símbolo do pecado, foi utilizada pelos clérigos e pelos imaginários de toda a Europa românica.⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ “les liens étroits existant entre le serpent, animal maudit, et la Terre rendirent cette dernière suspecte et son sens symbolique échappa le plus souvent à la sensibilité médiévale qui interpréta erronément la scène d'allaitement comme le châtement d'une femme de débauche tourmentée par les démons. Ce contresens résultait également de la présence fréquente de la sirène, symbole antique de séduction, qui lui était souvent adjointe dans les allégories cosmiques. La femme aux serpents, symbole de péché, fut utilisée par les clercs et les imagiers de toute l'Europe romane.”. LECLERCQ-MARX, 1975, p. 41.

Assim, o que marca o período românico é a consagração e definição da imagem da “mulher com animais” como figuração da Luxúria, uma alegoria bem definida, mesmo que esse não seja seu único significado: “Contudo, esse castigo não parece ter sido reservado somente às mulheres depravadas; diversos testemunhos provam que ele era igualmente destinado às mães indignas, às jovens-mãe e às mulheres adúlteras.”⁵⁷⁵. Além disso, a mulher com animais, para Leclercq-Marx, passará a ser representada juntamente com a imagem da sereia (peixe ou pássaro) como encarnação do vício carnal, mais especificamente aquele ligado à luxúria e sedução da mulher.

Conjuntamente a essa mudança de significado, a figuração teria se associado, ao longo da Idade Média e principalmente no românico, com a figura da primeira mulher pecadora, Eva. Segundo Franco Jr., a mulher com animais tornava-se, assim, a alegoria da Luxúria, cuja pioneira na visão clerical teria sido Eva, o que acentuava a conotação carnal do pecado inicial⁵⁷⁶. Nesse sentido, em sua reflexão sobre a mitologia medieval e suas permanências em relação à Antiguidade, a imagem de Eva, profundamente associada à alegoria da Luxúria e, conseqüentemente, à *Terra Mater*, podia carregar a conotação de força fertilizadora, a imagem materna, a mãe de toda a humanidade.

Raphaël Guesuraga, contudo, rejeita qualquer relação da figura da mulher com serpentes com a *Terra Mater*, contestando a teoria de Leclercq-Marx: para o autor, elas são figurações completamente independentes uma da outra e não haveria, assim, nenhum resquício ou coincidência simbólica entre ambas as imagens⁵⁷⁷. Ele vai mais além e, em uma crítica à historiografia que consolidou a ideia da alegoria da Luxúria, defende que tanto as fontes documentais quanto textuais demonstram que “é pouco provável que a mulher com serpentes seja uma representação da luxúria”⁵⁷⁸. Nesse sentido, propõe uma mudança de olhar sobre os vícios na arte românica, para que se passe de uma “aproximação alegórica e geral para uma aproximação mais social”⁵⁷⁹, de maneira a entender que a imagem, mais do que aludir a um pecado capital, na verdade

⁵⁷⁵ “Toutefois, ce châtimeut ne semble pas avoir été réservé aux seules débauchées; divers témoignages prouvent qu’il était également destiné aux mères indignes, aux filles-mères et aux femmes adultères.” LECLERCQ-MARX, 1975, p. 41.

⁵⁷⁶ FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 320.

⁵⁷⁷ GUESURAGA, Raphaël. La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure. **Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre - BUCEMA** [Online], 23.2, 2019-2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cem/16670>. Acesso em: fev. 2020

⁵⁷⁸ “es poco probable que la mujer con serpientes sea una representación de la lujuria.” GUESURAGA, 2013, p. 23.

⁵⁷⁹ “Proponemos, pues, un cambio de mirada sobre los vicios en el arte románico, para pasar de una aproximación alegórica y general hacia una aproximación más social”. GUESURAGA, 2013, p. 23.

faz referência mais concreta a um tipo específico de mulher culpada, uma categoria dessa sociedade.⁵⁸⁰

Guesuraga não nega que a mulher com serpentes seja, também, uma imagem da mulher luxuriosa, mas essa é apenas uma das muitas possibilidades significativas da composição, o que permite matizar a afirmação de que essa imagem era a “alegoria da Luxúria”, uma imagem de um dos sete pecados capitais. A mulher com serpentes é, assim, um tipo de mulher pecadora, em meio a diversas outras. De modo semelhante ao que defendia Luyster, Guesuraga lembra que a mulher com serpentes pode ser ligada à sexualidade – nesse caso, uma punição para as adúlteras, fornicadoras, prostitutas e cortesãs –, mas também à maternidade:

Dessas narrativas sobre os tormentos do além, reteremos que as mulheres com os seios devorados por bestas incluem infrações de ordem sexual ou maternal. Essas mulheres com seios devorados são tanto as sedutoras, cortesãs, prostitutas, mais raramente, fornicadoras e adúlteras, quanto as infanticidas ou más mães. (...) Nessas condições, é possível que as imagens românicas de mulheres aleitando serpentes, pouco atingidas em suas partes genitálias, tenham uma significação mais maternal que sexual. A enquete lexical que se seguirá mostra, em todo caso, que elas não apresentam um caráter exclusivamente sexual.⁵⁸¹

Ora, uma das principais características da luxúria era a imagem da mulher nua. Em Sant Pau del Camp – como em algumas das imagens tratadas por Guesuraga⁵⁸² – esta mulher não está nua, mas a parte de baixo de seu corpo está coberta por uma saia

⁵⁸⁰ Em um artigo de 2014, Guesuraga defendia a hipótese de uma identificação bastante específica para esta imagem, identificando qual seria essa categoria concreta de mulher na sociedade: as mulheres que se relacionam com clérigos. A partir da análise serial de esculturas da mulher com serpentes, defendia que elas estão bastante relacionadas com o contexto da reforma gregoriana. Considerando que seus comitentes são “menos monges do que reformadores”, a imagem da mulher com serpentes porta, assim, um significado bem preciso: ela se refere ao tipo de mulheres que constituíam a classe mais reprovada pelos reformadores, as mulheres de clérigos. Pedro Damião, um dos “teóricos da reforma gregoriana” no século XI, teria deixado claro, textualmente, esse “ódio” pelas mulheres de clérigos e bispos. Assim, a mulher com serpentes e suas variações poderia ser, para o autor, a representação do nicolaísmo. Apesar de seu corpus de imagens analisadas se localizar no século XI, o autor acredita que no século XII o uso da imagem da mulher com serpentes e suas variantes pode ser analisado em associações que vão no “mesmo sentido”. GUESURAGA, 2014, p. 19.

⁵⁸¹ “De ces récits sur les tourments de l’au-delà, on retiendra que les femmes aux seins dévorés par des bêtes relèvent d’infractions d’ordre sexuel ou maternel. Ces femmes aux seins dévorés sont tantôt des séductrices, des courtisanes, des prostituées, plus rarement des fornicatrices ou des adultères, tantôt des infanticides ou des mauvaises mères. (...) Dans ces conditions, il est possible que les images romanes de femmes allaitant des serpents, peu ciblées dans leurs parties génitales, aient une signification plus maternelle que sexuelle. L’enquête lexicales qui va suivre montre en tout cas qu’elles ne présentent pas de caractère exclusivement sexuel.” GUESURAGA, 2020.

⁵⁸² Para o autor, nas imagens nas quais a mulher não tem o sexo devorado tende-se a excluir o campo da sexualidade. Ibid.

que vai até seus pés. Nesse sentido, é factível que a mulher com sapos do claustro de Sant Pau tenha uma importante carga semântica que a relacione à maternidade: ela é, também, a figura materna. Essa significação, contudo, não exclui o caráter sexual ao qual essa imagem possa se referir, pois não é necessário que uma significação seja “escolhida” por exclusão de outra. As duas cargas semânticas podem conviver, se complementar ou serem ativadas em diferentes associações ou olhares, na multiplicidade de significações que a imagem pode comportar.⁵⁸³

Um outro aspecto interessante sobre a figura da mulher no capitel de Sant Pau del Camp é o papel dos seios. Numa observação mais atenta, percebemos que os cabelos chegam até a metade deles, os seios pendem e estão totalmente expostos. A cabeça do sapo parece realmente sugar ou morder a ponta do seio. Já na imagem de Eva, o seio é bastante discreto, mas está presente e a difere de Adão: notamos o pequeno círculo (seio e mamilo) entre a mão sobre a garganta e o braço de Eva. A presença do seio é fundamental para afirmar a diferença entre a mulher e o homem, não apenas ao diferenciar Adão de Eva, mas para também mostrar que é o seio que conecta a mulher ao sapo, seja como amamentação ou punição do pecado (ato de morder). Se consideramos que a imagem da mulher com sapos em Sant Pau del Camp não é apenas uma imagem da sexualidade – muito menos uma alegoria direta da punição à Luxúria –, mas também remete à imagem da amamentação evocada pela Mãe Terra, é preciso refletir em que termos essa amamentação se dá.

Se até o século XII a figura da *Terra Mater* alimentando animais podia aparecer na iconografia medieval como uma imagem positiva de fertilidade, da natureza “em vida e abundância”, por volta do século XIII parece se impor um problema entre a valorização do aleitamento pela espiritualização, que se desenvolvia na sociedade medieval, e a relação mulher – animal. Nesse sentido, é possível pensar que o animal ligado aos seios da mulher sofreu um processo de desvalorização.⁵⁸⁴

⁵⁸³ Além disso, concordamos com Guesuraga quando defende que a mulher com serpentes não era uma má interpretação ou erro dos escultores românicos ao observarem a imagem de Tellus com a serpente, como sustentou Leclercq-Marx; mas discordamos desse autor quanto à ruptura total e nenhuma relação entre as duas composições: acreditamos que a imagem e as formas possam sobreviver, adquirindo novos sentidos em novas tradições, mas podendo também manter sentidos antigos, que são adaptados ou não em cada nova composição, segundo escolhas e o agenciamento em cada caso. Nesse caso, a imagem do aleitamento se reforça pela sobrevivência da referência à Mãe Terra.

⁵⁸⁴ DITTMAR, Pierre-Olivier; MAILLET, Chloé; QUESTIAUX, Astrée. La chèvre ou la femme. Parentés de lait entre animaux et humains au Moyen Âge. *Images Re-vues* [Online], 9, 2011, Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1621>. Acesso em: set. 2019.

Chloé Maillet, Pierre-Olivier Dittmar e Astrée Questiaux relembram, também, que a imagem da mulher com serpentes não deve ser somente reduzida à imagem da Luxúria, mas que o fato de os animais morderem o mamilo da mulher remete não só à punição, mas também ao aleitamento, à maternidade. Nesse sentido, a mulher é negativa não apenas por ser luxuriosa mas por ser uma má mãe, cujo corpo ela não devota inteiramente à procriação. A imagem comporta assim, tanto a mordida quando a sucção do mamilo:

Sem necessariamente adotar uma hipótese como esta, nos parece indispensável considerar que estas imagens negativas das mulheres com serpentes não escolhem entre a mordida e o aleitamento e são verdadeiramente ambivalentes⁵⁸⁵ (no sentido no qual Jean-Claude Bonne entende este termo), procurando justamente a colocar a dúvida no espírito do espectador. Na verdade, estas imagens trazem a lactação à sua característica inquietante, carnívora, e jogam precisamente com a riqueza semântica desse ato e dessa parte do corpo, tomada em uma dialética entre maternidade e sexualidade⁵⁸⁶.

Como lembra Jean Wirth⁵⁸⁷, o seio feminino adquire um papel importante na figuração a partir do século XII, mas ele é mostrado no dualismo entre a figura da Virgem que amamenta o Cristo e a mulher negativa que amamenta animais. Assim, esta última é associada, mesmo que contendo raízes na imagem da mãe fecunda, aos pecados e vícios. Assim, podemos considerar que a imagem dos seios femininos, em geral, tem

⁵⁸⁵ Sobre a ambivalência na imagem românica, Jean-Claude Bonne desenvolve uma longa reflexão. O autor destaca que entre a ambiguidade e a ambivalência da imagem é necessário considerar o modo de funcionamento plástico da mesma, pois a ambivalência não é apenas questão de “iconografia”. A questão central é que, na ambivalência plástica, a imagem não impõe uma escolha de significação, mas, pelo contrário, pelo trabalho de suas propriedades plásticas, confere uma tensão à imagem, associando significações que podem ser opostas; essa tensão é valorizada, pois ela permite que a imagem desenvolva vários efeitos. É neste último sentido que a ambivalência funciona: ela opera pela ambiguidade, mas vai além dela, pois opera um “ajuste” formal que explora a plasticidade, o potencial das formas latente. A ambivalência se dá quando há uma forma de trabalho [plástico] da imagem para preservar a ambiguidade. Assim, enquanto a ambiguidade pressupõe a escolha entre dois sentidos, a ambivalência os associa, para que eles funcionem juntos e ao mesmo tempo. Cf. BONNE, Jean-Claude. Entre ambigüité et ambivalence. *Problématique de la sculpture romane. La Part de l’œil*, 8, p. 146-164, 1992. Consideraremos, então, neste trabalho, as imagens ambivalentes aquelas que apresentam plasticamente uma tensão entre os diferentes significados, que podem ser ambíguos, ou seja, que apresentam um “paradoxo visual” (Ibid., p. 148). Há imagens que possuem significados ambíguos mas, nem por isso, são ambivalentes.

⁵⁸⁶ “Sans forcément adopter une telle hypothèse, il nous semble indispensable de considérer que ces images négatives de femmes aux serpents ne choisissent pas entre la morsure et l’allaitement et sont véritablement ambivalentes (au sens où Jean-Claude Bonne entend ce terme), cherchant justement à jeter le doute dans l’esprit du regardeur. En vérité, ces images ramènent la lactation à son caractère inquietant, carnivore, et jouent précisément sur la richesse sémantique de cet acte et de cette partie du corps prise dans une dialectique entre maternité et sexualité.” DITTMAR; MAILLET; QUESTIAUX, 2011, § 59.

⁵⁸⁷ Cf. WIRTH, Jean. Le sein féminin au Moyen Âge. *La madre, Micrologus, Natura, Scienze e Società Medievali*, XVII, Florença, Sismel, Edizioni del Galluzzo, p. 305-326, 2009.

uma conotação pouco erotizada e sexual, e é mais ligada à ideia de maternidade – como os seios que amamentam – mas ela porta uma ambiguidade essencial entre o que pode se considerar positivo – a imagem da mãe – e negativo – o vício e pecado⁵⁸⁸, ou seja, porta a ambiguidade da boa e da má maternidade.

Ao considerarmos que a mulher com animais pode não ser única e necessariamente a alegoria da Luxúria, mas partilhar de uma herança de possibilidades semânticas, lembramos que é importante analisar sua especificidade no contexto onde ela se encontrava e nas associações que estabelecia. A simetria no capitel da mulher com sapos de Sant Pau del Camp, com dois lados espelhados, é semelhante à do capitel ao lado, o do pecado inicial: as duas faces laterais se dobram a partir do eixo central. Mas essa simetria é quebrada, nesse capitel, pelo posicionamento dos pés da mulher, voltados para a esquerda – justamente o lado de Eva no capitel ao lado (assim como o corpo da serpente quebra a simetria para a face esquerda). Não acreditamos que o posicionamento dos pés da mulher explique-se pela simples questão de enquadramento no colarinho (um recurso para os pés se apoiarem sobre ele), pois os pés de Adão e Eva no capitel ao lado não estão assim solucionados: os pés de Eva se apoiam como estivessem virados para frente, sem apontar para nenhum lado, e os de Adão encontram-se um apontado para cada lado.

A escolha dos pés estarem marcadamente apontados para a esquerda nos parece um recurso formal que, em relação com o capitel ao lado, compõe o *polo de força* desse par de capitéis, pois as escolhas formais intensificam a atração entre alguns elementos (fig. 33). A danificação do capitel não nos permite analisar mais elementos formais, ou outras possíveis simetrias e desvios, mas é importante notar o peso atribuído à atração entre as figuras femininas no par, ao papel de Eva como pivô na Queda e à imagem da mulher com animais, que remete aos pecados humanos na Terra, ambas fortemente relacionadas.

Se em Sant Pau del Camp se associa com força de maneira formal a imagem da mulher com sapos a Eva, podemos reforçar nossa hipótese de que a associação, no claustro, lembra a má maternidade de Eva, a mãe geradora de toda a humanidade que, apesar de gerar a vida, a condenou ao vício e à busca de redenção permanente.

⁵⁸⁸ LECLERCQ-MARX, Jacqueline. Les seins nourriciers entre sacrée et profane. In: MOREL, David (publ.) **Le corps et ses représentations à l'époque romane**: Actes du 22e colloque international d'art roman 2012. Aurillac, Revue d'Auvergne, 1, p. 193-213, 2014b, p. 193.



Fig. 33. Par de capitéis O1: vista do deambulatório, atração Eva-serpente-mulher com sapos

Uma diferença formal interessante entre os dois capitéis é a relação entre as três faces da corbelha. Como descrevemos anteriormente, em ambos os capitéis há uma simetria, onde um elemento na face central atua como eixo de espelhamento para as figuras das faces laterais: Adão e Eva e os dois sapos. Porém, enquanto no capitel do pecado inicial há uma forma de construção marcada pela compartimentagem entre os três elementos, cada um ocupando de maneira bem definida a sua face, o seu quadro, no capitel da mulher com sapos há um franqueamento dos dois animais de suas faces para a face da mulher, “invadindo” seu espaço. Esse recurso cria uma continuidade e integra muito mais o capitel, tornando aquelas três faces como, praticamente, uma só; enquanto no capitel do pecado as três faces parecem mais definidas. A compartimentagem e o franqueamento parecem reforçar a ideia de que aquela imagem é uma só, que há uma continuidade. Porém, há também, como vimos anteriormente, um franqueamento mais

discreto, da serpente para a face de Eva; ora, esse franqueamento sugere uma continuidade maior entre o animal e a mulher, o que o aproxima ainda mais da mulher com sapos no capitel ao lado, intensificando essas relações (mulher-animal).

Essa continuidade é ainda mais intensificada pela analogia formal entre a mulher com sapos, em um capitel, e a árvore, o fruto e a serpente, no outro, imagens que estão em primeiro plano na composição. Há uma acentuação na relação pecado e vício, o que lembra da necessidade de atenção cotidiana com as tentações e, além disso, com a busca de Redenção da Falta inicial. Esse *modus operandi* das imagens mostra sua capacidade de trabalhar diversas lógicas de pensamento, que articulam e tensionam ideias e pressupostos teológicos, dos quais participam valores simbólicos e tradicionais da representação a partir de uma escolha formal do tratamento ornamental.

Acreditamos que a associação pecado inicial-mulher com sapos não seja uma representação direta em Sant Pau del Camp da discussão teológica sobre a natureza do pecado (se este fora um pecado de desobediência ou um pecado libidinoso), apesar de tal discussão poder fazer parte das tradições que compõem a figuração⁵⁸⁹. Mas é, sobretudo, uma associação que reforça a ideia da culpa e marginalidade da mulher pecadora que condenou a vida da humanidade na Terra, e que só seria redimida com a nova Eva, com Maria, a mulher pura e que mantém intacta sua virgindade mesmo após dar à luz. A mulher com sapos e Eva remetiam, dessa maneira, ao nascimento da humanidade, mas este pode ser visto de uma maneira dupla: o nascimento que é o começo da história cristã, da Queda que nos obrigada a habitar a Terra e viver em incessante busca de redenção, mas também da possibilidade de renascimento, de resistência e luta contra os vícios, o que fazia parte da luta cotidiana dos monges e determinava seu papel na sociedade e na Terra.

Se a mulher com sapos e Eva também remetiam ao pecado da carne libidinoso ao qual os monges deveriam resistir, ou seja, representavam a marginalidade e exclusão da figura da mulher daquele espaço, elas também traziam a referência à vida humana na Terra, à reprodução da humanidade, e, de maneira mais geral, lembravam da

⁵⁸⁹ Para Paulino Rodríguez, que assume a figura da mulher com sapos como a alegoria da luxúria, o par pecado inicial – mulher luxuriosa confirma a ideia da relação do pecado com a concupiscência carnal. Segundo o autor, esse era um dogma herdado de Santo Agostinho, para quem a concupiscência carnal era um efeito imediato do pecado original. Assim, esse par de capitéis de Sant Pau del Camp não apenas mostra o pecado carnal, na mulher luxuriosa, como o efeito da Queda, mas aponta também a culpabilidade de Eva. RODRÍGUEZ, 2005, p. 14.

necessidade de busca de redenção na história do cristianismo nessa Terra onde todos habitam. Adão, isolado desse polo de força em Sant Pau del Camp, e voltado completamente para o jardim central do claustro – que remetia ao Éden – é a figura daquele que engasga pela falta cometida por Eva, que participa do castigo e da condenação humana, mesmo que não tenha papel ativo e se mantenha afastado do pecado (fig. 34). Os monges, mesmo não pecando e se afastando das tentações, mesmo estando fora do mundo e vivendo ao redor do Éden terreno, o claustro, não podem esquecer de sua missão e seu papel na busca de redenção da humanidade por meio da oração e do trabalho cotidiano.



Fig. 34 Par de capiteis O1 – visto do jardim.

Mas ainda resta entender o porquê de a figuração em Sant Pau del Camp ter escolhido a figura do sapo para compor a imagem. Como dissemos anteriormente, a

imagem da mulher com serpentes medieval, ao herdar a forma da imagem da Mãe-Terra, podia aparecer em variações, com outros animais, apesar de aquela mais negativa, que será associada diretamente à luxúria, ser a mulher com serpentes. Para Leclercq-Marx,

Algumas vezes, os répteis foram substituídos por outros animais de conotação negativa, como os sapos – o que aproxima formalmente esses símbolos da Luxúria das representações de Terra, sobretudo como em Bessuéjous (Aveyron) ou em Mondoñedo (Galícia), as bestas dão a impressão de sugar os seios mais do que mordê-los. Mas trata-se ainda de cenas totalmente negativas.⁵⁹⁰

Se o sapo afirma a negatividade da representação como pecado carnal, seria a escolha desse animal em Sant Pau del Camp apenas uma escolha formal ou uma ausência de referência sobre a mulher com serpentes? Em suma, por que foram escolhidos sapos e não serpentes na imagem? Não acreditamos que tal representação de devesse à falta de referências da imagem da mulher com serpentes na Catalunha: apesar de ser uma representação que não teve grande fortuna na região, os poucos exemplos que podemos encontrar mostram a mulher com serpentes. Num friso do claustro da catedral de Girona, datado da segunda metade do século XII, vemos duas mulheres com serpentes figuradas em meio ao inferno; nesse caso, a representação é completamente associada à punição pelos vícios no inferno – as mulheres estão nuas, em meio a chamas e puxam os próprios cabelos – e a mulher com serpentes adquire sua conotação mais carnal e negativa. No claustro da catedral de Tarragona, datado do século XIII, encontramos um capitel com a representação da mulher com serpentes – nessa imagem, com apenas uma serpente que morde seu seio – também associado às alegorias de vícios; a própria mulher que tem o seio mordido pela serpente mostra a língua, reforçando também a negatividade do pecado.

O portal românico da catedral de Barcelona, que data provavelmente do fim do século XII e início do século XIII e que apresenta uma coincidência temática importante com Sant Pau, apresenta também o tema, logo acima dos capitéis, nas impostas que sustentam os arcos do portal. Vemos aí a imagem também inserida em um conjunto,

⁵⁹⁰“Parfois les reptiles furent remplacés pas d’autres animaux connotés négativement, comme les crapauds – ce qui rapproche formellement ces symboles de Luxure, des représentations de Terra, surtout quand comme à Bessuéjous (Aveyron) ou à Mondoñedo (Galice), les bestioles donnent l’impression de sucer les seins plutôt que de les mordre. Mais il s’agit bien de scènes totalement negatives.” LECLERCQ-MARX, 2014b, p. 204.

nesse caso de três imagens femininas que parecem reforçar a ideia da sedução e vício carnal pela mulher: há a imagem da sereia, ao lado da imagem de uma mulher nua que segura um homem pelo pescoço e ao lado, a mulher com serpentes. É interessante notar, porém, que essa mulher tem um de seus seios mordido por uma serpente e o outro por um sapo, e que ela está nua e tem uma de suas mãos sobre seu sexo; nesse caso, o conjunto das imagens reforça o caráter sexual da imagem, e faz pouca referência à maternidade. Esta é, então, uma mulher com serpente e sapo. Se se considera que essas imagens são praticamente contemporâneas às do claustro de Sant Pau del Camp, a proximidade geográfica nos permite afirmar que tanto a imagem da serpente quanto a do sapo eram conhecidas na Barcelona românica.

Mas em Sant Pau se escolhe figurar o sapo. Tal constatação ganha também um outro matiz quando se lembra que há uma serpente ao lado, na imagem do pecado original. E que mesmo assim se escolheu o sapo. Essa força da *escolha* nos parece reforçada pela presença de um sapo esculpido entre as bases de duas colunas na galeria norte, o par N4, que tem características semelhantes às daquelas no capitel da mulher com sapos: um corpo achatado que se projeta para fora do encontro das duas bases, do qual saem a cabeça e duas patas-garras.

O sapo aparece, assim, em Sant Pau del Camp, não apenas como uma variação formal do tema da mulher com serpentes, mas em suas diversas possibilidades semânticas. O fato de o sapo estar presente em outro par de colunas onde figuram conflitos e seres que não estão ligados ao pecado sexual (como desenvolveremos adiante, ao falarmos desse par), nos mostra que ele pode, no claustro, carregar diversos significados e mesmo variar entre eles. Se em outros conjuntos catalães contemporâneos a mulher com animais se inseria claramente entre as punições aos vícios sexuais – como em Girona e Tarragona – e, como vimos, em Sant Pau, a mulher com sapos está profundamente relacionada ao pecado inicial e a Eva, conjugando a ambiguidade das significações do pecado sexual e da maternidade, a figura do sapo em si – que aparece em diferentes contextos – permite afirmar a diversidade semântica que pode adquirir a composição da mulher com animais (sapo ou serpente).

Em algumas figurações da mulher com serpentes, encontramos também a figura do sapo não relacionada aos seios, mas cobrindo ou devorando o sexo da mulher, como

é o caso da mulher com serpentes do portal de Moissac. O sapo foi, nesse sentido, tradicionalmente associado à tortura, decadência e, finalmente, à imagem da Luxúria.

Segundo Jacques Berlioz⁵⁹¹, o sapo, apesar de não ter sido considerado como um ser de natureza diabólica, adquiriu ao longo da Idade Média a conotação claramente negativa e diabólica⁵⁹². Porém, ele não deixa de ressaltar que, principalmente nos discursos de predicadores, permanece uma certa ambiguidade e polissemia: o sapo pode ser um instrumento para fins positivos, que aparece em milagres como forma de afastar inimigos ou ameaças, mesmo que seja por meio de seu aspecto asqueroso e repugnante. Para o autor, mesmo tendo sido uma imagem associada cada vez mais à representação da Luxúria no século XII, a conotação da punição sexual não é a única que compõe o campo de significações do sapo: ele possui outras significações, como o fato de ser um bom pai, em algumas narrativas (pois cuida bem de sua cria), ou, na cultura rural, ser signo de fertilidade nos campos de cultivo⁵⁹³.

Apesar de nos lembrar da polissemia da figura do sapo na cultura escrita, Berlioz acaba determinando que: “a arte românica apenas mostra o sapo sob um aspecto negativo. O anfíbio ataca a mulher luxuriosa, os instrumentos de prazer (sexo, seios)⁵⁹⁴. Assim, ele deixa claro que a função de animal diabólico atribuída ao sapo como sendo sua única significação pode ser questionada – o que lhe atribui uma ambiguidade – mas, para ele, apenas em contos e fontes textuais, pois na arte românica o sapo se consagrou como figura punitiva do pecado carnal da luxúria. Porém, surge o questionamento: se a lógica da ambiguidade se desenvolvia em fontes textuais, porque ela não pode aparecer também como possibilidade na constituição da imagem? Se a figura do sapo aparece de duas maneiras bem diferentes no claustro de Sant Pau del Camp (na composição da mulher com sapos e na base de um par de colunas na galeria norte), não podemos considerar que ela também porta uma ambiguidade ou polissemia?

⁵⁹¹ BERLIOZ, Jacques. Le crapaud, animal ambigu au Moyen Age? Le témoignage des exempla et de l'art roman. In: BODSON, L. (dir.). **Regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale**. Liège Université de Liège, 2003, p. 85-106; e também BERLIOZ, J.; BEAULIEU, Marie Anne Polo de. Le saint, la femme et le crapaud. In: REVEL, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (dirs.). **L'Ogre historien. Autour de Jacques Le Goff**. Paris: Gallimard, 1998, p. 223-242.

⁵⁹² BERLIOZ; BEAULIEU, 1998, p. 229.

⁵⁹³ BERLIOZ, 2003, p. 102.

⁵⁹⁴ “L'art roman ne montre le crapaud que sous un aspect négatif. Le batracien s'attaque à la femme luxurieuse, aux instruments de plaisir (sexe, seins). La grosseur de l'animal est exagérée, comme pour attirer l'attention sur l'ampleur de la punition divine.” BERLIOZ, 2003, p. 101.

Parece-nos provável que a escolha de sapos, e não serpentes, para a figuração da mulher ao lado do capitel do pecado inicial reforce, justamente, a diferença entre o ser causador do pecado – a serpente – e os seres que mordem, mas que também são amamentados no seio da mulher. Assim, apesar de considerarmos que a mulher com sapos possa, também, representar a uma referência ao pecado carnal associado à mulher, acreditamos que ela pode portar outros significados, remeter a outras tradições e carregar valores diversos.

O fato de o sapo ser ligado à fertilidade dos campos desenvolveu, como Luyster já demonstrara, sua associação também à capacidade reprodutiva e fertilidade humanas⁵⁹⁵. No contexto da figuração de Sant Pau del Camp, sua imagem reforça a representação da má maternidade e, mais especificamente, da má maternidade que fertilizou a Terra – pois a reprodução humana é consequência do pecado – e condenou todos os homens conseguem decorrência da Queda. A serpente é ligada, neste caso, especificamente ao pecado em si; já os sapos, à reprodução da humanidade, pois são aqueles amamentados pela má mãe – e que, ao mesmo tempo, reforçam sua negatividade pelo ato ambivalente de mamar/morder os seios e pela sua própria presença grotesca e bizarra nos seios da mulher. Através de seu caráter eminentemente diabólico e asqueroso, o sapo consegue se referir à figura materna, como apontado acima, mas mais precisamente à má maternidade que deu início à reprodução da humanidade, à vida na Terra em busca de redenção.

Conclusão: o início da história da humanidade na Terra

Ao olharmos todas essas possibilidades semânticas e a forma de construção formal do par O1, reforçamos nossa hipótese de que há a constituição de um polo significativo no claustro. A marginalização da mulher – no sentido de que ela é um ser que traz sempre consequências negativas – nos parece um fator importante na construção formal do par de capitéis, principalmente na atração formal entre Eva, serpente e mulher com sapos e no relativo “isolamento” de Adão na atuação do pecado, voltado para o jardim e pouco relacionado aos outros elementos do mesmo capitel, o que se faz em grande parte pelo uso da estrutura da corbelha em sua compartimentagem.

⁵⁹⁵ LUYSTER, 2001, p. 183-186.

Jacques le Goff lembra do paradigma da figura feminina nos séculos XII e XIII, desenvolvido na ambiguidade Ave/Eva⁵⁹⁶. Tradicionalmente considerada inferior – moral e materialmente – ao homem e a “grande responsável” pelo Pecado inicial, a mulher terá uma “melhora” em sua situação social: uma certa valorização da mulher tem lugar no cristianismo dos séculos XII e XIII notadamente com o desenvolvimento do culto mariano, quando a espiritualidade cristã “sublinha a remissão da mulher pecadora por Maria, a nova Eva”⁵⁹⁷. É nesse momento que ganha força a iconografia da Virgem portando o Menino.

O culto mariano havia se desenvolvido largamente a partir do século XII em algumas regiões da Catalunha, como podemos ver no claustro do monastério de Sant Benet de Bages, contemporâneo a Sant Pau del Camp, onde a figura da Virgem com o Menino aparece em diversos capitéis. Maria, pura, virgem e mãe, era o exemplo de mulher aceita social e moralmente. Mas em Sant Pau del Camp não há nenhuma figuração da Virgem; escolhe-se figurar o pecado inicial e a mulher com sapos apenas: o início da história da humanidade na Terra em sua busca de Redenção, cujo ato inicial fora a culpa da mulher (Eva) e a mulher que lembra a tentação do Pecado cotidiano, que deve ser combatido e evitado. Ao mesmo tempo, é desse pecado que toda a humanidade nasceu. Ora, mesmo voltado para o Paraíso, como Adão, o monge deve lembrar que participa dessa humanidade pecadora, toda filha de Eva, e sua função social nos parece, assim, ser reforçada: a luta cotidiana pela remissão do Pecado da humanidade.

Por mais que se acreditasse que o claustro cumprisse, sobretudo, uma função simbólica ligada à sua praticidade, é necessário lembrar também que, enquanto coração da comunidade, lembrava os monges frequentemente da relação passado (Pecado inicial) – presente (luta cotidiana), cujo futuro seria a redenção, ou seja, não apenas de sua função terrena, mas também de suas relações com o mundo celestial.

Esse par de capitéis constitui, assim, um polo historiado no claustro, o polo de maior concentração narrativa. Mesmo assim, vimos como a diversidade de tradições que um elemento iconográfico carrega não permite que possamos “lê-lo” como um único significado simbólico fechado, mas com significados abertos, possibilitados pelas

⁵⁹⁶ LE GOFF, Jacques. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris: Flammarion, 2008, p. 261-264.

⁵⁹⁷ “Quand il y a dans le christianisme promotion de la femme – et on s’est plu à reconnaître dans le culte de la Vierge, triomphant aux XIIe et XIIIe siècles, un tournant de la spiritualité chrétienne soulignant le rachat de la femme pécheresse par Marie, la nouvelle Ève (...)” Ibid., p. 261.

escolhas formais que os trabalham, criando aproximações, hierarquizando e destacando diferentes possibilidades semânticas. Os elementos iconográficos funcionam e ganham sentido, assim, pela sua ornamentalização:

O ornamental pode então – coloca sem dúvida sempre, em algum grau – seu peso estético a serviço de um sentido (que pode permanecer potencial); ele pode graduar seus efeitos. ao se articular com seu suporte ou seu objeto (...) o ornamental trata de emprestar e então, também, adaptar suas estruturas plásticas e cromáticas a múltiplas funções. Função decorativa, certamente, mas também iconográfica, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual, mágica (...); muitas vezes ele também desempenha um papel de delimitação e enquadramento, marcação hierárquica e referência funcional (para o canto ou a leitura, por exemplo, no caso de uma letra inicial pintada ou decorada).⁵⁹⁸

Esse par encontra-se no ângulo da galeria sudoeste e, num olhar topográfico, parece isolado de demais capitéis com personagens humanos ou cenas figurativas, cercado de capitéis fitomórficos. Ele é, como demonstramos, o capitel que lembra a história da humanidade, de sua entrada na vida terrena, cheia de vícios que devem ser cotidianamente combatidos. Se esta é a entrada da humanidade em sua história, qual é o fim? Na história cristã, o fim é a Redenção final, quando os justos, que viveram uma vida digna e correta, poderão aceder ao paraíso eterno.

Mas se todos estamos marcados pelo pecado, há um o momento crucial dessa história da humanidade, o momento que nos oferece a possibilidade de salvação: a salvação é possível, unicamente, pela vinda do Cristo à Terra. Os momentos de viragem na história da humanidade são, assim, seu nascimento e também – e principalmente – o seu sacrifício. Se observarmos o plano do claustro, o par de capitéis pecado inicial-mulher com sapos está localizado exatamente no ponto contrário à entrada da igreja, ou seja, ele é o ponto do claustro mais oposto ao altar, onde o sacrifício do Cristo se realiza cotidianamente. Não buscamos aqui definir que esse posicionamento configure uma oposição que seja a absoluta nos esquemas claustrais. Mas nesse claustro onde, como veremos, parece haver uma relação intensa da vida monástica com a lembrança de sua

⁵⁹⁸ “L’ornemental peut donc mettre- et met dans doute toujours à quelque degré- son poids esthétique au service d’un sens (qui peut d’ailleurs rester potentiel); il peut graduer ses effets. En s’articulant avec son support ou son objet (...)l’ornemental en vient à prêter et donc aussi à adapter ses structures plastiques et chromatiques à desmultiples fonctions. Fonction décoratrice, certes, mais aussi iconographique, symbolique, expressive, syntaxique, emblématique, rituelle, magique...; il joue très souvent aussi un rôle de délimitation et d’encadrement, de marquage hiérarchique et de repère fonctionnel (pour le chant ou la lecture, par exemple, dans le cas d’une lettrine initiale peinte ou ornée)”. BONNE, 1997, p. 106.

própria história e também com a história humana de luta pela redenção – em sua faceta terrena, principalmente – a representação do início dessa luta estar em oposição ao lugar do sacrifício eucarístico nos parece uma hipótese plausível.

A problemática do pecado inicial como início de uma História da humanidade constitui um dos fundamentos da doutrina cristã e aparece como uma problemática agostiniana central no século V, especialmente na obra *A Cidade de Deus – De Civitate Dei*. A obra é composta por 22 livros organizados em duas partes: uma primeira, dos livros I a X, onde Agostinho se dedica a refutar o paganismo e demonstrar que o cristianismo é a via universal de salvação para a humanidade; a segunda parte, livros XI a XXII, percorre a história universal, da criação do mundo ao Julgamento final. Essa história universal é lida a partir das Escrituras e é compreendida como a história de duas comunidades espirituais: a da Cidade de Deus e a da Cidade Terrestre⁵⁹⁹.

Os livros XI a XIV da *Cidade de Deus*⁶⁰⁰, mais especificamente, podem nos ajudar a compreender como Agostinho trata da criação do mundo, dos anjos e dos homens, além do destino do homem e sua relação com a natureza após a Queda, bem como suas condições presentes de vida segundo a carne ou o espírito⁶⁰¹. Nesse sentido, o pecado inicial é um momento chave da história humana pois é, justamente, o momento gerador da vida terrena, que marca o início do tempo dos homens e sua

⁵⁹⁹ Cf. COURNAULT, Philippe. Commencements, fondations et origines des deux cités dans La Cité de Dieu de Saint Augustin. *Cahiers d'études du religieux*. Recherches interdisciplinaires [Online], 20, 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cerri/2584>. Acesso em: jun. 2020.

⁶⁰⁰ SAINT AUGUSTIN. *La Cité de Dieu*. Livres XI à XVII. Tradução do latim para o francês por L. MOREAU (1846), revista por J.-CL. ESLIN, vol. 2. Paris: Seuil, 1994, p. 103-192. Consultamos também, para comparação das traduções: SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Livro IX a XV. Tradução do latim para o português por J. DIAS PEREIRA, vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Em alguns casos, preferimos fazer uma tradução própria da versão latina da *De Civitate Dei* da Patrologia latina pela escolha dos termos que consideramos mais adequados em português.

⁶⁰¹ A saber: a partir do livro XI, Agostinho dá início à segunda parte da sua obra, que trata da origem das duas cidades, seu desenvolvimento e seu fim; neste livro, ele demonstra que a criação dos anjos e distinção entre anjos bons e maus precedeu o primórdio das duas cidades – por isso, trata da Criação do mundo a partir do livro de Gênesis. No livro XII, ele trata, com mais especificidade, da causa da queda de alguns anjos e da bem-aventurança de outros, além de abordar a criação do homem por Deus; este livro é sensivelmente importante, pois nele Agostinho desenvolve sua teoria acerca da condição temporal do gênero humano, da natureza da alma humana e sobre como “No primeiro homem, teve sua origem o gênero humano em toda a sua plenitude – e Deus previu qual a parte que teria a glória da recompensa e qual a parte que seria condenada ao suplício.” (cap. XXVIII). No livro XIII, ele demonstra como a morte é uma consequência direta da queda do primeiro homem e atinge, assim, toda a humanidade; também reforça a importância de saber que o Paraíso existiu como um “lugar corporal”, com uma “verdade histórica”, e não apenas como alegoria espiritual (mesmo que possa, também, ser interpretado como tal). No livro XIV, Agostinho trata, mais uma vez, do pecado inicial, o definindo como a origem da vida carnal e dos vícios; ele defini também o que é viver segundo a carne e o que é viver segundo a graça e, como, se escolhermos a vida pela graça, pela misericórdia divina poderemos ser redimidos para a vida eterna. SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 985-1320.

peregrinação sobre a Terra. É nesse sentido que compreendemos, também, o par de capitéis do pecado inicial-mulher com sapos como o polo significativo “inicial” do claustro – mas que não é visto como o início de uma narrativa em série, e sim como a porta de entrada para diversas possibilidades de compreensão das lógicas espaciais, que se inserem, finalmente, nessa concepção de História profundamente cristã e de origem agostiniana.

Após a análise do único par historiado no claustro, partiremos, a seguir, para a análise dos outros 46 capitéis do claustro. Retomando nossa discussão anterior, apresentaremos os grupos que apresentam menor grau de “narratividade”, e que são comumente chamados de ornamentais. Esses capitéis serão considerados em seus distintos graus de semantização⁶⁰² e agrupados por temática semelhante, desde capitéis que fazem referência a cenas de luta ou combate até aqueles completamente vegetalizados. Começaremos, então, com aqueles que apresentam personagens humanos em cenas de enfrentamento e combate.

⁶⁰² PEREIRA, 2001, p. 255.

CAPÍTULO 7: Guerreiros, cenas de enfrentamento e combate

Esse subgrupo é caracterizado pela presença da figura humana em ação. Apesar de não serem cenas bíblicas ou hagiográficas, são cenas onde personagens humanos podem ser identificados em combate ou em algum tipo de enfrentamento: são os pares O4, N4 e o capitel L3b. Nesses cinco capitéis, o modo de composição é muito próximo: são todos capitéis adossados, de maneira que apenas três faces são visíveis. Mas a compartimentagem entre as imagens não respeita a divisão em três faces do capitel pois, de maneira semelhante àquela da mulher com sapos, a corbelha não tem ângulos marcados, ela é composta por um corpo cilíndrico, sobre o qual os personagens se destacam com relevo, dando a sensação de bastante profundidade. Cada capitel aparenta, assim, ter duas partes bem definidas (e não três), pois é formado por duas áreas onde se insere, em cada uma, um personagem (exceto no capitel N4a, na face voltada para o jardim, onde há dois personagens: um homem e um pássaro), que está em oposição ao personagem da outra face lateral do capitel; a face central é a área de “encontro” entre os dois lados, mesmo que os personagens não a ocupem da mesma maneira (em alguns capitéis, partes dos dois personagens ocupam essa face; em outros, apenas um dos personagens a domina). Esse modo de composição geral comporta, em cada capitel, algumas dissimetrias e alterações, que serão descritas em cada caso. Mas é importante notar que existe sempre um eixo de confronto entre dois lados em combate.

7.1 Guerreiros e caçadores

Este par está localizado na mesma galeria que o par composto pelo pecado inicial e a mulher com sapos. É um par onde a função iconográfica é bastante importante, pois possui elementos narráveis, mas menos referentes a um texto ou história específicos (como o é o capitel do pecado inicial): ele é composto por personagens identificáveis e que carregam conteúdos semânticos que sugerem uma ação. Mas sua forma de organização é profundamente ornamental, como veremos. Ambos os capitéis são formados pela corbelha cilíndrica na parte inferior, que se abre na parte superior, terminando em três dados de ábaco, importantes para a organização dos elementos no capitel (fig. 35).



Fig. 35 Par O4

O capitel O4b⁶⁰³, voltado para o deambulatório, apresenta uma cena bem reconhecível: um guerreiro em luta com uma besta zoomórfica. A cena se organiza em duas partes, divididas a partir do eixo da face central do capitel, pois cada personagem ocupa completamente uma face lateral, mas o encontro entre os dois – o lugar do combate – se apresenta na face central.

A face interior do capitel (face direita) abriga um guerreiro (fig. 36): o personagem porta um elmo na cabeça que lhe cobre também o nariz e veste uma cota de malha longa que vai quase até os pés e parece se sobrepôr a outro tecido, como uma

⁶⁰³ Abaixo do capitel, logo abaixo do colarinho, a parte superior do fuste não tem um formato cilíndrico como o resto do fuste da coluna. Assim, parece que a coluna foi feita para outro tipo de capitel, pois o formato superior do fuste parece ter sido feito para suportar uma imposta ou outro tipo de capitel, pois ela é ligeiramente maior que a base do capitel e não “encaixa” com o colarinho cilíndrico. Não sabemos se ela foi reaproveitada ou reempregada, ou se foi trocada em algum momento devido à degradação: as hipóteses exigiriam um estudo químico da pedra para tentar compreender até que ponto essa coluna difere das outras quanto à datação e à origem.

túnica, mais longa e com dobras. A vestimenta é bem marcada na altura da cintura, com uma espécie de cinto, além de ter a textura trabalhada na pedra – uma grande quantidade de linhas em zigue-zague – representando e destacando a cota de malha. O personagem ocupa o centro da face, apesar de não estar completamente alinhado em seu eixo central: os pés e a parte inferior ocupam o eixo central, mas seu corpo faz uma leve curva em direção à face central do capitel; sua cabeça – que está de lado, voltada para a face central do capitel – ocupa o espaço vazio entre os dois dados do ábaco (o central e o de ângulo) e os dois pés postos sobre o colarinho estão voltados para a mesma direção que o corpo e a cabeça. O pé de trás do personagem tem o calcanhar levantado, o que reforça a impressão de movimento da imagem; a cabeça, o corpo e os pés sugerem que o personagem avança para a face central do capitel.



Fig. 36 Guerreiro com elmo, escudo e espada.

Os braços estão abertos e portam dois elementos que reforçam seu papel de guerreiro: uma espada e um escudo. Além disso, são os elementos que ultrapassam a compartimentagem da face do capitel, prolongando a imagem para outras duas áreas. O braço direito do personagem porta a espada em riste e, aberto, se posiciona atrás de seu corpo; a mão com a espada, porém, não está esculpida dentro do limite da face do capitel: ambas, mão e espada, saem da face, sendo de fato esculpidas no muro do pilar central, ao qual o capitel está adossado. Tal recurso é interessante pois, mais do que demonstrar um possível erro de cálculo do escultor, que não teria conseguido esculpir toda a imagem nos limites da corbelha, demonstra a integração do capitel adossado ao seu suporte, o pilar, criando um suporte único e contínuo entre o capitel e o muro, como um só corpo. Ele também parece reforçar a ideia do movimento do personagem, que dá força ao braço elevado num gesto de quem está prestes a golpear com a espada, em direção à face central do capitel.

No outro braço aberto, à frente de seu corpo, o personagem porta um escudo. O braço ocupa o ângulo e a face central da corbelha, assim como o escudo. Este último, segurado pela mão do personagem, está figurado de lado, na face central da corbelha, mas não ocupando exatamente o eixo central, pois sua parte superior, arredondada, está mais à direita da face e ele faz uma curva em direção ao personagem, terminando numa parte inferior pontiaguda, que chega a tocar a região da perna do personagem, na cota de malha, ou como pode sugerir a forma, uma bainha da sua espada. O destaque da face central é, assim, não exatamente o escudo ou a pata da besta zoomórfica que ocupa a outra face lateral (face esquerda do capitel), mas o *encontro*, ou confronto, entre os dois lados. Como dito anteriormente, Puig i Cadafalch identificava que esse tipo de cota de malha, elmo e escudo só aparecem na Catalunha depois de aproximadamente 1170⁶⁰⁴, o que contribui para a datação da escultura do claustro.

Na face lateral oposta (face esquerda do capitel), está figurado um grande ser zoomórfico. Pelas suas características, ele é identificado como um leão: o corpo felino de quatro patas, o formato da cabeça, com orelhas arredondadas, um focinho que mostra dentes afiados e a cabeleira que forma a juba (um pouco deteriorada, mas ainda visível) e a longa e grossa cauda. O trabalho da textura da pedra é, mais uma vez, bastante importante para a definição da figura: a juba se destaca como várias linhas de relevo ondulado, e o grande rabo é ornamentado com furos (fig. 37). O corpo do animal não se

⁶⁰⁴ PUIG I CADAVALCH, 1909, vol. 3, p. 392.

limita a uma das faces: a parte posterior se encontra na face lateral, ocupando-a horizontalmente do tronco até o início do rabo. Este, porém, parte diagonalmente em direção à parte superior do capitel, terminando no espaço entre o dado do ábaco central e o de ângulo. As duas patas posteriores do animal estão postas sobre o colarinho. A parte anterior do corpo do animal ocupa o ângulo e a face central e, como a figura do guerreiro, o modo de composição dá a ideia de movimento: ele avança em direção ao seu oponente. A cabeça se destaca bastante, localizada entre o dado de ângulo e o dado central do ábaco (sobrepondo-se, em partes, a este último, o que a destaca ainda mais). Apesar de estar danificada, conseguimos identificar que uma das patas anteriores repousa sobre o colarinho, na face central, e a outra se ergue no centro da corbelha, alcançando a parte superior do escudo do guerreiro.



Fig.37 Detalhe do capitel O4b: leão

Este é, de fato, o centro da figuração: o encontro da pata do leão com o escudo do guerreiro (fig. 35). Isso porque, além de estar na face central, é onde se tocam dois

elementos opostos, é o lugar de tensão e confronto da figuração. É nesse único ponto que dois grandes elementos (guerreiro e leão) se tocam. O destaque a esse ponto de toque parece ser dado pelo fundo liso da corbelha que aparece na face central, sendo que ele aparece pouco nas outras faces.

O capitel O4b representa, claramente, um combate de duas forças que vão uma de encontro à outra. Apesar de o eixo central estar um pouco deslocado à direita, como se a fera estivesse em vantagem em relação ao guerreiro, não há uma clara noção de vitória de um dos lados, a princípio. Assim, mesmo que possamos pressupor algum movimento e tentar narrar uma cena, o que nos parece evidente são os *gestos* de um combate.

A vestimenta do guerreiro parece, como citado, “realista”, no sentido de que é formalmente semelhante àquela que os guerreiros usavam nesse momento na região, ou seja, ela se remete a um tipo social concreto, apesar de poder assumir valores mais genéricos. O leão parece também bem identificado, pela juba e o formato do corpo. Porém, algumas características permitem compreender melhor a composição, sobretudo seus dentes e garras.

O leão é uma figura que pode adquirir diversas significações no românico: ele evoca desde o Cristo ressuscitado e triunfante até a besta selvagem e feroz, inimiga do homem. No Antigo Testamento, o leão é descrito, sobretudo, como um ser maligno e diabólico: as histórias de Sansão, Davi e Daniel, onde o leão aparece como inimigo ou agente do mal, teriam consagrado essa visão do animal como fera que ameaça o homem. Os três personagens são *figuras* do Cristo que vence as forças diabólicas e a morte, e saem triunfantes frente às ameaças representadas pelo leão⁶⁰⁵. Nos Salmos, os leões também aparecem, em geral, como figuras de ameaça e pecado, como no Salmo 21, versículo 22⁶⁰⁶: “Salvai-me a mim, mísero, das fauces do leão e dos chifres dos búfalos.” Tal conotação será retomada na segunda epístola a Timóteo (2 Tm 4, 17): “Contudo, o Senhor me assistiu e me deu forças, para que, por meu intermédio, a boa mensagem fosse plenamente anunciada e chegasse aos ouvidos de todos os pagãos. E

⁶⁰⁵ FAVREAU, Robert. Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales. **Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, 135/3, p. 613-636, 1991, p. 613.

⁶⁰⁶ Aqui, utilizamos a Bíblia católica online, que permite comparações entre diversas traduções da Bíblia (a Bíblia de Jerusalém e uma versão brasileira da tradução para o português, a Bíblia Ave Maria) e a Vulgata Latina. “(...) *salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam*”. *Liber Psalmorum*, 21. *Vulgata Latina* [Online]. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/vulgata-latina/liber-psalmorum/21/>. Acesso em: nov. 2019.

fui salvo das fauces do leão.”⁶⁰⁷ Já no livro de Provérbios, o leão aparece como uma imagem de força (Pv 20, 30): “o leão, o mais bravo dos animais, que não recua diante de nada.”⁶⁰⁸

É no Novo Testamento que sentidos sobretudo positivos são atribuídos ao leão. No Apocalipse, a imagem do Leão da Tribo de Judá é a do Cristo vivo e ressuscitado, triunfante e mais forte que a morte. A imagem do leão mantém sua ferocidade, mas associada à coragem e triunfo do Cristo. Para Robert Favreau, foi o *Physiologus latinus*, tradução latina do século VIII ou IX⁶⁰⁹, a mais importante tradução do *Physiologus* grego no período medieval – produzido provavelmente em Alexandria entre os séculos II e III –, que serviu de base para definir a figura do leão como força positiva⁶¹⁰. Para o autor, o texto teria sido a base para os bestiários medievais e, conseqüentemente, fornecido significações para a iconografia das imagens esculpidas. No *Physiologus* e nos bestiários, o leão seria o primeiro animal citado pois ele “é o rei dos animais”, ideia que seria retomada por Isidoro de Sevilha nas Etimologias e reafirmada por Rabano Mauro, no século IX, e por Hugo de São Vítor, no século XII.⁶¹¹

Apesar de, no capítulo I, referente ao leão, o texto do *Physiologus* fazer apenas referência às características que o aproximam da figura do Cristo (força triunfante, observância e piedade), no capítulo V da versão latina, referente ao pássaro *caladrius* e à sua dupla natureza, cita novamente o leão:

As criaturas são duplas: as dignas de louvor e as dignas de culpa. [Da mesma forma, tanto o leão quanto a águia são impuros, mesmo que um seja o rei dos animais e o outro dos pássaros. Por causa de seus

⁶⁰⁷ “*Dominus autem mihi adstitit et confortavit me ut per me prædicatio impleatur et audiant omnes gentes et liberatus sum de ore leonis*”. *Epistula II ad Timotheum, Vulgata Latina* [Online].

⁶⁰⁸ “*leo fortissimus bestiarum ad nullius pavebit occursum*” *Liber Proverbiorum*, 30. *Vulgata Latina* [Online].

⁶⁰⁹ Tanto o *Physiologus* grego quanto o latino possuem algumas versões. A versão de Michael Curley é uma tradução de dois manuscritos latinos do *Physiologus*, que eram, por sua vez, traduções do texto grego. Curley reúne a versão da tradução do manuscrito y e da versão b. A versão y é considerada a mais próxima do texto grego. Porém, a versão b contém algumas adições e variações que podem ter circulado na Idade Média; essa versão é a que aparece no texto entre chaves em sua obra. Nesse trabalho, daremos preferência à tradução direta do texto grego ao francês feita por Arnaud Zucker, mas citaremos a tradução de Curley quando considerarmos importante citar as adições dos manuscritos latinos, que também circulava no mundo medieval. Referimo-nos aqui, então, quando falamos do *Physiologus* grego, à versão traduzida por Zucker, e do latino, à versão de Curley. Quando tratamos do *Physiologus*, de modo geral, falamos da tradição que aparece em ambas as versões, grega e latina; quando o texto aparecer de forma diferente em cada uma, assim será especificado. **Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore**. CURLEY, Michael J (ed., trad.). Chicago: University of Chicago Press, 2009. **Physiologus: le bestiaire des bestiaires**. ZUCKER, Arnaud (ed., trad.). Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2004.

⁶¹⁰ FAVREAU, 1991, p. 621.

⁶¹¹ “Cada um desses traços do *Physiologus* foi retomado na iconografia e na epigrafia”. “Chacun de ces traits du *Physiologus* a été repris dans l’iconographie et l’épigraphie.” *Ibid.*, p. 622- 623.

reinos, eles são comparados a Cristo; contudo, por causa de sua ganância, são comparados ao diabo. E há muitas outras dentre as criaturas que têm duplo significado; algumas são louváveis, enquanto outras são culpadas, de acordo com seus diferentes hábitos e natureza.⁶¹²

Marcel Durliat, em 1984, defendia que os animais, nas representações iconográficas, são vetores de discursos que “nem sempre são fáceis a decifrar”, devido ao fato de eles terem origens diversas, que não são sempre coerentes. Assim, é possível explicar porque um mesmo animal pode ser, ao mesmo tempo, “uma coisa e seu contrário”⁶¹³. O que aparece descrito como incoerência para Durliat, revela-se, para Jean-Claude Bonne, Jérôme Baschet e Pierre-Olivier Dittmar, o próprio ao modo de fazer da imagem românica.

Primeiramente, os autores lembram que não se deve buscar nos bestiários a compreensão das imagens esculpidas pois, como Émile Mâle⁶¹⁴ e Meyer Schapiro⁶¹⁵ já haviam demonstrado, as lógicas de funcionamento do texto dos bestiários e as das imagens monumentais são diferentes. Nesse sentido, os animais esculpidos não são um símbolo que contém o significado do animal definido pelos bestiários⁶¹⁶. Isso porque a moralização que rege a construção do texto do bestiário é formada a partir de lógicas que não necessariamente funcionam nos capitéis românicos esculpidos (nem mesmo nas próprias imagens dos bestiários que acompanham os textos). Nos capitéis, as imagens de animais aparecem numa maior variedade de comportamentos e associações que se

⁶¹² “The creatures are twofold: the praiseworthy and the blameworthy. [Similarly, both the lion and the eagle are unclean even though the one is the king of the beasts and the other of the birds. Because of their kingdoms they are likened to Christ, yet because of their greediness they are likened to the devil. And there are many others among the creatures who have double significances; certain are praiseworthy while others are blameworthy, according to their different habits and nature.]” No caso do *calandrius*, a parte que cita o leão entre os seres duplos não aparece no texto grego, mas aparece nessa versão latina. *Physiologus* V. CURLEY, 2009, p. 8-9.

⁶¹³ “En fait, les messages symboliques lancés par les animaux ne sont pas toujours aisés à décrypter, car ils mettent en action des discours divers venus d’horizons différents et qui ne sont pas toujours cohérents. Le même animal peut être à la fois une chose et son contraire.” DURLIAT, Marcel. *Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècle*. In: **Le Monde animal et ses représentations au Moyen Âge: (XIe-XVe siècles)**: actes du XVème Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l’Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984. Toulouse: Publications de l’Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, p. 73-92, p. 74-75.

⁶¹⁴ MÂLE, Émile. *L’art religieux au XIIIe siècle en France*. Paris: A. Colin, 1958, p. 103.

⁶¹⁵ SCHAPIRO, Meyer. Animal imagery in romanesque sculpture. In: _____ **Romanesque Architectural Sculpture**. The Charles Eliot Norton lecture. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 185-209.

⁶¹⁶ A ideia não é a de recusar os textos, como o *Physiologus* ou o *Elucidarium*, na compreensão de pistas sobre os papéis que os animais podem ter na Criação, mas de não tomar o Bestiário como um dicionário que fornece uma explicação simbólica global a todas essas imagens. BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier. **Le monde roman par-delà le bien et le mal**. Paris: Les éditions arkhê, 2012a, p.100-101.

constroem com relação ao espaço onde eles se inserem, de maneira que é essa inventividade formal – a organização dos elementos no capitel – que se deve levar em conta para a compreensão da imagem. Nesse sentido, não é a *natureza* do animal o que mais importa, mas a *relação* na qual ele está, a maneira que interage com outros elementos, sejam eles vegetais, humanos ou outros animais.⁶¹⁷ Isso não significa que os conteúdos semânticos que aparecem também nos textos estejam ausentes das imagens: pelo contrário, eles fazem parte de sua construção e produção de efeitos, mas não devem ser vistos em uma única significação fechada, mas na multiplicidade de sentidos que podem aportar.⁶¹⁸

⁶¹⁷ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 106-107.

⁶¹⁸ Um esclarecimento se faz aqui necessário sobre o uso dos textos neste trabalho que podem elucidar sobre as possíveis cargas semânticas, sobretudo dos seres zoomórficos (híbridos ou não). Fazemos uso, nesse trabalho, de textos dos Pais da Igreja e do *Physiologus*, além de textos que forneçam informações sobre as tradições significativas em torno de determinadas figuras na mitologia da Antiguidade, como instrumentos que fornecem possibilidades interpretativas, mas nunca uma explicação simbólica (como um dicionário de significados). Acreditamos que diversas interpretações presentes nesses textos, assim como imagens herdadas de histórias antigas, compunham um conjunto de tradições que circulavam e que eram incorporadas, adaptadas e – sobretudo – trabalhadas em cada imagem ou conjunto de imagens no qual apareciam. Sabemos, por exemplo, que na Catalunha, as tradições textuais mais conhecidas, que compunham o escopo doutrinário eram, além das teorias de Santo Agostinho, os textos de Beda, Gregório Magno, Isidoro de Sevilha e João Escoto Erígena. Puigarnau estudara uma série de Homiliários catalães do século XII que, segundo ele, demonstravam a circulação dessas tradições; e acredita que estas estavam presentes tanto nos manuscritos quanto na pregação oral. PUIGARNAU, 2005, p. 42-68. Manuel Castiñeiras demonstrara que desde o século XI, no *scriptorium* do monastério de Ripoll, a Catalunha tinha uma grande produção de manuscritos que demonstravam uma forte relação com o legado da Antiguidade clássica (principalmente das teorias da cosmologia platônica) e dos textos sobre a natureza de Beda e Isidoro de Sevilha (as duas maiores obras desse *scriptorium*, as bíblias de Rodes e de Ripoll, seriam mostra dessa visão de mundo baseada na cosmogonia platônica alexandrina). Nesse contexto os textos antigos não eram só um recurso que fornecia modelos retóricos, mas uma fonte de doutrina e conhecimento para a elaboração de uma “nova cultura”. Acreditamos, assim, que esse legado de uma visão de cosmos baseada em textos herdados da Antiguidade e tratados sobre a natureza tenham permanecido na Catalunha, mesmo em finais do século XII, em meio a outras tradições que se desenvolviam. CASTIÑEIRAS, Manuel. From Chaos to Cosmos. The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles. *Arte medieval*, Nuova Serie, 1, p. 35-50, 2002. Quanto ao *Physiologus* na Idade Média, nós o compreendemos, como sugere Lucía Orsanic, como um texto em construção, que foi absorvendo tradições de autores cristãos em suas versões após a primeira tradução latina: “Tais versões foram evoluindo, principalmente devido à adição de novos capítulos e conteúdo durante a Idade Média, o originou diferentes famílias de manuscritos; entre os textos que engordaram a versão primitiva do *Physiologus* estão obras de autores cristãos, como o *Hexaemeron* de Ambrósio de Milão, as Etimologias de Isidoro de Sevilha e *De universo* de Rabano Mauro”. “Dichas versiones fueron evolucionando, principalmente a raíz de la añadidura de capítulos y contenidos nuevos durante el Medioevo, lo que originó distintas familias de manuscritos; entre los textos que fueron engrosando la versión primitiva del Fisiólogo se hallan obras de autores cristianos, como el *Hexaemeron* de Ambrosio de Milán, las Etimologías de Isidoro de Sevilla y el *De universo* de Rabano Mauro.” Assim, para ela, o texto circulou de diversas maneiras durante a Idade Média, participando de outros modos de construção de pensamento e de “diversos tipos discursivos”, e atuou na Península Ibérica como importante fator no modo de compreensão do mundo criado e do mundo animal/monstruoso. ORSANIC, Lucía. El basilisco, del bestiario al libro de caballerías castellano. El caso del Palmerín de Olivia (Salamanca, Juan de Porras, 1511). *RursuSpicae* [Online], 2, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rursuspicae/1188> Acesso em: jan. 2020.

No capitel O4b há, como dissemos, uma clara relação de enfrentamento: os dois personagens (guerreiro e leão) são como forças contrárias que se encontram na face central. O leão é, assim, o inimigo do homem, o que é reforçado pelas suas garras e dentes afiados, que indicam, em geral, a ferocidade inimiga. Porém, parece-nos que esse capitel não apresenta nenhuma situação de dominação: apesar de a pata do leão avançar um pouco sobre o eixo central do capitel, reduzindo a área do cavaleiro – o que pode indicar um avanço sobre ele – há um equilíbrio de forças entre os dois lados oponentes.

O capitel par, O4a, também apresenta duas figuras opostas – um animal e uma ser antropomorfo – que ocupam, cada uma, uma face lateral do capitel e têm o posicionamento de seus corpos um em direção ao outro. Na face interior do capitel, está o quadrúpede, com as quatro patas sobre o colarinho, patas terminadas em cascos (fig. 38). Uma das patas anteriores está ligeiramente dobrada, indicando movimento, como se o animal avançasse para frente, ou seja, em direção à face central da corbelha. O pescoço longo termina na cabeça que, bem destacada, se sobrepõe ao dado de ângulo do ábaco. Toda essa parte do corpo frontal do animal ocupa o ângulo da corbelha, aparecendo de lado a partir da face central. A cabeça do animal, contrariamente ao corpo, está voltada para trás, ou seja, em torção. O focinho, o olho (como a cabeça está de lado, vemos apenas uma metade da face do animal) e as orelhas estão bem conservados e, formalmente, indicam que se trata de um animal da família do cervo. Uma estrutura se destaca do pescoço do animal: um bastão reto que termina pontiagudo, apontando para trás, ou seja, uma flecha.



Fig. 38 Detalhe do capitel O4a: cervo (face interna) e cavalo (face central)

Na lateral oposta, voltada para o jardim, encontramos uma grande composição que ocupa as duas faces (central e esquerda) e o ângulo do capitel (fig. 39). A parte inferior da imagem é formada por um robusto quadrúpede, cuja parte posterior encosta no muro do pilar. O corpo, de lado e horizontalizado, percorre o centro da corbelha e avança para a face central. Uma pata anterior ocupa o ângulo do capitel, enquanto o resto do corpo – pescoço, cabeça e pata – está na parte central. A cabeça e pescoço são recobertos por uma crina. O tipo de casco, as patas e corpo robustos o diferenciam bastante do cervo ao lado; são característicos de um cavalo. A postura corporal dos animais também difere bastante: enquanto o cervo, de figura mais longilínea, tem o corpo que se levanta e pescoço e cabeça em torção, o cavalo tem a cabeça voltada para baixo e com a linha da cabeça e pescoço contínua em direção ao corpo, sugerindo, juntamente com as patas, o movimento de ataque, de avançar em direção ao cervo. O

contraste entre a postura do cavalo e a do cervo reforça a ideia de que um lado ataca e o outro está em desvantagem.



Fig. 39 Detalhe do capitel O4a: caçador sobre cavalo? Centauro-arqueiro?

Acima do cavalo, surge uma figura humana. Porém, apenas uma parte: a cabeça, um ombro e um braço, visto que está de lado, acompanhando o movimento do cavalo. A cabeça, apesar de ser mostrada de lado (como a do cavalo), por estar localizada no ângulo do capitel pode ser vista inteiramente a partir da face central: a boca, nariz e dois olhos são compostos sobre a curva do ângulo, o que permite que uma face humana inteira seja figurada, ocupando as duas faces da corbelha do capitel. A cabeça humana possui longos cabelos, que descem sobre seus ombros e chegam ao corpo do cavalo, e

uma barba. Apesar de não haver um tronco esculpido, o braço parte da lateral de seu corpo, do ombro, e também avança para a outra face do capitel. A mão segura um arco e flecha, que estão na face central do capitel, acima do pescoço e da cabeça do cavalo. Toda a composição sugere um movimento de ataque, de avanço em direção ao outro lado do capitel. A posição da flecha, ligeiramente levantada, aponta diretamente para o pescoço do cervo e para a flecha que está cravada nele, reforçando a continuidade entre as duas partes do capitel.

Essa figura é de difícil interpretação: não sabemos se é um homem a cavalo, ou se os dois corpos formam um só, como ocorre com um centauro, visto que há uma continuidade grande entre eles, principalmente pelo braço apoiado sobre o corpo do cavalo. Mas o centauro só tem uma cabeça (a cabeça humana, e não a de cavalo), o que não é o caso aqui. Caso fosse a representação de um homem cavalgando, o problema é que não aparecem as pernas do homem – nesse caso, poder-se-ia dizer que a composição é resultado de uma falta de aptidão do escultor, ou que é causada pela falta de espaço na corbelha para o desenvolvimento dessa figura? Jordi Camps e Immaculada Lorés propõem a seguinte interpretação para essa figura:

Trata-se, por um lado, da cena de um estranho centauro disparando contra um quadrúpede, muito provavelmente um cervo. A representação do primeiro parece fruto de uma má interpretação de um modelo habitual de sagitário, já que é composta por todos os membros de um cavalo aos quais é adicionado um homem da cintura para cima, que se funde com as costas do animal. Trata-se de um tema muito pouco habitual no âmbito catalão, que, no entanto, conta com um precedente longínquo, justamente na escultura do Roussillon, concretamente, em um friso da tribuna de Serrabona.⁶¹⁹

Se para os autores se trata de um “estranho centauro”, fruto da “má interpretação do modelo habitual do sagitário”, Jordi Vigué fornece outra interpretação. Segundo ele, aí está representada uma cena de caça, onde há um personagem masculino que surge “detrás do animal” e que se agarra à sua crina para melhor apontar para sua presa.

⁶¹⁹ “Ens referim, d’una banda, a l’escena d’un estrany centaure disparant contra un quadrúpede, molt probablement un cérvol. La representació del primer sembla fruit d’una mala interpretació d’un model habitual de sagitari, ja que és composta de tots els membres d’un cavall als quals s’afegeix un home de cintura cap amunt, que es fon amb el dos de l’animal. Es tracta d’un tema molt poc habitual en l’àmbit català, això no obstant, compta amb un precedent llunyà, justament en l’escultura del Rosselló, i en concret en un fris de la tribuna de Serrabona.” CAMPS, LÓRES I OTZET, 1994, p. 93-94.

Porém, ele discorda de interpretações anteriores que definiam este personagem como um cavaleiro, pelo fato de apresentar uma longa cabeleira solta e o torso nu⁶²⁰.

Na enciclopédia *Catalunya Románica*, Jordi Camps retoma sua análise sobre esse capitel, afirmando que pode se tratar de um sagitário ou de um arqueiro. Reafirma que pode ser o caso de uma má interpretação do modelo do sagitário, por ser formado por todos os elementos dos membros do cavalo aos quais se adiciona a figura humana que parece se fundir às costas do cavalo. Lembra que o sagitário é, geralmente, representado próximo ao seu vizinho do zodíaco, o capricórnio, ou à figura da sereia. No caso do capitel de Sant Pau, como está numa cena de enfrentamento, o centauro seria, claramente, um símbolo negativo contra um símbolo positivo. Reafirma que o fato de ser um “sagitário confuso” se deve, então, à má qualidade do trabalho do artífice, pois é um modelo mal copiado.⁶²¹

Se observamos o baixo-relevo da fachada da tribuna de Serrabona (fig. 40), que é indicado como “precedente iconográfico” da imagem na Catalunha – mesmo que, estilisticamente, ele seja bastante diferente da figura de Sant Pau del Camp –, podemos constatar que a base da composição é similar, com o corpo do centauro e do cervo que se afrontam e que a maneira formal de aparição da parte humana do centauro é similar à de Sant Pau: ele aparece apenas a partir do braço que se apoia sobre o corpo do animal, segurando o arco e flecha, acima do qual se localiza a cabeça masculina, com barba e longos cabelos. Porém, a diferença fundamental é que em Serrabona não há uma cabeça de cavalo, sendo que a figura do centauro é bem identificável: ele é um híbrido entre homem e cavalo. Ao analisar esta última imagem, Olivier Poisson também faz referência à luta do bem contra o mal, argumentando que no simbolismo medieval, a cena representa “a alma (o cervo) caçada pelo mal (o centauro)”⁶²².

⁶²⁰ VIGUÉ, 1974, p. 188.

⁶²¹ CAMPS, 2019.

⁶²² “selon la symbolique médiévale on peut y voir l’âme (le cerf) chassée par le mal (le centaure) comme un gibier”. POISSON, Olivier. Les tribunes de Cuxa et de Serrabona. In: DAGUERRE, Alan. **Les tribunes de Cuxa et de Serrabona; deux clôtures de chœur exceptionnelles de l’époque romane**. Montpellier: Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon; Conservation régionale des monuments historiques, 2014, p. 36-43, p. 41.



Fig. 40 Relevo da tribuna de Serrabona, “A caça do cervo pelo centauro”. Foto: Olivier Poisson.
Fonte: POISSON, 2014, p. 42.

A imagem do centauro era bastante conhecida em outras regiões da Península Ibérica, como em Huesca ou Segovia, onde o centauro aparece lutando com um guerreiro humano ou apontando para uma sereia. Nessas regiões, Inés Monteiro acredita que o centauro represente o inimigo muçulmano, pois os muçulmanos do al-Andaluz usavam o arco e flecha como arma⁶²³. Assim, essa era uma imagem usada como alegoria para a Reconquista, para justificar a necessidade de derrotar o inimigo muçulmano. Porém, segundo a descrição da autora, o centauro arqueiro românico e o sagitário têm por característica a posição de estar “girado sobre si mesmo”⁶²⁴, em torção, o que não é o caso nem em Sant Pau del Camp, nem em Serrabona. Monteiro lembra também que um dos cavaleiros do Apocalipse (tomando como exemplo o manuscrito do Beatus de Facundo) é representado pela figura de um homem a cavalo com arco e flecha disparando para trás⁶²⁵. Essa é, então, a imagem do cavaleiro arqueiro – separado do cavalo, mas formalmente bastante próximo do centauro – que se

⁶²³ MONTEIRA ARIAS, Inés. Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arqueiro. Su estudio a través de los cantares de gesta. *Codex aquilarensis* 22, p. 146-171, 2006, p. 155.

⁶²⁴ Ibid., p. 158.

⁶²⁵ Ibid., p. 159.

configura como uma outra possibilidade figurativa de representação do inimigo muçulmano, para a autora. Essa imagem teria se espalhado por todas as regiões da Península que se encontravam em guerra contra os muçulmanos, caso da Catalunha, como imagens da Reconquista e, especificamente, de representação do inimigo muçulmano.

Apesar de a autora considerar que a imagem do centauro é “um tema muito pouco habitual no âmbito catalão”⁶²⁶, dois outros claustros catalães apresentam a figura do centauro ou do cavaleiro arqueiro: o claustro do monastério de Sant Cugat del Vallès e o claustro da catedral de Santa Maria de Girona. Em geral, os trabalhos que analisam Sant Pau del Camp não estabelecem comparações com esses dois monumentos, pois eles apresentam um estilo escultural muito diferente do de Sant Pau, inserindo-se em outra via do românico catalão: aquela dos claustros com ciclos narrativos e com um tipo de escultura mais cuidadosa e complexa, ou seja, cujos ateliês são completamente distantes daquele de Sant Pau del Camp. Porém, se olharmos de modo distinto para esses claustros, sobretudo sem nos focarmos na procedência estilística de ateliês, podemos estabelecer comparações importantes, visto que há, inclusive, a concordância temática de muitos capitéis.

O monastério de Sant Cugat del Vallès tinha, como vimos, uma relação histórica com o de Sant Pau del Camp, colocado sob sua administração em alguns momentos, até este último conseguir o privilégio de isenção em 1165. Nesse caso, mesmo que os claustros possuam estilos de escultura diferentes, as comparações se justificam, mesmo porque os dois claustros (de Sant Pau e o de Sant Cugat) seriam praticamente contemporâneos, ambos datados de fins do século XII e inícios do século XIII. Mesmo que a intenção da construção do claustro de Sant Pau fosse marcar sua independência e distanciamento de Sant Cugat, é importante olharmos comparativamente para ambos, ainda que seja apenas para notarmos um esforço de diferenciação. Além disso, a coincidência temática de muitos capitéis lembra que, mesmo esculpidos por ateliês diferentes, os capitéis podiam partilhar de imagens e elementos que circulavam numa mesma região. Já o claustro da catedral de Girona teria sido construído um pouco anteriormente, no século XII, e também apresenta ciclos narrativos; um dos ateliês que trabalharam no claustro da catedral teria trabalhado, em seguida, no claustro de Sant

⁶²⁶ CAMPS; LORÉS, 1994, p. 94.

Cugat del Vallès e, por isso, eles compartilham o mesmo estilo em grande parte dos capitéis⁶²⁷.

No claustro de Sant Cugat del Vallès, um dos capitéis (na galeria sul), hoje bastante deteriorado, apresenta a figura de um centauro (fig. 41). A imagem é bastante fiel ao centauro clássico, com o corpo antropomorfo saindo do que seria o pescoço do cavalo. Ele segura um arco e flecha que mira em direção a um quadrúpede localizado na face oposta do capitel (pela deterioração, não conseguimos identificar de qual animal se trata). Vemos, assim, como a imagem do centauro – tradicional, híbrido – era conhecida e estava presente na cidade de Barcelona⁶²⁸.



Fig. 41 Centauro do capitel do claustro de Sant Cugat del Vallès. Foto: Juan Antonio Olañeta. Disponível em: www.claustro.com. Acesso em: nov. 2019.

⁶²⁷ LORÉS I OTZET, Immaculada. L'escultura del claustre i de l'església. Sant Cugat del Vallès. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. nov. 2019. Disponível em: <https://enciclopèdia.cat/ec-catrom-1815901.xml>. Acesso em: dez. 2019.

⁶²⁸ A presença não justifica o fato de o arqueiro de Sant Pau não ser um centauro híbrido, pois se tratando de ateliês diferentes, provavelmente o escultor de Sant Pau não teria visto o centauro do claustro de Sant Cugat. Mas acreditamos ser importante lembrar que a imagem existia na cidade e, sobretudo, num mosteiro com o qual Sant Pau del Camp tinha importantes relações.

Já na catedral de Girona, o que existe é a imagem de um cavaleiro arqueiro, ou seja, não é um híbrido (existem as pernas do cavaleiro sobre o cavalo, que tem cabeça animal). O cavaleiro, vestido com armadura, caça um leão com arco e flecha, numa postura muito próxima à do centauro. Carlos Cid Priego, ao descrever tal capitel, diz se tratar de “um guerreiro armado de arco e flecha, um sagitário”⁶²⁹, que representa a nobreza que ataca o mais formoso dos animais, o leão. Já para Inés Monteiro⁶³⁰, o arqueiro tem traços (de vestimenta e físicos) que permitem identificá-lo como um personagem muçulmano, o que confirmaria a construção dessa imagem como o inimigo infiel muçulmano no românico catalão (fig. 42).



Fig. 42 Cavaleiro-arqueiro do claustro da catedral de Girona. Foto: Inés Monteiro. Disponível em: MONTEIRA ARIAS, 2019.

Não acreditamos que em Sant Pau del Camp a imagem do arqueiro represente, de maneira unívoca, um inimigo muçulmano. Podemos perceber que o fato de estar, formalmente, mais próxima a Serrabona (tomando a composição por inteira, do

⁶²⁹ “un guerrero armado de arco y flecha, un sagitario”. CID PRIEGO, Carlos. La iconografía del claustro de la catedral de Girona. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 6, p. 5-118, 1951, p.55

⁶³⁰ MONTEIRA ARIAS, Ines. Of Archers and Lions: The Capital of the Islamic Rider in the Cloister of Girona Cathedral. *Medieval Encounters*, Brill, 25/ 5-6, p. 457-498, 2019, p. 457-498.

centauro que caça um cervo, sendo que os dois corpos estão afrontados) e a Sant Cugat del Vallès, mas ainda assim conter variações que a aproximavam de outras representações (o homem sobre o cavalo, como era o caso em Girona), não seja necessariamente um erro de cópia do modelo do centauro. Os elementos dessa imagem (homem, cavalo, arco e flecha) circulavam em diferentes representações, modelos e, até mesmo, significações. Seria a figuração de Sant Pau del Camp uma combinação ou uma imagem intermediária entre os dois tipos diferentes de arqueiro (cavaleiro e centauro) acima apresentados? Podemos afirmar que, se a imagem não chega a ser um “intermediário” entre duas figurações, ela as evoca e combina, a ambas.

Milagros Guardía, ao analisar a pintura mural do interior de igrejas românicas catalãs, lembra que a caça, em geral, estava tradicionalmente associada à classe nobiliar e senhorial⁶³¹. É importante lembrarmos que o arqueiro em Sant Pau del Camp tem longos cabelos, além de estar com o torso nu, o que é uma característica marcante do centauro/sagitário (como a imagem do homem selvagem), e não dos cavaleiros nobres. Comparando com os outros cavaleiros que aparecem no claustro, vestidos com indumentária militar e cabelos curtos, nos parece evidente que a imagem em Sant Pau del Camp está mais próxima da imagem do centauro do que uma imagem de nobreza. Porém, o fato de não ser um soldado armado com os outros, não exclui sua significação enquanto guerreiro: o centauro arqueiro é, em si, um guerreiro, e em Sant Pau, o fato de o cavalo estar completo poderia reforçar o lado humano desse guerreiro. Podemos dizer que a figuração em Sant Pau é uma variação do centauro, mas um centauro mais próximo do ser humano. Parece-nos haver, então, uma humanização de um ser que é, fundamentalmente, híbrido, um destaque ao lado humano do personagem, separado do cavalo sobre o qual ele se encontra; assim, lembra-se que ele é também um cavaleiro, um guerreiro, mas um guerreiro diferente dos guerreiros cristãos daquele claustro.

Nesse sentido, assumimos que se trata de um centauro, mas do qual a hibridização não é o elemento principal, o que não significa que os escultores do claustro não conhecessem a hibridação, pois, como veremos, aparecem outros híbridos pelo claustro. Sua forma “separada” do cavalo valoriza a ambivalência da imagem: um centauro, mas também um homem-guerreiro. Lembramos que a ambivalência era constitutiva da

⁶³¹ GUARDÍA, Milagros. Hommes et bêtes. Histoire d'une confrontation sur les murs des églises romanes hispaniques. In: **Le Bestiaire, de la Préhistoire à nos jours**: Actes du colloque international, 2013, Château de Fiches. Verniolle-Ariège: Association de sauvegarde et découverte du patrimoine du Château de Fiches, 2014. p. 37-47. p. 42.

imagem românica. Dessa maneira, não é possível assumir, como indicou a bibliografia acima apontada, que essa é uma imagem simbólica da luta do mal (o centauro), contra o bem (cervo): ela porta ambivalências e outros significados.

O centauro é uma figura que, dentre outras da Antiguidade, tinha grande fortuna na arte medieval devido à sua dupla leitura, pagã e cristã, o que gerava uma ambivalência semântica⁶³². Na Antiguidade pagã, o centauro estaria ligado a rituais que marcavam o fim do ano e o inverno, onde parte da natureza “morre”, representando forças como ventos de tempestade e nuvens, antes de ter a figura consolidada como o meio-homem/meio-cavalo nos mitos gregos. O aspecto de força teria, então, permanecido na imagem. Após não ter muita fortuna na Antiguidade tardia, a figura do centauro teria reaparecido na Idade Média, mas já completamente associada ao seu papel no zodíaco, na figura do Sagitário, o centauro com arco e flecha:

Ao se tornar um Sagitário, o centauro torna-se, essencialmente, um arqueiro-cavalo e se encontra estreitamente associado ao imaginário do guerreiro, do outro guerreiro. Ele ganha espaço, assim, entre os combatentes fabulosos da epopeia guerreira, ao lado das figuras de terror que circulam de um texto a outro, como uma série de variações a partir de um protótipo monstruoso obtido por dilatação ou distorção de formas, multiplicação de membros, deslocamento de órgãos, hibridação.⁶³³

A Idade Média teria retido, então, o aspecto guerreiro do sagitário, o que poderia ser comprovado pela presença de sua figura em textos e representações onde a guerra é um dos cenários principais⁶³⁴.

Mas se tratando de um ser híbrido, o quanto de animalidade e de humanidade existe na figura do centauro medieval? O centauro aparece, em geral, nos escritos medievais entre os animais, como outros seres híbridos antropomorfos, como por

⁶³² BASCHET, Jérôme; BONNE, Jean-Claude; DITTMAR, Pierre-Olivier. Chapitre V – Saint-Marcellin de Chanteuges: une singulière évocation du monde créé . **Images Re-vues** [Online], Hors-série 3, 2012b. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1810>. Acesso em: jun. 2019.

⁶³³ “En devenant un Sagittaire, le centaure devient essentiellement un archer-cheval et se trouve étroitement associé à l'imaginaire du guerrier, de l'autre guerrier. Il prend place ainsi parmi les combattants fabuleux de l'épopée guerrière à côté de ces figures de l'effroi qui reviennent d'un texte à l'autre comme une série de variations à partir d'un prototype monstrueux obtenu par dilatation ou distorsion des formes, multiplication des membres, déplacement des organes, hybridation.” DUBOST, Francis. L'autre guerrier: l'archer-cheval. Du Sagittaire du Roman de Troie aux Sagittaires de La mort Aymeri de Narbonne In: **De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille: En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1988. Disponível em : <http://books.openedition.org/pup/3289>. Acesso em : nov. 2019.

⁶³⁴ DUBOST, 1988.

exemplo no *Physiologus*. Neste texto ele é, inclusive, definido como figura do demônio⁶³⁵. No *Physiologus* grego, o centauro, agrupado no mesmo capítulo que a sereia, é classificado como um ser enganador, que tem a alma dividida e flutuante (em referência ao texto de Tiago 1,8); sua moralização é ser figura daquele que não é constante e que vacila na fé. Mais ainda, é a figura da hipocrisia, daquele que vai à Igreja, mas apenas em aparência, pois sua real natureza é a de uma besta⁶³⁶. Parece-nos claro, assim, que no *Physiologus*, a hibridação é o signo da corrupção da alma, do engano perigoso, da falsa aparência de humanidade, do fiel que vacila na fé por não levar uma vida digna, mas fingir que faz parte do corpo da Igreja. Ele também está presente em Bestiários associado ao diabo, como lembra Michel Pastoureau⁶³⁷.

A natureza do centauro aparece, assim, muito mais no campo da animalidade do que da humanidade. Santo Agostinho, no livro XVI da *Cidade de Deus*, trata da descendência adâmica dos monstros e, apesar de não citar o centauro, lembra que seres híbridos⁶³⁸, para serem considerados como *quasi hominum* e, assim, descendentes de Adão, não devem ser apenas parcialmente antropomorfos, mas sua parte humana deve predominar claramente sobre a parte animal⁶³⁹ – seria essa uma característica retida na imagem do centauro de Sant Pau? A vontade de reforçar sua humanidade faz com que aquela imagem seja do ser humano que habita a Terra, o homem desce de Adão.

Se é certo que sua animalidade é o que tem destaque na maior parte dos textos medievais, que ressaltam sua natureza selvagem e força brutal destruidora, sua incapacidade de falar e de comunicar-se, num processo de moralização da figura que, cada vez mais, o associava a um vício – à hipocrisia –, o centauro ainda aparece como um cavaleiro forte e corajoso, que pode afrontar os inimigos, mesmo que ele seja o cavaleiro outro, o homem selvagem, aquele que está longe do corpo da Igreja, diferentemente dos cavaleiros armados.

⁶³⁵ “Such beasts, sirens or ass-centaurs, represent the figures of devils.” *Physiologus* XV. CURLEY, 2009, p.24.

⁶³⁶ *Physiologos* 13. ZUCKER, 2004, p. 116.

⁶³⁷ PASTOUREAU, Michel. **Le Moyen Age en Lumière**. Manuscrits enluminés des Bibliothèques de France, sous la direction de Jacques Dalarun. Paris: Fayard, 2002, p. 102.

⁶³⁸ Ele cita como exemplo de hibridação os cinocéfalos, seres com corpo humano e cabeça de cão. “*Quid dicam de Cynocephalis, quorum canina capita atque ipse latratus magis bestias quam homines confitetur?*” *AVGVSTINVS HIPONENSIS. De Civitate Dei*, 16, 8.1 (PL 41, Col. 485).

⁶³⁹ LECLERCQ-MARX, Jacqueline. Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane. **Cahiers de civilisation médiévale**, 45/177, p. 55-67, jan.-mar. 2002, p. 57.

Este centauro é o guerreiro “outro”, o guerreiro que, vindo das terras longínquas do Midi, não compartilha da cultura dos cavaleiros. À arte da cavalaria ele opõe sua força brutal; às espadas dos outros guerreiros, suas flechas; às belas armaduras, seu corpo nu ou coberto de uma simples túnica; aos elmos preciosos, sua cabeça nua e sua cabeleira.⁶⁴⁰

Apesar de ainda baseado na força brutal e certa inferioridade cultural, sua parte humana, enquanto cavaleiro, é valorizada. Uma hipótese a ser levantada é a de que essa imagem humana a que permanece na composição do centauro-arqueiro de Sant Pau del Camp. Nesse sentido, o centauro de Sant Pau não é uma alegoria do mal, mas pode ser cada homem afastado da verdade, da fé, mas que tem a possibilidade de lutar. Seria essa composição, então, uma forma de *negar* a hibridização do personagem? Isso não nos parece possível, visto que diversos outros seres híbridos aparecem no claustro. A figura do centauro de Sant Pau nos parece estar composta de maneira a lembrar que ele é também humano, um cavaleiro, mas ainda assim selvagem e ameaçador. Há um acento sobre o seu lado humano, lembrando que todo homem pode ter a aparência *correta*, mas a alma hipócrita; ele pode aparentar ser um fiel e participar do corpo da Igreja, mas sua natureza é enganadora. O centauro-cavaleiro de Sant Pau lembra, assim, que todo ser humano é passível de vacilar em sua real fé, e deve estar em constante vigilância para não tentar enganar – e estar atento às enganações – com suas ações, a real intenção de sua alma.

Desde a Antiguidade grega o centauro teria tido uma imagem associada à “vocação infernal”⁶⁴¹: eles habitam os infernos de Hades, juntamente com outros seres híbridos, na narrativa da Eneida, de Virgílio. Seria essa herança que, na Idade Média, teria reforçado sua bestialidade e ligado sua figura à dos vícios e ao demônio. E por essa

⁶⁴⁰ “Ce Centaure est le guerrier ‘autre’, le guerrier qui, venant des terres lointaines du Midi, ne partage pas la culture des cavaliers. A l’art de la chevalerie il n’oppose que sa force brutale ; aux épées des autres guerriers que ses flèches ; aux belles armures que son corps nu ou recouvert d’une simple tunique ; aux heaumes précieux que sa tête nue et sa chevelure.” CERRITO, Stefania. Come beste esteit peluz – L’image du Sagittaire dans les différentes versions de la légende de Troie au Moyen Age In: CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (ed.). **La chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Âge** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2004, §27. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/4197> . Acesso em: nov. 2019.

⁶⁴¹ BAYET, Jean. Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris. In: _____ (dir.) **Idéologie et plastique**. Rome: École Française de Rome, 1974. p. 451-498, p. 464.

razão é que, dentre os monstros mitológicos, o centauro e a sereia teriam tido mais fortuna no período medieval, pois eram os mais “claramente infernais”⁶⁴².

Apesar da constatação de que os centauros foram frequentemente, nos textos medievais, associados aos vícios, ao mal e aos inimigos da Igreja, é fundamental saber que “essa caracterização negativa não é a única possível e existem também centauros pacíficos e civilizados, como Chiron, Pholos ou aquele que aparece na Vida de Paulo eremita [texto de São Jerônimo]”⁶⁴³. Se há um centauro demonizado, há o centauro bom, associado a elementos que o inserem na Criação de maneira positiva, como por meio de sua vegetalização ou relação com árvores frutíferas, por exemplo.

Nesse sentido, paralelamente ao centauro infernal, desenvolve-se a imagem do centauro-sagitário, de origem zodiacal e de ascendência na constelação de centauro, coincidindo com o mês de novembro, mês de caça nos países europeus: o centauro zodiacal, sem asas, com a flecha colocada contra a corda de seu arco, se fixa na atitude do caçador sempre pronto⁶⁴⁴. É da figuração do zodíaco no românico que deriva, então, a imagem do centauro-sagitário caçando um cervo. Para Jean Bayet, é essa ambiguidade que constitui o centauro medieval, entre sua acepção infernal e sua positividade do zodíaco.⁶⁴⁵

Angélique Ferrand, ao estudar a figura do Sagitário do zodíaco, lembra que ele foi, desde a Antiguidade, figurado como um centauro – na grande maioria dos casos⁶⁴⁶ – e que o seu nome o designa, etimologicamente, como um arqueiro⁶⁴⁷. Além disso, por sua hibridação e pelo fato que ele seja um arqueiro, ele foi interpretado como o signo do diabo e do mal, pois suas flechas seriam as flechas infladas do mal, evocadas na epístola de Paulo aos Efésios⁶⁴⁸. Porém, essas mesmas flechas são também um instrumento de

⁶⁴² “c'est-à-dire les plus nettement infernaux”. BAYET, 1974, p. 468

⁶⁴³ “(...) cette caractérisation négative n'est pas la seule possible et il existe aussi des centaures pacifiques et civilisés, comme Chiron, Pholos ou celui qui apparaît dans la Vie de Paul ermite.” BASCHET; BONNE; DITTMAR. Chapitre II - Saint-Pierre de Mozat: entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques, 2012b, §20. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1664>. Acesso em: out., 2019.

⁶⁴⁴ “Le Centaure zodiacal, sans ailes, la flèche posée contre la corde de son arc, se fixe dans l'attitude du chasseur toujours prêt.” BAYET, 1974, p. 469.

⁶⁴⁵ Ibid, p. 472.

⁶⁴⁶ A autora mostra que nem todos os sagitários eram centauros: o sagitário poderia aparecer em outras formas como, por exemplo, um homem, ou um homem apenas com um rabo de cavalo. FERRAND, Angélique. **Du Zodiaque et des hommes**: temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IVE et le XIIIe siècle. 2017. 2 v. Tese (Doctorat en Histoire de l'Art). Université de Bourgogne, Dijon, 2017, p. 756.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 756.

⁶⁴⁸ Essa interpretação fora dada já por Zenon de Verona, no século IV. FERRAND, 2017, p. 756.

algo positivo, pois poderiam ser dirigidas contra o mal: diversas passagens da Bíblia evocam a flecha do Senhor tanto como instrumento de punição e de prova da fé daquele que é atingido, quanto uma imagem que acompanha o homem que busca sua salvação. Beda já dava uma interpretação para o próprio sagitário, não como um ser demoníaco, mas como figura assimilada a Davi que combate Golias⁶⁴⁹. A própria imagem do centauro, que constitui a maior parte dos sagitários, é ambivalente, pois sua hibridação pode evocar a hesitação entre o bem e o mal, “entre a verdade e o erro”, uma dupla natureza que poderia se revelar uma fonte de reconciliação com o Cristo.⁶⁵⁰

A autora determina que o sagitário é, antes de tudo, um arqueiro, e que, em alguns momentos, ele foi figurado como um arqueiro humano, devido à “natureza incômoda, pois híbrida, do centauro”⁶⁵¹. Devido à sua ambivalência constitutiva, ele pode ser, então, re-semantizado, e não apenas interpretado como figura do mal, mas como um “arqueiro divino”, “um guia em direção à verdade de sua flecha punitiva ou salvadora”⁶⁵². Este último sentido nos parece fundamental, para reconsiderarmos a imagem do capitel de Sant Pau del Camp, em que a composição do centauro arqueiro caçando um cervo pode ser reinterpretada: ele não é apenas o mal que ameaça a alma pura, mas o ser que escancara o erro humano e indica a direção da verdade para aquele que está perdido. Continuamos, contudo, nos referindo à imagem de Sant Pau del Camp como um centauro, mais do que o sagitário, pois acreditamos, como indicado anteriormente, que para se tratar de um sagitário ele precisaria estar mais ligado a outros signos zodiacais, o que não é o caso da cena do centauro caçando o cervo. Além disso, como já dito anteriormente, não acreditamos que a imagem de Sant Pau evite – nem muito menos negue – a hibridação do centauro; ela apenas reforça seu aspecto humano enquanto cavaleiro sendo, assim, uma imagem ambivalente.

A composição da caça do cervo pelo centauro foi comumente associada à luta do bem contra o mal, sobretudo pela interpretação simbólica direta do texto do *Physiologus* e da imagem do cervo nesse livro e em muitos textos bíblicos. O centauro caçando o cervo seria, numa acepção tradicional, uma figura completamente demoníaca e, assim, “negativa”. Porém, como já refletia Jean Bayet, concluir que um centauro atirando com

⁶⁴⁹ “Sagittarius, David, qui belligerator fuit contra Goliath”. BEDA. *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium, Glossae*. (PL 90, col. 361).

⁶⁵⁰ FERRAND, 2017 p. 756.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 761.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 762.

arco e flecha é sempre a figura do bem contra o mal, mesmo com o significado forte do cervo na literatura cristã, resulta muitas vezes redutora, visto que ambos – centauro e cervo – comportam uma ambiguidade de sentidos: o cervo é a figura crística, mas pode remeter também à fragilidade, à fraqueza humana na Terra; o centauro é associado ao inferno, mas pela imagem do sagitário adquiriu certa “simpatia” entre os nobres cristãos, como imagem da “caça virtuosa” ou da “caça útil”⁶⁵³ – sentido que se complementa com aquele do arqueiro divino, acima apontada.

O cervo aparece nos Salmos como alegoria da alma do fiel que busca por Deus (Sl 41, 1): “Como a corça anseia pelas águas vivas, assim minha alma suspira por vós, ó meu Deus.”⁶⁵⁴ O *Physiologus* desenvolve a associação da imagem do cervo com a alma em busca de Deus e sua oposição ao diabo, identificado ao dragão, ao definir que o cervo é maior inimigo do dragão, capaz de massacrá-lo, tornando-se, assim, uma alegoria do próprio Cristo. No *Physiologus* grego, a relação é assim definida:

É assim que o Senhor mata o grande dragão graças às águas celestes, as águas da sabedoria virtuosa que ele tinha em Deus, o Verbo. O dragão não pode suportar a água, como o diabo não suporta a palavra celeste. O Senhor veio e caçou o grande dragão. O diabo se escondeu nas partes mais profundas da terra, como numa enorme fenda. E o Senhor, fazendo jorrar de seus flancos o sangue e a água, eliminou de nós o dragão. Pelo banho da regeneração que ele nos deu, ele destruiu toda propensão diabólica presente em nós⁶⁵⁵.

A imagem do cervo sofreu algumas variações entre as versões grega e latinas do *Physiologus*, e também entre as versões dos bestiários, principalmente com adições de trechos e sentenças das *Etimologias*, de Isidoro de Sevilha ou da *Imago mundi* de Honório de Autun (já no século XII), dentre outros livros⁶⁵⁶. Além de inimigo do

⁶⁵³ BAYET, 1974, p. 479-480.

⁶⁵⁴ (...) “*quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum ita desiderat anima mea ad te Deus*”. *Liber Psalmorum*, 41. *Vulgata Latina* [Online].

⁶⁵⁵ “C’est ainsi que le Seigneur tue le grand dragon grâce aux eaux célestes, les eaux de la sagesse vertueuse qu’il avait en Dieu le Verbe. Le dragon ne peut pas supporter l’eau, pas plus que le diable la parole céleste. Le Seigneur est venu et il a chassé le grand dragon. Le diable s’est caché dans les parties les plus profondes de la terre, comme dans une énorme crevasse. Et le Seigneur, en faisant couler de son flanc le sang et l’eau, a éliminé de nous le dragon. Par le bain de régénérescence qu’il nous a procuré il a détruit toute propension diabolique présente en nous.” *Physiologos* 30. ZUCKER, 2004, p. 182. A edição de Arnaud Zucker é a tradução direta do texto grego para o francês. Na citação, a frase “banho de regeneração” faz referência à epístola a Tito 3, 5: “E, não por causa de obras de justiça que tivéssemos praticado, mas unicamente em virtude de sua misericórdia, ele nos salvou mediante o batismo da regeneração e renovação, pelo Espírito Santo”.

⁶⁵⁶ MURATOVA, Xénia. Les animaux à cornes dans les manuscrits des bestiaires : tradition antique et interprétations médiévales In: POMEL, Fabienne (dir.). **Cornes et plumes dans la littérature**

dragão, ou da serpente, como o próprio Cristo, ou como a alma do fiel que busca a Deus, o cervo tem uma predileção pelos montes, pelas alturas:

no caso onde as montanhas designam os apóstolos ou os profetas, o cervo simboliza o fiel que sobe em direção ao Cristo através de seu ensinamento. A predileção dos cervos pelos montes e pelas sombras dos bosques, pela solidão das montanhas cobertas de florestas é uma propriedade das almas contemplativas e figura a renovação.⁶⁵⁷

Porém, como dito acima, a imagem do cervo pode também remeter à fraqueza humana. As cenas de caça do cervo, para além de representarem a alma do fiel que foge do diabo, podem também representar o pecador que foge da palavra de Deus, ou seja, aquele que não é suficientemente vigilante. Isso porque a vida na Terra é cheia de perigos e provas e o cervo, doce e frágil, deve saber correr pela floresta de perigos e tentações.⁶⁵⁸ Santo Agostinho, em seus Comentários ao Salmo 41, lembra que os cervos se apoiam e ajudam uns aos outros, mas que há aqueles perdidos, com a visão obscurecida⁶⁵⁹, e que o cervo está constantemente correndo e buscando, num caminho que pode ser cheio de lágrimas. Estes são aqueles que se perguntam: “Onde está Deus?”⁶⁶⁰

A busca de redenção aparece ainda mais forte em um episódio citado por Tertuliano⁶⁶¹ e que não aparece no *Physiologus* mas em alguns outros bestiários sobre o cervo que é transpassado pela flecha e, mesmo ferido, sabe procurar na floresta por uma planta chamada *dictamno*; ao comê-la, ela faz tombar a flecha e cura sua ferida⁶⁶².

médiévale: Attributs, signes et emblèmes [Online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/39954>. Acesso em out. 2019.

⁶⁵⁷ “(...)dans le cas où les montagnes désignent les apôtres et les prophètes, le Cerf symbolise le fidèle qui monte vers le Christ à travers leur enseignement. La prédilection des Cerfs pour les monts et les ombres des bois, pour la solitude des montagnes couvertes de forêts est une propriété des âmes contemplatives et figure le renouvellement.” MURATOVA, 2010, § 31.

⁶⁵⁸ BAYET, 1974, p. 460.

⁶⁵⁹ “*Talis ergo cervus in fide constitutus, nondum videns quod credit, cupiens intelligere quod diligit, patitur et contrarios non cervos, obscuratos intelligentia, in tenebris interioribus constitutos, vitiorum cupiditate caecatos; insuper insultantes et dicentes homini credenti, et quod credit non ostendenti: Ubi est Deus tuus?*” AVGVSTINVS HIPONENSIS. *Enarrationes in psalmos. In Psalmum 41 enarratio*, 5. (PL 36, Col. 466)

⁶⁶⁰ “*Interim dum moditor, dum curro, dum in via sum, antequam veniam, antequam appaream, Fuerunt mihi lacrymae meae panis die ac nocte, cum dicitur mihi per singulos dies: Ubi est Deus tuus? Fuerunt mihi, inquit, lacrymae meae, non amaritudo, sed panis*”. AVGVSTINVS HIPONENSIS. *Enarrationes in psalmos. In Psalmum 41 enarratio*, 6. [(PL 36, Col.467)

⁶⁶¹ “*Cervus sagitta transfixus, ut ferrum et irrevocabiles moras ejus de vulnere expellat scit sibi dictamno medendum.*” TERTVLLIANVS. *De Poenitentia*, 12. (PL 1, Col.1248A)

⁶⁶² Essa imagem será associada às cabras, principalmente, mas aparece em alguns textos como o cervo. Muratova cita dois bestiários onde no capítulo sobre Capra, as iluminuras são de animais perseguidos por

Se o cervo pode ser não só uma alegoria do bem, de maneira genérica, mas a imagem do fiel que, mesmo em meio às tentações e dificuldades do mundo, busca a redenção, ele também é uma lembrança das dificuldades desse caminho – da *peregrinatio* terrena que é a busca de redenção em meio aos perigos e tentações. O cervo de Sant Pau del Camp já está com a flecha cravada em seu pescoço, ele já está atingido, de alguma maneira, pelas dificuldades terrenas. Cabe a ele buscar sua salvação. Ele não é o bem intocável, ele é a mostra das fragilidades e perigos que ameaçam a vida na Terra. Como vimos, em Sant Pau a flecha aparece duas vezes: no arco e flecha, mas mãos do centauro, e já cravada no pescoço do cervo. Essa imagem, mais que a luta de um bem contra um mal absoluto, indica as possibilidades do homem na vida terrena: a condenação ou a busca de salvação.

Dizer que a imagens do centauro e o cervo de Sant Pau del Camp representam a luta do bem contra o mal, mesmo que haja uma relação de dominação e agressão, nos parece ser apenas um ponto possível, um ponto de partida, para a análise de sua presença no claustro. Se o centauro de Sant Pau remete, de maneira forte, à figura do cavaleiro selvagem, do sagitário, mas com ênfase na figura do cavalo separada do homem, e se o cervo com a flecha nos lembra daquele que, mesmo ferido, busca sua cura, podemos considerar que tal capitel, mais que a luta do bem contra o mal, representa justamente a *busca*, a busca cotidiana de Redenção que, assim como se apresenta em outros pares, devia ser lembrada na vida do monge. As fragilidades e fraquezas da humanidade existem, mas é possível buscar a cura, a salvação para o pecado. O homem que caça ameaça, mas sua figura pode conjugar dois traços: o mal diabólico que ameaça a alma do fiel, mas também a humanidade pecadora que, na imagem da caça virtuosa contra a fraqueza humana, está em busca de salvação. O fato de a humanidade do centauro-arqueiro, que está sobre o cavalo, ser valorizada, lembra que todo homem está passível de cair em vício e engano, mas sua alma deve buscar a cura e a verdade. Ele pode, nesse sentido, não ser uma alegoria genérica do vício, mas a figura de estímulo contínuo da busca pela redenção na *peregrinatio* humana na Terra.

arqueiros: “Quanto à ilustração do capítulo sobre a Capra, no ms. 764 da Biblioteca Bodleian (fol. 21v), ela propõe uma nova composição em uma paisagem e com dois animais perseguidos por um arqueiro. São animais que aludem aos homens feridos pelo pecado dos quais fala o texto e que correm em direção ao Cristo, a “verdadeira erva dictamno”, para confessar o pecado e se curar”. “Quant à l’illustration du chapitre sur la Capra, dans le ms. 764 de la Bodleian Library (fol. 21v), elle propose une nouvelle composition dans un paysage et avec deux animaux poursuivis par un tireur à l’arc. Ce sont les animaux qui font allusion aux hommes blessés par le péché dont parle le texte et courant vers le Christ, la ‘vraie herbe dictame’, pour confesser leur péché et guérir.” Cf. MURATOVA, 2010, nota 36.

Diferentemente do capitel com o qual faz par, nesse capitel os dois personagens (cervo e arqueiro) não ocupam igualmente a face central: o cervo é visível a partir dela, mas sobretudo seu pescoço e a parte da frente de seu corpo, que repousam sobre o ângulo da corbelha. A compartimentagem entre as três faces desse capitel é maior que a do capitel ao lado. O animal encontra-se, assim, bem delimitado em sua face, como se estivesse acuado; a torção da cabeça, para trás, em relação às patas, que avançam, sugere a fuga do animal. É a flecha em seu pescoço o elemento que nos parece relacionar as duas imagens. O animal já está ferido, mesmo que na imagem ao lado o homem ainda esteja segurando o arco e a flecha. Tal composição nos lembra que, no românico, muitas vezes a composição de uma cena comporta os diferentes tempos numa mesma composição, simultaneamente (nesse caso, o homem que caça e se prepara para atirar a flecha e o animal já atingido por essa flecha). Contrariamente, a figura do arqueiro ocupa as duas faces do capitel (central e lateral); mesmo a cabeça do homem, completamente localizada no ângulo do capitel, ocupa as duas faces simultaneamente. Tal composição indica a maior força e superioridade dessa figura, dominante na relação com o animal.

Ora, se o capitel ao lado parece, em um primeiro momento, figurar um combate equilibrado entre o guerreiro e o leão, podemos admitir que é a figura do leão, por seu tamanho e maior visibilidade, além do fato de ocupar mais a face central da corbelha, que apresenta maior força na composição. Podemos, assim, pensar que as duas figuras das faces internas do par de capitéis, o guerreiro e o cervo, estão acuados frente a uma força maior, mesmo que não da mesma maneira: o guerreiro está em posição de desferir um golpe com a espada, enquanto o cervo já está ferido. O centauro-arqueiro e o leão são forças que ameaçam. Como dissemos acima, essa ameaça pode ser vista de diversas maneiras e, acreditamos, suscita no monge a lembrança de seu papel fundamental na busca da salvação.

Outro traço que retemos desse par é a questão da hibridização: enquanto nos outros pares, as criaturas que enfrentam os cavaleiros são híbridas com clareza, nessa, o “erro” do escultor fez com que a figura do centauro não fosse completamente hibridizada. Ao lado, o guerreiro armado enfrenta não um ser híbrido, mas um leão. Seria essa fórmula uma maneira de lembrar que as animalidades permeiam a Criação de uma maneira muito mais complexa do que a simples categorização de animais? Nesse sentido, um centauro pode parecer muito mais um cavaleiro que monta seu cavalo, pois

as cabeças estão separadas, o que lembra que o ser humano pode adquirir traços do que se considera a bestialidade. Apesar da bestialidade, é a figura humana, o lado humano – o guerreiro e cavaleiro – que pode lutar contra fraquezas e grandes ameaças e, também, estimular a luta cotidiana do monge.

7.2 Guerreiros e animalidades

Esse par (fig. 43), que está adossado ao pilar central da galeria norte, com as faces voltadas para leste, ou seja, para a porta da igreja no claustro, se insere nesse sub-grupo por também ser um par de confrontação, de embate, entre a figura humana e outros seres. As relações complexas desenvolvidas no par acima analisado continuam aqui: a hibridação e o perigo para o homem perante um mundo onde a Criação pode ser ameaçadora lembram que a luta contra tais perigos deve ser cotidiana e faz parte da história da humanidade na Terra, de sua condenação após a queda.



Fig. 43 Par N4

O capitel N4b, voltado para o deambulatório, apresenta uma composição muito similar à do O4b: um guerreiro armado ocupa a face interna do capitel, enquanto a face oposta é ocupada por uma besta zoomorfa; o confronto entre elas se dá na face central, onde uma das patas da besta avança sobre o escudo do guerreiro. Porém, uma diferença nas imagens é fundamental. Enquanto no capitel da galeria oeste o guerreiro avançava sobre a face central, conseguindo quase se equilibrar com a força da besta ameaçadora, pronto para desferir um golpe, nessa o guerreiro encontra-se completamente figurado dentro da sua face do capitel, da face interna.

A composição formal do cavaleiro é semelhante à da galeria oeste (fig. 44): o elmo, escudo e cota de malha, que se sobrepõe a um tecido em dobras, e o cinto que marca o meio do corpo são os mesmos, inclusive na textura da pedra que define a cora de malha; seus braços se abrem e a espada que segura está esculpida já sobre o muro do pilar, seu corpo se posiciona de lado como se ele estivesse pronto a desferir um golpe com a espada em riste. Mas o modo de inserção da figura no capitel, aliado à postura da perna, notadamente diferente do guerreiro anterior, nos permitem afirmar que, diferentemente daquele, este guerreiro está em posição de desvantagem frente à besta que o ataca. Além de sua perna, destacada para fora da vestimenta, se dobrar em gesto defensivo mais do que ofensivo, o fato dele estar “acuado” em sua face (de maneira semelhante ao cervo do capitel O4a) mostra que a besta é quem tem vantagem no combate.



Fig. 44 Detalhe do capitel N4b: face interna, guerreiro

A besta, voltada para o deambulatório e com o corpo completamente visível a partir dele, tem partes danificadas, o que prejudica um pouco a análise, mas nos permite fazer importantes constatações (figs. 45 e 46). A primeira é que, diferentemente do centauro “confuso” do par anterior, esta é uma criatura claramente híbrida. Mas sua hibridização não tem nenhuma parte antropomorfa, a figura humana está isenta da bestialidade nesse capitel específico. Seu corpo ocupa o ângulo do capitel que, como os anteriormente descritos, tem um corpo bastante cilíndrico e afinado, onde as figuras esculpidas se destacam com bastante relevo. Esse corpo, que faz a curva da corbelha, está recoberto de plumas, ou penas, e parece ser formado por duas asas. Desse corpo, que é visto de lado, sai um pé-garra que avança diagonalmente sobre a superfície lisa da corbelha central, chegando ao escudo do guerreiro, no outro ângulo da corbelha. O outro

pé está danificado, mas podemos perceber as garras que se apoiam sobre o colarinho, no eixo central da face central do capitel. Desse corpo de plumas parte o restante do corpo do animal, que ocupa a face esquerda do capitel. Essa estrutura se divide em duas partes sinuosas que se contorcem sobre si mesmas e que terminam em duas cabeças voltadas para o corpo do animal (fig. 46). Há um eixo de simetria horizontal que determina as metades superior e inferior da face como idênticas. Parece-nos difícil determinar se essas duas cabeças são a cabeça do animal, ou seja, a parte anterior de seu corpo, que termina na face central do capitel, ou se são a parte posterior de seu corpo, como uma cauda; nesse caso, a cabeça do animal poderia estar na parte danificada na face central, próxima à garra que se apoia sobre o colarinho. Trata-se, assim, de um animal de dupla cauda ou de dupla cabeça?



Fig. 45 Detalhe do capitel N4b: híbrido de ave e dragão (?) de duas cabeças



Fig. 46 Detalhe do capitel N4b: face externa, cauda dupla de cabeças de dragão (?)

A maneira como a pedra que forma essa parte do corpo do animal está ornamentada e a própria sinuosidade do corpo são semelhantes à textura e sinuosidade da serpente no capitel do pecado inicial. Esse corpo serpentino termina em duas cabeças esculpidas, compostas por um focinho comprido sobre o qual aparecem grandes olhos expressivos; a boca de cada um mostra os dentes, sendo que os da frente são mais longos e afiados.

Para Jordi Camps e Immaculada Lorés, trata-se de um ser híbrido de cauda dupla terminada em cabeças⁶⁶³, também chamado de um ser “dracônico”⁶⁶⁴. Já para Jordi Vigué, a cabeça do monstro, que “parece ser feminino”⁶⁶⁵, está destruída (ocuparia a face central), o resto do corpo é de pássaro com uma cauda duplo que termina em

⁶⁶³ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 95.

⁶⁶⁴ CAMPS, 2019.

⁶⁶⁵ VIGUÉ, 1974, p. 159.

cabeça de dragões. Francesca Español, mais concretamente, fala de um “cavaleiro que luta com Scylla”⁶⁶⁶.

A Scylla aparece na Odisséia de Homero como um ser assustador, que possui vários pés e pescoços, os quais terminam em cabeças que apresentam dentes enormes. Sua representação sofrerá algumas alterações durante a Antiguidade grega, será antropomorfizada e perdurará como a imagem feminina de um ser híbrido marinho, que possui um corpo serpentiforme com três pescoços que terminam em cabeça de lobo ou cachorro; ou ainda, a imagem mais clássica de um busto feminino com cauda de peixe, de cuja cintura partem os três pescoços com cabeça de lobo⁶⁶⁷. Essa imagem da Scylla será retomada por Virgílio na Eneida, quando ele conta os desafios do mar que Eneias deve evitar, no livro III⁶⁶⁸; a Scylla aparece novamente no livro VI, verso 286, como um dos monstros que habitam as entradas do inferno; nesse momento, sua aparência não é detalhada, mas ela é descrita como um ser biforme⁶⁶⁹.

Porém, além dessa figura monstruosa, existe uma outra Scylla, a de Mégara, que aparece nas Metamorfoses de Ovídio, no século I⁶⁷⁰. Essa mulher, princesa de Nesos, é associada à imagem da traição de da vaidade, por trair e matar o próprio pai que estava em guerra com Minos, por quem ela havia se apaixonado. Este, porém, rejeita a mulher, horrorizado por seu ato de traição e parte de Megara em direção a Creta. Ela, desesperada, se joga no mar perseguindo o navio de Minos. A história da Scylla, no Ovídio moralizado, conta, então, sua metamorfose em pássaro do mar.

⁶⁶⁶ ESPAÑOL, Francesca. Los claustros benedictinos catalanes. In: BOTO VARELA, Gerardo; YARZA, Joaquín (coords.). **Claustros románicos hispanos**. León: Edilesa, 2003, p. 271-304, p. 281.

⁶⁶⁷ STILP, Florian. Scylla l'ambivalente. **Revue archéologique**, 51/1, p. 3-26, 2011. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-archeologique-2011-1-page-3.htm>. Acesso em: set. 2019.

⁶⁶⁸ “*At Scyllam caecis cohibet spelunca latebris, ora exsertantem et nauis in saxa trahentem. Prima hominis facies et pulchro pectore uirgo pube tenuis, postrema immani corpore pistrinx, delphinum caudas utero commissa luporum.*” VIRGÍLIO. Eneida III, v. 424- 428. Além de descrevê-la como metade mulher, metade peixe e lobo, Virgílio adiciona depois, nos versos 431-432, que a Scylla possui cachorros de latido retumbante. Versão digitalizada da Eneida pela Université Catholique de Louvain: UCL, FLTR, *Itinera Electronica, Bibliotheca Classica Selecta* (BCS). Bruxelas, 2013. Disponível em: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V03-356-547.html#3-424>. Acesso em: nov. 2019.

⁶⁶⁹ “*Scyllaeque bifformes*”. Eneida VI, v. 286. Stilp acredita que o biforme refere-se à sua natureza híbrida. STILP, 2011, §37.

⁶⁷⁰ A primeira referência à Scylla de Mégara não aparece nas Metamorfoses de Ovídio, mas em Ésquilo nas Coéforas, ou seja, ela não é uma criação ovidiana, mas será amplamente difundida por ele, pois sua história constitui o coração das Metamorfoses. CERRITO, Stefania. ‘En un oiselet la muerent’ : Scylla de Mégare dans l’Ovide moralisé In: CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (ed.). **Déduits d’oiseaux au Moyen Âge** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2009, §4. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/4268>. Acesso em: nov. 2019.

Apesar de serem duas histórias diferentes – a Scylla monstruosa de Heródoto e a Scylla de Megara de Ésquilo e, posteriormente, Ovídio – pode ser que, em algum momento, tenha havido confusão entre as duas lendas:

Quando Eurípedes (Med., v. 1342 sq.) fala de Scylla, ele tem em mente apenas o monstro cruel de Homero. Ésquilo conheceu o mesmo monstro, mas ele faz também referência a uma outra Scylla, a assassina do rei de Mégara, Nisos, seu próprio pai (Choeph., v. 596-597). Segundo fontes tardias, influenciadas sem dúvidas pelo mito da outra Scylla, o monstro marítimo, essa Scylla teria se transformado em peixe (ou em pássaro).⁶⁷¹

Teria a imagem de Sant Pau del Camp sido resultado de tradições que mesclaram a besta marinha com a princesa que se transforma em ave? Não podemos afirmar essa hipótese, nem afirmar que a figura seria feminina, como sugere Vigué. A figura nos parece bastante distante da Scylla tradicionalmente representada como uma silhueta antropomorfa com uma cauda em formato de serpente ou peixe, rodeada de cabeças de cachorro. Apesar disso, acreditamos que a sobrevivência da forma (ou formas) da Scylla é possível nesse capitel, pelas histórias antigas que circulavam e davam origem – ou inspiravam – diversos híbridos medievais que, mesmo que não fossem “uma Scylla”, guardavam resquícios dela. Nesse caso, formou-se um híbrido com corpo de ave e cauda de dragões-serpente. Como veremos nos casos da harpia e das sereias-pássaro que aparecem em outros capitéis de Sant Pau del Camp, há uma questão importante da hibridação entre a imagem da ave com a cauda de peixe ou dragão trabalhada nesse claustro e, em geral, em relação com a figura feminina, e elas podem guardar, assim, resquícios do tipo de ameaça que constitui a figura da Scylla; entre o céu e o mar, a perdição do homem pode ser um perigo constante.

Uma referência importante se junta a essa tradição e pode nos ajudar a pensar sobre esse híbrido: Boécio, em sua obra *Consolação da Filosofia*, faz referência a Virgílio, e cita a Scylla, mas apenas o trecho do livro VI, aquele das portas do inferno: ele cita as Scyllas (no plural), como seres biformes, retomando Virgílio. O resto da descrição, porém não aparece. Se pensarmos que, no século XII, a Scylla não tinha uma figuração exatamente definida, e que o texto de Boécio circulava de maneira

⁶⁷¹ “Quand Euripide (Med., v. 1342 sq.) parle de Scylla, il ne pense qu’au monstre cruel d’Homère. Eschyle connaît le même monstre, mais il fait en outre référence à une autre Scylla, la meurtrière du roi de Mégare, Nisos, son propre père (Choeph., v. 596-597). Selon des sources tardives, influencées sans aucun doute par le mythe de l’autre Scylla, le monstre marin, cette Scylla se serait transformée en poisson ou en oiseau.” STILP, 2011, p. 9.

importante⁶⁷², principalmente em contextos de referência à tradição da Antiguidade (caso da Catalunha), podemos pensar que a figuração em Sant Pau reteve a imagem biforme da Scylla – não apenas como um híbrido de dois seres, mas também quanto ao fato de possuir duas caudas-cabeças dragão. Ela é, assim, um trabalho sobre as diversas tradições que a Scylla pode evocar.

Esse capitel tem um correspondente muito próximo na porta do claustro da catedral de Barcelona (fig. 47): a imagem do guerreiro com cota de malha, escudo e elmo é muito parecida com a dos guerreiros de Sant Pau del Camp. Além disso, na catedral, o guerreiro luta contra um monstro formalmente bastante similar ao que vemos nesse capitel: ele possui um corpo do qual sai uma cauda dupla com duas cabeças quase idênticas às do ser de Sant Pau. Porém, o ser bestial do claustro da catedral possui a cabeça do corpo idêntica às outras duas cabeças da cauda, ou seja, é um monstro de três cabeças monstruosas, cuja forma nos remete a bestas ferozes dracônicas, mas não híbridas com aves, o que configura uma importante diferença em relação ao capitel de Sant Pau. Segundo Montserrat Gou⁶⁷³, embora o combate de um cavaleiro contra uma besta seja muito frequente na plástica românica, na Catalunha não existem muitos casos de bestas (que ela chama de dragões) com três cabeças, o que faz com que essa representação seja “original e atípica”, coincidindo em dois monumentos da cidade de Barcelona, Sant Pau e o portal do claustro da catedral.

⁶⁷² Na introdução a uma tradução da Consolação da Filosofia recentemente lançada, os autores sublinham que a *Consolação* de Boécio teria sido, na Idade Média, uma pedra fundacional do pensamento medieval – tão popular quanto as Confissões, de Agostinho. É Boécio que lega as bases para as disciplinas constitutivas do *quadrivium*. Podemos considerar assim, que o texto fazia parte do legado de tradições que circulavam também na Catalunha, nesse momento. BETEMPS, Isabelle; GUERET-LAFERTE, Michèle; LENOIR, Nicolas; LOUIS, Sylvain; MAURICE, Jean; MIRA, Carmelle (éds.) Boèce et La Consolation de la Philosophie au Moyen Âge. In: _____. **La Consolation de la Philosophie de Boèce**: Dans une traduction attribuée à Jean de Meun d'après le manuscrit Leber 817 de la bibliothèque municipale de Rouen. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004, p. I-XXIV. Disponível em: <http://books.openedition.org/purh/6641>. Acesso em: jan. 2020.

⁶⁷³ MACIÀ I GOU, Montserrat. Claustre. Santa Creu i Santa Eulàlia o catedral de Barcelona. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs). **Catalunya Romànica** [Online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2019. Disponível em <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2015401.xml>. Acesso em: dez. 2019.



Fig. 47 Porta do claustro da catedral de Barcelona: capitel com ser híbrido de três cabeças de dragão. Foto: Monestirs.cat. Disponível em: www.monestirs.cat/monst/bcn/bn02cateZH.htm. Acesso em. dez. 2019.

É importante lembrar que, muitas vezes, não é necessário identificar e nomear cada híbrido, principalmente como se todos fossem símbolos remanescentes de antigas figurações de criaturas específicas. O que observamos é, também, a variedade e inventividade de formas de seres fantásticos que, apesar de conservarem conteúdos semânticos de uma tradição, podem resultar em formas novas. Apesar de textos como o *Physiologus* ou os bestiários apresentarem os seres de maneira mais próxima a uma tipologia, é importante lembrar que os modelos comportam variações diversas e, como

dito anteriormente, a escultura não tem o mesmo funcionamento dos textos.⁶⁷⁴ Jaqueline Leclercq defende que mesmo que os clérigos conhecessem a identidade e o substrato místico dos monstros herdados do passado, isso não impediu a criação de mecanismos que permitiam mutações nessas figuras⁶⁷⁵, ou seja, há uma inventividade valorizada na figuração dos monstros, o que desafia a ideia de que os seres híbridos medievais fossem símbolos diretos e fechados: eles guardam sentidos e, até mesmo, formas das tradições antigas, mas as combinam e adaptam, arranjando e criando novos sentidos.

Em Sant Pau del Camp, as cabeças monstruosas, com os dentes à mostra e as garras afiadas, indicam claramente que esse ser é a ameaça ao cavaleiro armado, que o acua, assim como o leão no capitel da galeria oeste. Esse ser pode ter alguma reminiscência das ameaças que a Scylla representava, mas não acreditamos que podemos tomar sua história e transpor para o claustro, na tentativa de “ler” o capitel.

Compondo esse par, está um outro capitel de confronto, o N4a, voltado para o jardim. Na face interior do capitel, vemos novamente uma figura de um leão (fig. 48), bastante similar ao da galeria leste, com a juba, cauda, patas e dentes bem marcados; suas caudas, porém, diferem bastante: enquanto a do leão da galeria oeste é grossa, essa é fina, faz um movimento serpentino e se abre apenas no final, na extremidade da cauda. Esse capitel, na face central, aparenta ser um dos mais simétricos do conjunto. Um eixo central cria um espelhamento entre dois lados muito semelhantes, apesar de serem dois seres diferentes, um leão e um homem (fig. 49). O leão tem o corpo na face central e o pescoço e cabeça que avançam por cima do ângulo da corbelha, chegando quase ao eixo central da face. Sua cabeça está ligeiramente inclinada para baixo. Apenas três patas estão postas sobre o colarinho; a quarta, está segurando a figura oposta, o homem, pela cabeça. Da mesma maneira, o homem segura o leão pela cabeça, mais especificamente pela juba (ou, pelo posicionamento da cabeça, poderíamos supor que segura a orelha do animal.). A mão humana e a pata do leão são os únicos elementos que invadem o lado oposto, entrecruzando-se e criando uma espécie de “X” logo abaixo do dado central do ábaco.

⁶⁷⁴ Mesmo alguns manuscritos, como o Beatus, desenvolviam diversas formas de seres fantásticos, sobretudo inspirados nos textos apocalípticos. A esse respeito ver YARZA, Joaquín. *Las bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos*. **Traza i Baza**, 4, p 51-75, 1974.

⁶⁷⁵ LECLERCQ-MARX, Jacqueline. Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones. **Anales de Historia del Arte**, Madri, vol. Extra: II Jornadas complutenses de Arte Medieval, p. 259-274, 2010.



Fig.48 Detalhe do capitel N4a: leão



Fig.49 Capitel N4a: Cavaleiro e leão na face central

O outro lado, porém, não é completamente espelhado, pois nele não encontramos apenas um personagem ocupando esse lado do capitel, mas dois (fig. 50): um homem e uma ave. O homem é a figura que tem parte inferior do corpo ocupando a face lateral do capitel, enquanto o tronco e a cabeça avançam sobre o ângulo da corbelha, chegando ao eixo central da face. Sem o elmo, vemos que porta barba e cabelos curtos. É interessante notar que esse homem porta a mesma cota de malha que os outros dois guerreiros até aqui analisados. Porém o elmo e o escudo não aparecem na figuração. Além disso, o personagem encontra-se ajoelhado. Esses são indícios de que ele está em situação de fragilidade e perigo. O homem e o leão estão, assim, em confronto físico direto, o qual pode nos levar a crer que, apesar da fragilidade humana e ausência de partes da sua armadura, haveria um equilíbrio entre os dois. Porém, há um elemento fundamental de desequilíbrio na composição, a ave.



Fig. 50. Capitel N4a: face externa: pássaro e cavaleiro

Da face central do capitel, conseguimos ver apenas uma parte da asa do pássaro, completamente localizado na face lateral da corbelha (face direita do capitel), encaixado entre a figura do guerreiro e o ábaco. Essa ave, com o corpo aberto em diagonal, ocupa a maior parte da face. Há um corte transversal na face – entre o encontro do colarinho com o muro do pilar até o dado de ângulo do ábaco – que a divide em dois lados. Na parte superior está a ave, dominante; na parte inferior, o guerreiro ajoelhado. O corpo da ave é desproporcionalmente maior ao do guerreiro. O pássaro está de lado, com as asas abertas, ambas voltadas pra cima; um dos pés repousa sobre o colarinho e o outro sobre a parede do muro do pilar: o movimento do corpo e dos pés sugere que o pássaro pousa ou ataca. Seu corpo é recoberto de penas bem definidas, que se alongam nas asas. O guerreiro parece estar, em um primeiro momento, em desvantagem frente a dois animais.

Jordi Vigué vai além e oferece uma interpretação de tipo narrativo para essa cena: para ele, o guerreiro, ajoelhado, foi vencido pelo leão, e o pássaro atrás dele é uma ave de rapina “prestes a apropriar-se do cadáver”⁶⁷⁶. Para Jordi Camps, trata-se de uma águia, que adquire um caráter negativo, e a cena toda (juntamente com a do capitel ao lado) representa a luta do soldado de Cristo contra as forças do mal⁶⁷⁷.

Não acreditamos que o pássaro seja, como sugere Vigué, a força maligna que vá se apropriar do cavaleiro morto, pois essa explicação supõe uma continuidade narrativa da imagem, o que não parece ser o caso nesse capitel. Mas, como dissemos acima, ele é o elemento de quebra de simetria no confronto homem/leão. Também como postulamos, as asas abertas podem sugerir que a ave ataca o guerreiro ajoelhado, o que poderia ser um indício de que ele está sendo atacado por todos os lados, em total desvantagem. Mas, se comparamos essa ave com as outras que aparecem no claustro, vemos que elas são bastante semelhantes – nas penas, modo de composição do corpo, tipo de pé, olhos e bico.

Se compararmos este pássaro com os outros animais que atacam os homens com cota de malha, veremos que aqueles têm, como sinal de ameaça, suas garras em ataque em direção aos guerreiros, tocando-os de maneira agressiva. Porém, esse pássaro não tem a posição de ataque dos pés. Seu corpo parece muito mais propenso a estar num movimento de descer ou pousar do que no movimento de ataque, inclusive porque seus

⁶⁷⁶ “prest a apropriar-se’n el cadàver”. VIGUÉ, 1974, p. 160.

⁶⁷⁷ CAMPS, 2019.

pés estão em posição de se colocar sobre o colarinho do capitel, e não de atacar o guerreiro. Além disso, ele não abre o bico ferozmente, como as outras criaturas que enfrentam diretamente o guerreiro. Nesse sentido, o pássaro poderia ser visto como uma força que desce em auxílio do guerreiro, e não uma força maligna que o ameaça.

Apesar da possibilidade acima levantada, não conseguimos determinar com certeza qual é o tipo de relação estabelecida entre o homem e o pássaro nesse capitel. A postura dos dois personagens (homem e pássaro) não indica, unicamente, uma relação de confronto ou ataque, e ela tampouco demonstra claramente uma relação de cooperação ou auxílio. O pássaro se impõe fisicamente, pois o guerreiro já está ajoelhado, e ocupa quase todo o espaço da face da corbelha. Se há duas possibilidades interpretativas, elas são opostas: em um caso, o pássaro representa uma força opressora a mais, além do leão, de maneira que o guerreiro encontra-se numa situação sem saída, derrotado. No outro caso, o guerreiro, ajoelhado e em combate com o leão, recebe uma força que pode vir a seu socorro, como uma alternativa e a possibilidade de se levantar.

A possibilidade da interpretação da ave como uma ave de rapina também pode fazer referência ao contexto das Cruzadas. Em canções de gesta que têm como tema as Cruzadas, produzidas a partir do século XII, diversas imagens de pássaro mostram os inimigos como presas a serem caçadas pelas nobres aves de rapina, que representam o guerreiro cruzado⁶⁷⁸. Visto que o claustro de Sant Pau del Camp foi construído num contexto cruzadístico de Reconquista (questão à qual voltaremos na conclusão deste subcapítulo), podemos levantar a hipótese também de que, mesmo que esse pássaro seja uma ave de rapina, ela não vem necessariamente atacar o guerreiro, mas reforçar sua imagem como aquele que luta e mantém sua força face aos inimigos⁶⁷⁹.

Segundo Baschet, Bonne e Dittmar, os pássaros têm uma concepção muito positiva, em geral, na sociedade medieval. Isso porque eles são a imagem dos mediadores entre o mundo material e espiritual, por se deslocarem entre o mundo terrestre e celeste pelo voo. Além disso, eles encarnam os traços da animalidade ideal, aquela que vivia no Éden em completa harmonia com o homem antes da Queda – que

⁶⁷⁸ LECLERCQ, Armelle. Oiseaux épiques: l'exemple du premier Cycle de la croisade In: CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir.). **Déduits d'oiseaux au Moyen Âge** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2009, §2-7. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/4280>. Acesso em: dez. 2019.

⁶⁷⁹ Nesse sentido, a hipótese poderia ser estendida para a ideia dos animais considerados fortes e perigosos quase como animais alegóricos, que podem ter composto, nas origens, as imagens de alguns brasões.

lançou a humanidade num mundo onde existem animalidades perigosas e ameaçadoras. Porém os pássaros, mais do que outros animais, mantem uma função de “ornamento do mundo” que fora atribuída aos animais na Criação; situação que, como dito, será desarmonizada após a expulsão do paraíso. Por isso, os autores defendem que os pássaros, na maior parte dos edifícios, se dão a ver como “pura presença”⁶⁸⁰, geralmente não em atividades, mas muito mais como uma presença ornamental forte no edifício, que basta para trazer uma carga semântica forte, pela sua forma ornamental.

Entretanto, quando as imagens de pássaros não estão colocadas como *simples presença* no edifício, num modo de representação bastante singularizado (como será o caso em outro capitel, na galeria sul, como veremos), é necessário notar qual o tipo de relação que elas estabelecem com outros elementos e como interagem com humanos. Nesse caso, não há tanto um “uso ornamental de sua animalidade”⁶⁸¹, como acreditamos ser o caso do pássaro do capitel N4a, onde sua interação com o personagem humano tem valor fundamental. Sua presença e modo de colocação na corbelha do capitel estão completamente relacionados aos outros elementos.

Como dito anteriormente, essa ave é formalmente semelhante às outras aves esculpidas no claustro. É difícil determinar a identificação exata dessas aves, pois seus elementos são bastante genéricos. A curvatura do bico e o tipo de penas e pés podem sugerir, no entanto, tratar-se de uma águia, como pensa Jordi Camps⁶⁸². O principal reforço para esse argumento poderia ser, em nosso ponto de vista, a semelhança formal com um capitel da galeria sul do claustro, onde quatro águias têm asas abertas, além da semelhança com o relevo que compõe a fachada da igreja de Sant Pau (provavelmente finalizada logo antes do claustro), da águia de João representada de lado, com o bico curvado e as asas abertas para cima⁶⁸³.

A águia é um pássaro bastante representado na escultura românica e é considerada um pássaro prestigioso. Ela não apenas remete às relações harmoniosas do paraíso e relação com o mundo celeste, mas também tem uma conotação histórica, pois é uma

⁶⁸⁰ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 108.

⁶⁸¹ Ibid., p. 111.

⁶⁸² CAMPS, 2019.

⁶⁸³ Ver o capítulo 4 da presente tese. Apesar de apresentar um estilo escultórico bastante diferente dos capitéis do claustro, o portal da igreja poderia ter sido uma referência importante para o claustro.

figura romana imperial. Sua imagem é, assim, ativa na evocação de um “passado glorioso” ao se apropriar de uma conotação prestigiosa da Antiguidade⁶⁸⁴.

Porém, a figura da águia é também ambivalente na tradição cristã. No Antigo Testamento, ela é citada entre os pássaros impuros em Levíticos (11, 13)⁶⁸⁵; no livro das Lamentações (4, 19)⁶⁸⁶, a águia é o símbolo da violência e ferocidade daqueles que são inimigos dos justos. A ambiguidade da águia, que tem uma natureza crística e uma natureza diabólica, aparece na versão latina do *Physiologus*, assim como o leão, no capítulo dedicado ao pássaro *caladrius*⁶⁸⁷. Sua multiplicidade de atributos (tipo de voo, olhar panorâmico, garras, dentre outros) permitiu, assim, uma imagem com uma multiplicidade de sentidos no cristianismo da Antiguidade, desde o espírito de rapina e que captura o que não lhe pertence, que se aproveita da fraqueza do outro e o explora de maneira repugnante (como os pássaros que comem cadáveres), à ideia de contemplação e elevação espiritual, que culmina na imagem do Cristo ressuscitado.

Gregório Magno, nos *Moralia in Job*⁶⁸⁸, conjuga todas essas possibilidades de tradições e “resume a figura a quatro tendências, que correspondem, de fato, aos valores teológicos cardinais: os espíritos do mal, os poderes terrestres, os santos contemplativos, o Cristo [em sua ascensão].”⁶⁸⁹ Nesse sentido, a águia, apesar de ser um ser aéreo, que se eleva aos céus triunfante e que pelo seu olhar contemplativo pode olhar Deus em face, também pode ser um ser associado ao mundo terreno e aos vícios, uma ave de rapina que se aproveita de fraquezas.

⁶⁸⁴ BASCHET; BONNE; DITTMAR, 2012a, p. 109.

⁶⁸⁵ “Entre as aves, eis as que tereis abominação e de cuja carne não comereis, porque é uma abominação: a águia, o falcão e o abutre, o milhafre e toda variedade de falcões.”

⁶⁸⁶ “Os que nos perseguiram eram mais velozes que as águias do céu. Seguiram-nos pelos montes e nos armaram ciladas no deserto.”

⁶⁸⁷ “Similarly, both the lion and the eagle are unclean even though the one is the king of the beasts and the other of the birds. Because of their kingdoms they are likened to Christ, yet because of their greediness they are likened to the devil. And there are many others among the creatures who have double significances; certain are praiseworthy while others are blameworthy, according to their different habits and nature.” *Physiologus* V. CURLEY, 2009, p. 8-9.

⁶⁸⁸ “*Quid aquilae nomine Scriptura sacra significet. Insidiatores spiritus, potestatem terrenam, subtilem sanctorum intelligentiam, vel Christi ascensionem.--- In Scriptura sacra vocabulo aquilae aliquando maligni spiritus raptores animarum, aliquando praesentis saeculi potestates, aliquando vero vel subtilissimae sanctorum intelligentiae, vel incarnatus Dominus ima celeriter transvolans, et mox summa repetens designatur*”. GREGORIVS MAGNVS. *Moralia in Iob*, 31, 47, 94 (PL 76, Col. 624C).

⁶⁸⁹ “Grégoire le Grand ‘résume’ la figure à quatre tendances qui couvrent en fait les valeurs théologiques cardinales: les esprits mauvais, les puissances terrestres, les saints contemplatifs, le Christ.” ZUCKER, **Arnaud**. *Morale du Physiologos: le symbolisme animal dans le christianisme ancien* (Ile-De s.), *Rursus* [Online], 2, 2007, § 8. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rursus/142>. Acesso em: nov. 2019.

No *Physiologus* grego, a águia não é citada como portadora de ambivalência, ela é “consagrada como símbolo do batizado de maneira unívoca”⁶⁹⁰. A escolha por essa significação remontaria a Aristóteles, que define a águia como “o único pássaro ao qual os homens dão o epíteto de divino”⁶⁹¹. Assim, no *Physiologus* grego se desenvolve uma narrativa que a relaciona ao batismo pela imersão tripla nas águas que, por sua vez, remete aos três dias da ressurreição de Cristo e à forma de iniciação batismal (pela imersão tripla). Nessa narrativa, a águia é identificada ao Cristo triunfante, ressuscitado e em ascensão aos céus e, conseqüentemente, ao cristão batizado, que renasce para a vida em Cristo. A partir do Salmo de Davi, que diz que o Senhor “renova a tua juventude como a da águia” (Sl 102, 5): o texto lembra que a águia, ao envelhecer, tem suas asas que se tornam mais pesadas e sua visão que baixa. Ela busca, então, se elevar ao brilho do sol e, em seguida, busca uma fonte de água viva, onde se imerge três vezes e, assim, se renova.

A moralização do texto diz que o homem também pode perder sua visão e se desviar da palavra de Deus, quando ele porta as vestes do velho homem, corrompido⁶⁹² e cheio de vícios⁶⁹³, que deve então buscar a palavra de Deus, a fonte de água viva, e Jesus Cristo, o sol da justiça:

Então, emerja três vezes na fonte eterna em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santos, e se dispa do velho homem, o que quer dizer, do velho hábito do diabo, para revestir o homem novo, aquele que foi criado segundo Deus – e a profecia de Davi se cumprirá em ti: ‘Tua juventude será renovada como aquela da águia’.⁶⁹⁴

Essa narrativa permanecerá na tradição do cristianismo latino. A águia é, assim, “uma floresta de símbolos”⁶⁹⁵, entre a imagem histórica imperial, a ave de rapina que se aproveita dos fracos e a imagem do Cristo e do cristão renovado.

⁶⁹⁰ “consacré comme symbole du baptisé de manière univoque.” De acordo com o comentário de Zucker ZUCKER, 2004, p. 79.

⁶⁹¹ *Apud.* ZUCKER, p. 79.

⁶⁹² Em referência a Efésios 4, 22: “Renunciai à vida passada, despojai-vos do homem velho, corrompido pelas concupiscências enganadoras.”

⁶⁹³ Em referência a Colossenses 3, 9: “nem vos enganéis uns aos outros. Vós vos despistes do homem velho com os seus vícios”.

⁶⁹⁴ “puis imerge-toi trois fois dans la source éternelle au nom du Père, du Fils et de l’Esprit Saint, et dévêts-toi du vieil homme, c’est-à-dire du vieil habit du diable, pour revêtir l’homme nouveau, celui qui a été créé selon Dieu – et la prophétie de David s’accomplira em toi: ‘Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l’aigle’” *Physiologos* 6. ZUCKER, 2004, p. 78.

⁶⁹⁵ ZUCKER, 2004, p. 79.

Uma outra imagem que tem semelhanças formais com este pássaro é a da pomba. Um par de capitéis da galeria oeste (O5, que analisaremos adiante) apresenta pássaros que bebem em um cálice, figuras que são também interpretadas como pombas. A semelhança formal destes com o pássaro do capitel N4a é grande. A pomba é geralmente considerada como uma representação do Espírito Santo (Mt 3, 16-17; Jo 1, 32-33), aparecendo, na maioria dos casos, nimbada. No *Physiologus*, ela é o único ser que tem mais de um capítulo dedicado a ela – sozinha e na sua relação com outros animais⁶⁹⁶ – sinal de sua importância semântica. Ela é, segundo Arnaud Zucker, além da imagem da mensageira de Deus, em referência ao episódio da Arca de Noé, o “arquétipo icônico da fé, rosto animal de Deus como o triângulo o é em expressão geométrica”, além de se tornar a “marca da Anunciação, do batismo e do pentecostes”⁶⁹⁷. Pela sua plasticidade e utilização assídua pelos teólogos da Igreja, ela foi adquirindo mais sentidos, como a paz, a fidelidade conjugal, a castidade, a pureza, a simplicidade, a providência, o arrependimento e a meditação, dentre outros. A imagem da pomba que desce dos céus com as asas abertas se torna, assim, um “paradigma do pássaro”⁶⁹⁸, o ser aéreo que faz a mediação com a figura divina.

Qual a importância de todas essas significações? Justamente para não cairmos em uma explicação puramente simbólica para a imagem e a sua presença no claustro, acreditamos ser importante levar em conta a pluralidade de possibilidades semânticas e plásticas dos seres que o povoam. O pássaro que se aproxima formalmente de uma ave de rapina, de uma águia e de uma pomba pode assim conter, semanticamente, essa diversidade de significações e formar uma imagem que, mesmo que genérica, comporte as tradições anteriores, num procedimento de *inventio* formal que funciona pela sobreposição de camadas semânticas.

Como dissemos anteriormente, as imagens carregam significados que acreditamos serem maleáveis e permeados de diversas possibilidades. O pássaro que aparece no capitel N4b pode ser, assim, tanto uma ave de rapina que vem mostrar as fraquezas do

⁶⁹⁶Ela aparece em todas as suas variações, mas que podem ser agrupadas na mesma figura, de acordo com Zucker: no capítulo 28, ela aparece como a Rola; no capítulo 34, sobre a Árvore “*Peridexion*”, que é a árvore onde ela constrói seu ninho, que dá os frutos dos quais ela se alimenta e ainda a protege; no capítulo 35a, chamado “As Pombas”, no capítulo 35b, “Os falcões velozes e as pombas”; e no 35c, “A Pomba”. *Physiologos* 34, 35a, 35b, 35c. ZUCKER, 2004, p. 175-179; p. 198-212.

⁶⁹⁷“Archétype iconique de la foi, visage animal de Dieu comme le triangle en est l’expression géométrique, la colombe, dans la sculpture et la peinture médiévales et renaissantes est définitivement la marque de l’annonciation, du baptême et de la pentecôte (...)”. ZUCKER, 2004, p. 206.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 206.

mundo terreno, quanto ser a imagem da possibilidade de salvação e ascensão, de triunfo contra a morte pela busca da verdadeira água que cura dos pecados, ou seja, a redenção do homem que está num mundo que pode desviá-lo da vida cristã, conteúdos semânticos trabalhados pela proximidade formal com a água e com a pomba.

Se o par de capitéis N4 parece mostrar a figura humana em desvantagem numa batalha espiritual, acreditamos que não possa ser reduzido à simples batalha do bem contra o mal, mas, muito mais, ao processo contínuo e cotidiano de luta contra diversas ameaças e, mais além, à possibilidade de redenção. Ele mostra que há possibilidades para uma luta que não é determinada, mas contínua.

Um aspecto fundamental nesse par de colunas é que, entre suas bases, há um sapo esculpido (Fig. 51). Como dissemos anteriormente, o sapo foi consagrado como uma figura maligna e de morte. Ademais, ele é um ser rastejante e que parece se esconder, sorrateiro, no par de bases dessa coluna. O sapo é como uma ameaça constante, que pode vir à tona a qualquer momento; seu significado pode estar ligado às tentações e dificuldades do mundo que atacam os homens em seu caminho de busca de salvação. Porém, como já dito antes, ele não deixa de ser uma figura ambivalente, posto que também carrega uma significação de resistência na luta, como lembrava Berlioz: “o sapo é conhecido na Idade Média por sua resistência, pela sua capacidade de se agarrar em seus adversários, por sua longevidade excepcional”⁶⁹⁹. Justamente no par de capitéis onde dois guerreiros aparecem em desvantagem numa luta ainda não terminada, há forças que lembram que eles podem resistir e buscar redenção, como o sapo, que, como figura de resistência, está nas bases das colunas que sustentam esses capitéis.

No entanto, é certo que pode ser difícil pensar na polissemia da imagem do sapo, pois ele foi tradicionalmente, e de maneira enfática, associado à negatividade. De todo modo, é inegável que sua presença chama a atenção para esse par de capitéis, justamente o par onde o conflito direto do homem com seres zoomórficos é o maior, onde as medidas de força ainda não estão definidas, onde a ameaça lembra a possibilidade de resistência. Além disso, há uma ambivalência trabalhada pelo seu próprio posicionamento: ele pode ser uma figura de resistência, mas ainda assim, é

⁶⁹⁹ “le crapaud est connu au Moyen Âge pour sa résistance, pour sa faculté à se cramponner à ses adversaires, pour sa longévité exceptionnelle”. BERLIOZ, BEAULIEU, 1998, p. 235.

sorrateiro e colado ao solo, como que à espreita. Ele funciona como uma surpresa, que pode ser tanto positiva quanto negativa. Assim, a figura do sapo não se limita a um sentido de punição infernal, mas pode lembrar da capacidade de resistência a diversos vícios que condenam a humanidade durante a vida na Terra, e da força que pode surgir para combatê-los.



Fig. 51 Sapo entre as bases das colunas do par N4.

7.3 O homem e a harpia

O último capitel que classificamos no grupo da figura humana em confronto (ou antropomórfica, se consideramos o centauro como híbrido) é um capitel solo, e não em par. O capitel L3b é o único desse subgrupo onde a figura do homem não aparece no capitel com o qual ele faz par. O capitel está voltado para o deambulatório e faz par com um capitel completamente vegetalizado, de forma corintizante, que está voltado para o jardim, o capitel L3a (fig.52). Ele se diferencia também por não figurar um homem como guerreiro, com cota de malha, mas um homem semi-nu de cabelos longos.



Fig. 52 Par de capitéis L3

Como os outros capiteis, ele apresenta um homem em confronto com um ser zoomórfico, cena essa que divide o capitel em duas áreas opostas. A face direita do capitel, voltada para o deambulatório, está ocupada por um ser híbrido (fig. 53). Este ser é formado por uma cabeça humana e um corpo zoomórfico, que pode ser visto em duas partes: uma de pássaro, logo abaixo do pescoço, com peito recoberto de penas e longas asas, além dos pés-garras que se apoiam no colarinho. Essa parte anterior do corpo está completamente localizada na face externa do capitel, com o corpo ocupando o eixo central da face: a cabeça se localiza no centro do ábaco (encurtando o dado central) e está de frente; ela possui longos cabelos que descem e pousam sobre o que seriam os “ombros” do corpo de pássaro. O topo da cabeça parece estar coroado por um acessório que o circunda. Essa figura foi identificada como feminina, devido aos cabelos longos e às formas de seu rosto. As garras estão colocadas sobre o colarinho, uma sobre o eixo central da face e outra sobre o ângulo (entre essa face e a face central do capitel); elas têm a aparência de garras bastante afiadas e encurvadas, como garras de águia, e, assim, não apenas repousam sobre o colarinho, mas parecem se “encrustar” nele.



Fig. 53 Capitel L3b: detalhe da face externa: harpia

As asas que saem do que seriam as costas do ser são recobertas de longas plumas; elas ocupam tanto o ângulo do capitel como uma parte da face central, franqueando a figura para o centro do capitel. O corpo do pássaro é recoberto de penas logo abaixo do pescoço e em direção ao peito do tórax de ave, mas logo abaixo do peito, nas patas e na parte posterior desse corpo que se prolonga para a face central do capitel, a textura da pedra parece transformá-lo no corpo de um outro tipo de animal. A textura dessa parte do corpo é a mesma da serpente (do capitel do pecado original) e do ser bicéfalo (do capitel da luta com o guerreiro), ou seja, uma textura que lembra a pele de um ser reptiliano ou escamas (fig. 54).



Fig. 54 Corpo da harpia: asas e escamas

Do ângulo do capitel, logo abaixo das asas, parece sair a segunda parte do corpo desse ser: com a textura acima descrita, essa parte ocupa de maneira imponente a face central do capitel e parece se afinar até o fim do corpo, ou seja, é um corpo de formato serpentino ou ictiomorfo. O fim do corpo, que atravessa a face central do capitel, se localiza no outro ângulo, entre a face central e a face interna. Infelizmente, o fim do corpo está danificado e não permite a identificação de sua total composição e forma. Como podemos notar, essa figura é bastante imponente e ocupa duas faces do capitel, sendo que a figura humana está restrita à face interna do capitel. O modo de composição é bastante similar àquele do capitel do centauro-arqueiro, que ocupa duas faces do capitel, e o cervo, “encurralado” na face interna (fig. 55).



Fig. 55 Detalhe da face interna: homem

Essa figura é masculina. O corpo está figurado de lado, com as costas e parte de trás encostadas no muro do pilar. A cabeça apresenta longos cabelos e barba, e os traços (olhos, nariz e boca) são maiores que os da figura oposta (feminina). A cabeça e o olhar estão ligeiramente voltados para cima, enquanto o resto do corpo parece estar ligeiramente abaixado, pois um dos joelhos encontra-se dobrado, com a perna estendida à frente, com o pé ocupando o ângulo do capitel. O personagem tem o torso nu, enquanto a parte de baixo do corpo está coberta por um tipo de saia com várias dobras e movimento na parte onde a perna se dobra. Na parte de trás dessa saia há um detalhe ornamental esculpido, que valoriza o movimento das dobras – tanto da saia quanto do corpo, destacando a postura do homem, que parece estar com esse joelho no chão. Apenas uma das pernas é visível, a da frente, que se dobra para frente do corpo, nua, saindo da saia. Um elemento muito importante desse personagem é o gesto de suas mãos. Os braços se projetam para frente do corpo, separando-se sobre o ângulo do

capitel. Um dos braços está completamente danificado, justamente o braço que se encontraria com o final do corpo do ser híbrido do lado oposto, o que dificulta a identificação de seu gesto, bem como a interpretação da cena. A mão superior (que seria a mão direita do personagem, que está de lado) se destaca pelo seu tamanho, bastante grande, pelo detalhe das formas dos dedos e pelo gesto – ela parece se levantar, mostrando a palma da mão do personagem.

Como dito na descrição da cena, a identificação é dificultada pela danificação da escultura. A figura híbrida, entre mulher/pássaro/ corpo de serpente e a figura masculina não se confrontam (frente a frente) como nos outros capiteis com a figura humana, mas acreditamos haver um enfrentamento entre os personagens. O tipo de compartimentagem, onde o homem está enquadrado em sua face, mostra que ele está sob a ameaça de um ser que se impõe e domina a maior parte do capitel, de acordo com o funcionamento formal dos capitéis desse subgrupo que apresenta personagens humanos.

O capitel L3b foi interpretado como “um personagem e uma sereia”; esta última, descrita como “um monstro [que] tem a cabeça de mulher e o corpo metade de pássaro, metade de peixe”⁷⁰⁰. Para Vigué, esse personagem tem a aparência de um “forte guerreiro”⁷⁰¹, devido à cabeça e mãos grandes, à barba abundante, aos cabelos ondulados e ao torso nu, e que provavelmente portava um objeto nas mãos, que não é identificável devido à degradação da pedra, e seria necessário para melhor interpretá-la. Ainda assim, acredita que o personagem tem uma postura assustada e defensiva, e que, nesse caso, o capitel retrata a lenda da sereia tentadora que atraía os homens para uma armadilha para adormecê-los e matá-los.

Para Camps e Lorés, esse capitel é, uma vez mais no claustro de Sant Pau del Camp, o caso de uma “má interpretação de modelos”⁷⁰², pois é um ser monstruoso quase idêntico à sereia-pássaro com cauda localizada na imposta do portal românico do claustro da catedral de Barcelona. Quanto a esta última, Montserrat Gou a define como uma sereia-pássaro-harpia, que tem a particularidade de ser bicorpórea⁷⁰³, pois de suas

⁷⁰⁰ “El capitell presenta un personatge i una sirena. El monstre té el cap de dona i el cos mig d’ocell mig de peix.” VIGUÉ, 1974, p. 167.

⁷⁰¹ Ibid., idem.

⁷⁰² CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 102.

⁷⁰³ MACIÀ I GOU, 2019.

costas sai um corpo escamoso terminado de maneira a lembrar uma serpente. Para a autora, a sereia-pássaro ou a harpia é sempre um símbolo negativo ligado aos vícios.

Se a imagem da harpia, a sereia-pássaro com uma longa cauda serpentina, aparecia em outros lugares (e na própria cidade de Barcelona), não é possível dizer que a imagem de Sant Pau del Camp seja uma má interpretação dela. Ainda mais porque no claustro existe a harpia com a longa cauda do capitel L3a, mas também um par de capitéis na galeria norte que representa sereias-pássaro sem cauda. Assim, não nos parece que ela seja uma má interpretação da sereia-pássaro, mas que tenha a intenção de marcar essa diferença e dar destaque à sua especificidade bicorpórea (ave e peixe/serpente). No claustro de Sant Cugat del Vallès (fig. 56), mais uma vez em coincidências temáticas com Sant Pau del Camp, aparece uma figura formalmente muito próxima dessa de Sant Pau; porém, ela foi classificada como uma sereia-pássaro com cauda de dragão⁷⁰⁴, e não como harpia, o que reforça a questão da confusão entre as duas imagens. Por que, mesmo em localidades tão próximas e com uma estrutura formal tão semelhante, as duas imagens foram denominadas pela historiografia de formas diferentes?



Fig.56 Sereia-pássaro (harpia?) de capitel do claustro de Sant Cugat del Vallès. Foto: Juan Antonio Olañeta. Disponível em: www.claustro.com. Acesso em nov. 2019.

⁷⁰⁴ LORÉS I OTZET, 2019.

Victor-Henri Debidour, em obra publicada em 1961, afirmava que é difícil estabelecer uma distinção entre a harpia e a sereia-pássaro, pois ambas têm formatos semelhantes (cabeça de mulher, corpo de pássaro e cauda) e que seu simbolismo é equiparável, de maneira que pode-se falar em uma sereia-pássaro-harpia⁷⁰⁵. Por outro lado, Leclercq-Marx defende que se usa o termo *harpia* de maneira errônea e indistinta para se referir a mulheres-pássaro na iconografia românica, mas que a verdadeira aparição de harpias é muito menor do que a de sereias-pássaro, ou seja, que há uma diferença entre elas e que a maioria das mulheres pássaro esculpidas durante o românico foram concebidas como sereias, e não como harpias⁷⁰⁶. De maneira semelhante concluem Isabel M. Gómez e Ana Q. Costa⁷⁰⁷, sustentando que as harpias não são muito frequentes na arte românica, ao contrário das sereias-pássaro.

A harpia possui uma anatomia que pode variar em alguns detalhes. Em geral, a cabeça de mulher e o corpo de pássaro são acompanhados por garras pontiagudas e monstruosas. Porém, o que as diferencia da sereia-pássaro é o fato de terem, em geral, adicionada uma cauda de serpente ou escorpião ao corpo. Este atributo seria um reforço de seu caráter telúrico, de sua natureza de filhas da terra, próximas dos animais que rastejam.⁷⁰⁸

Na Antiguidade clássica, elas são figuras que aparecem já na Odisseia, de Homero⁷⁰⁹, como deusas ou gênios furiosos associados aos ventos, temporais e tormentas. Na lenda dos argonautas, elas são as Fúrias, híbridas de donzelas e aves de rapina, que sequestravam crianças e adultos com suas garras. Na Teogonia de Hesíodo, elas também aparecem como seres monstruosos de rapina associados aos ventos⁷¹⁰. Já na Eneida⁷¹¹, elas aparecem como aves com cara de donzela, garras encurvadas que rasgam a carne dos homens e insaciáveis e sangue, além de viverem na entrada do inferno como mensageiras de Hades.⁷¹²

⁷⁰⁵ DEBIDOUR, V.H. **Le Bestiaire sculpté au Moyen Age en France**. Paris: Arthaud, 1961, p. 225.

⁷⁰⁶ LECLERCQ-MARX, 2010, p. 272.

⁷⁰⁷ MATEO GÓMEZ, Isabel; QUIÑONES COSTA, Ana. Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica. **Fragmentos**, 10, p. 39-47. 1987.

⁷⁰⁸ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. Las Arpías. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, VI/11, p. 1-12, 2014, p. 2.

⁷⁰⁹ HOMERO, Odisséia, Canto I, vv. 230 e seguintes.

⁷¹⁰ HESÍODO, Teogonia (265-269).

⁷¹¹ VIRGÍLIO, Eneida, Livro III, 212.

⁷¹² OLIVARES MARTÍNEZ, 2014, p. 3.

Na Idade Média, ela aparece bem menos nos textos e figurações do que a sereia. A harpia não figura no *Physiologus* (em nenhuma das versões, nem grega e nem latina) e nos bestiários⁷¹³, talvez justamente pela confusão formal com a sereia, além da confusão semântica, pois ambas significariam um vício feminino e diabólico⁷¹⁴. Para Leclercq-Marx, isso significa que a mesma forma – mulher-pássaro – serve de “envoltório”⁷¹⁵ para monstros diferentes, tanto a sereia como a harpia e a lamia⁷¹⁶.

A harpia aparece em obras de Fulgêncio, nos séculos V e VI⁷¹⁷, e também no *Liber Monstrorum*, entre os séculos VII e VIII⁷¹⁸, como uma mulher alada. Ela volta a aparecer em alguns textos eclesiásticos dos séculos XI e XII, dentre os quais merecem destaque os de Pedro Damiano, no século XI. Considerado um reformador e combatente do nicolaísmo e da simonia, em uma de suas cartas se dirige às mulheres dos clérigos – que se prostituem para os clérigos, segundo suas palavras – e as compara a harpias, sereias e víboras sanguinárias, que enganam e seduzem aqueles que são consagrados ao Senhor. Quando as compara às harpias, especificamente, diz que “Vocês são harpias, que voam ao redor dos sacrifícios oferecidos ao Senhor, que assaltam aqueles que são oferecidos a Deus e os devoram cruelmente”⁷¹⁹.

Pedro Damiano fazia uso de imagens partícipes de tradições mitológicas e lendas herdadas da Antiguidade, reatualizando-as num contexto do cristianismo, para

⁷¹³ Com exceção do Bestiário de Pierre de Beauvais, no século XIII, onde a descrição da harpia se afasta da clássica de Homero e Virgílio: ela é descrita como um monstro masculino, com corpo de leão alado e cavalo.

⁷¹⁴ MATEO GÓMEZ; QUIÑONES COSTA, 1987, p. 45.

⁷¹⁵ LECLERCQ-MARX, 2010, p. 273.

⁷¹⁶ A lamia é um ser de origem na mitologia grega que é citada por Horácio. Apesar de sua significação e, sobretudo, sua forma, apresentarem variações ela é, em geral, uma mulher que devora crianças e atrai suas presas pelo seu canto, o que a aproximou da imagem da sereia. Na idade Média, sua figura teria se confundido com outros seres mitológicos e adquirido novas significações, chegando a ser confundida com Lilith. Sua imagem chegou, então, a ser descrita como um demônio feminino ou até mesmo um pássaro predador. Cf. LECOUEUX, Claude. Lamia ou les métamorphoses d'un croque-mitaine féminin au Moyen Âge. **Kaniskion Philias**, Mélanges Michel Saunier, ed. E. Moser-Karagiannis, Atenas, p. 51-61, 2003.

⁷¹⁷ Principalmente nas *Mythologiae* e na *Expositio Virgiliana continentiae secundum philosophos moralis*, onde o autor explica e interpreta episódios da mitologia clássica e a Eneida de Virgílio. Cf. WHITBREAD, Leslie George. **Fulgentius. The Mythographer**. Ohio: Ohio State University Press, 1971.

⁷¹⁸ LECLERCQ-MARX, 2010, p. 273.

⁷¹⁹ “*Vos harpyiae, quae sacrificium Domini circumvolantes arripitis, eosque, qui Deo oblati fuerant, crudeliter devoratis. Nam et leaenas vos non incongrue dixerim, quae belluarum more, juba attollitis, et incautos homines ad suae perditionis interitum cruentis amplexibus harpaxatis. Vos sirenae, atque charybides, quae dum suavem deceptionis editis cantum, inuisibile struitis, salo vorante, naufragium. Vos viperae furiosae, quae prae impatientis ardore libidinis Christum, qui caput est clericorum, vestris amatoribus detruncatis.*” *PETRVS DAMIANVS. Opusculum 18.2, Contra Intemperantes Clericos, 7 (PL 145 Col.410B/ Col.410C).*

desenvolver suas críticas⁷²⁰. Se a harpia e a sereia também fazem parte dessa crítica, podemos considerar que a presença delas em Sant Pau del Camp carregue um significado de incentivo à observância dos costumes na comunidade monástica. Mesmo que, em finais do século XII e início do século XIII, não falemos mais em um contexto “reformador” na Catalunha, é importante lembrar, como sublinhou M. Zimmermann, que os textos de Pierre Damiano tiveram grande fortuna e circularam na Catalunha desde o século XI⁷²¹, constituindo uma tradição monástica de conhecimento desses textos e, conseqüentemente, acreditamos, das figuras e críticas das quais ele se utilizara e que ele desenvolvera.

Porém, em Sant Pau, parece-nos haver um esforço de diferenciação entre a harpia e a sereia-pássaro. Enquanto esta última aparece num par de capiteis na galeria norte (N1), onde quatro sereias-pássaro repousam sobre o colarinho dos dois capiteis, formadas por um corpo de pássaro recoberto de penas e cabeça de mulher (uma delas tem cabelos curtos, o que pode diferenciar uma figura masculina, como veremos adiante), a figura da galeria leste dá destaque à parte serpentina do corpo – pela longa cauda que atravessa a corbelha do capitel e pela textura da pele, que a diferencia das penas – marcando a diferença entre elas; essas características, juntamente com as garras curvadas bastante afiadas e destacadas, nos permitem afirmar que trata-se de uma harpia. Ela se define, também, pela sua relação – de enfrentamento – com a figura masculina com a qual divide o capitel. Para além de portar valores simbólicos intrínsecos, como uma representação da luxúria, ela é, nesse capitel, a ação de ameaça em curso, em relação ao homem que parece se proteger, ou se defender.

A mão estendida, aberta, com a palma voltada para o exterior, juntamente com o braço em tensão, pode indicar a recusa, repulsão ou rejeição a uma pessoa, objeto, ou ideia. Essa recusa pode significar uma reação ou um comportamento de oposição a uma adversidade pela qual o personagem passa⁷²². É muito difícil definir que essa seja a

⁷²⁰ BEAULIEU, Marie-Anne Polo. Le lac Averno, pré-purgatoire sous la plume de Pierre Damien. In : CROIZY-NAQUET, Catherine ; BORDIER, Jean-Pierre; VALETTE, Jean-René (éds.). **Mythe, histoire et littérature au Moyen Âge**. Paris: Classiques Garnier, 2017, p. 89-117.

⁷²¹ ZIMMERMANN, Michel. **Écrire et lire en Catalogne: IXe – XIIe siècle**. Vol. 2. Madri: Casa de Velázquez, 2003, p. 787. Zimmermann destaca que o contato com a Itália desenvolveu uma atenção precoce ao movimento da reforma eclesiástica na Catalunha, onde são encontradas diversas obras “de inspiração gregoriana”, em uma variedade maior que à da própria Itália: há retranscrições de muitos documentos pontificais de Gregório VII nos manuscritos de Ripoll, além de sermões de Pierre Damiano, já no século XI.

⁷²² GARNIER, François. **Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique**. Paris: Le Léopard d'or, 1982, p.174-175.

representação que o gesto do personagem masculino porta nesse capitel, principalmente pela degradação do capitel que não permite vermos sua outra mão. Concordamos com Vigué e sua hipótese de que o personagem seguraria, com a outra mão, algum objeto que ajudaria a melhor determinar a cena. Mas em nosso ponto de vista, é possível dizer que ele está acuado, ameaçado.

É possível ver que a cauda da harpia invade completamente sua face do capitel, terminando na região à frente de sua barriga – o volume e textura da pedra indicam que ela é a continuação dessa cauda, que faz uma curva para baixo no ângulo da corbelha e sobe em direção ao corpo do homem, terminando entre seu peito e seus braços. Em nenhum dos outros capitéis o ser zoomórfico chega a invadir, ainda mais em grande parte, a face do personagem oposto. Isso nos mostra que, mais que acuado, esse personagem está atingido. O objeto não identificável em sua mão poderia ser um objeto de contra-ataque, pois parece se terminar em uma haste longa, que se cravaria na cauda da harpia, mas não temos como afirmar essa última hipótese. De qualquer maneira, a invasão da cauda da harpia, a postura acuada do personagem masculino e sua mão evidentemente espalmada, nos sugerem que ele se defende de um grande perigo que o atinge.

O homem, pelos seus atributos físicos, não nos parece um dos guerreiros armados. Os cabelos longos e o torso nu remetem muito mais a uma imagem do homem selvagem. Sua vestimenta, uma saia longa e com dobras, apesar de poder ser remetida, formalmente, àquela da mulher com sapos, se diferencia dela finalmente pelo tipo de ornamentação do tecido, que cria texturas diferentes (o que nos parece ser um recurso formal importante no claustro): enquanto a da mulher com sapos dá a impressão de tiras que descem, a do homem de torso nu remete a dobras e ao movimento de um tecido, assim como é o tecido que podemos observar sob a cota de malha dos guerreiros. Sem querermos induzir a análise a uma sequência narrativa entre os personagens masculinos, nos parece viável comparar essa vestimenta e lembrar que o guerreiro, se despido de sua cota de malha e com os cabelos grandes, pode parecer com o homem selvagem, que se afastou do caminho e da palavra do Senhor, encantado e seduzido pelos vícios terrenos.

O capitel com o qual ele faz par, L3a, voltado para o jardim, é um capitel de forma única no claustro, bastante diferente dos outros capiteis de tipo coríntio e

fitomórfico. Ele apresenta o que chamamos de vegetalização esquemática do capitel coríntio. Como veremos, os capiteis de tipo coríntio e com elementos vegetais são a maioria dos capitéis do claustro. Mas apesar de serem classificados numa mesma tipologia, eles são bastante diversos entre si, apresentando uma variedade de formas e arranjos entre os seus elementos. Em geral, eles apresentam correspondentes muito próximos, o que não ocorre com o capitel L3a, sem correspondente. Sua vegetalidade não é apenas aquela da vitalidade geradora da vida, que cresce e se expande, que se apresenta em grande parte dos capitéis fitomórficos. Ela é esquematizada, uma vegetalidade artificial mais controlada, que não remete, exatamente, à força criadora da vida (apesar dela estar presente, também), mas que exerce um papel de hibridação entre a forma dos diferentes elementos do capitel coríntio e a própria vegetalidade. Há uma vegetalização dos elementos do capitel (voluta, roseta substituída por uma folha) e uma geometrização das folhas que formam a camada de acanto, no capitel clássico, transformado em camada de folhas esquemáticas. A que serve a esquematização do vegetal e a vegetalização dos elementos do coríntio? Se no capitel ao lado, é uma figura híbrida que domina, sendo que a hibridação é o que tem destaque e ocupa todas as faces do capitel, nesse, a hibridização atinge o próprio vegetal e a própria estrutura do capitel.

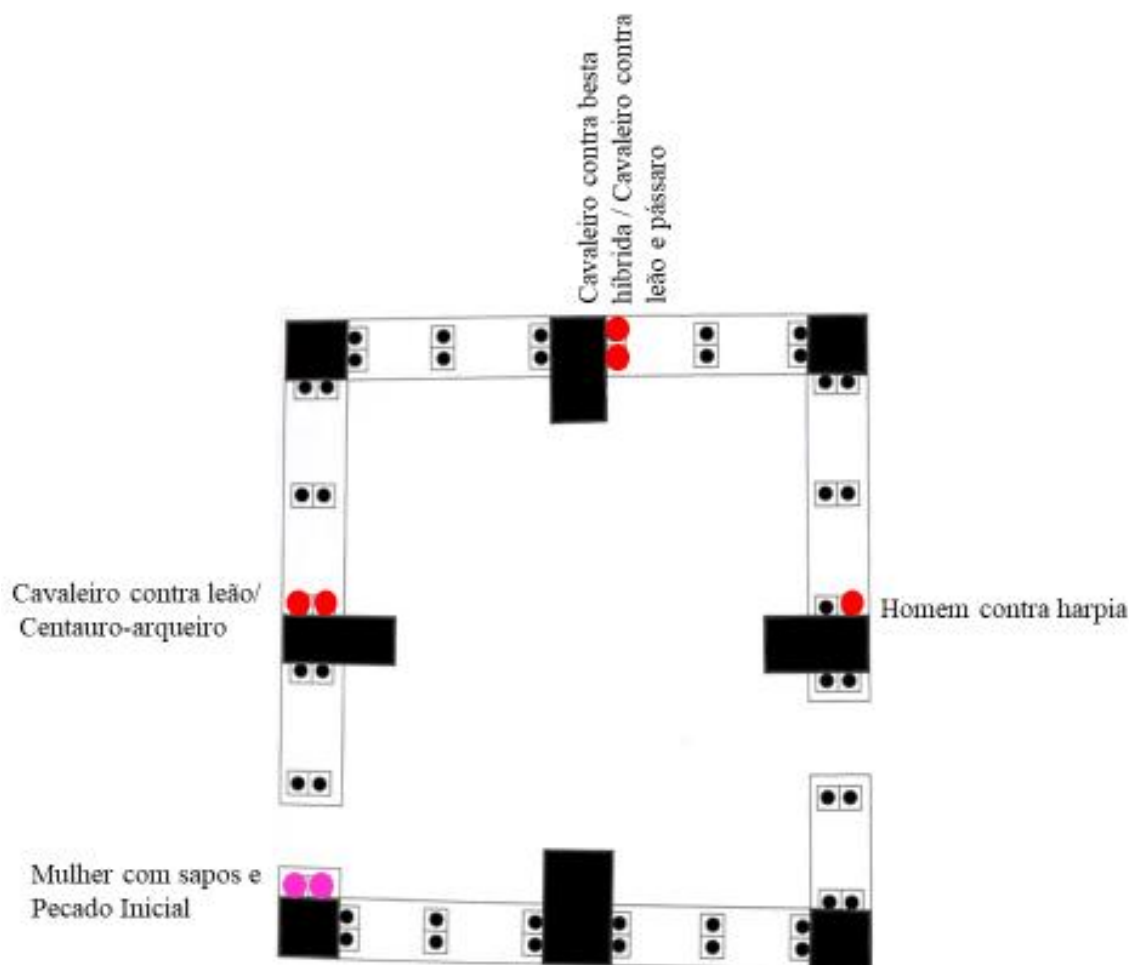
Ora, se todos os capiteis funcionam em par, esse capitel vegetal único no claustro tem uma função ligada ao capitel ao lado, L3b, com a harpia e o homem encurralado. Ela pode, antes de outras funções, destacar o capitel com o qual faz par pela diferença. Enquanto os capitéis que apresentam a figura humana em combate (seja na forma do guerreiro, seja na forma do arqueiro) se organizam em pares onde ambos apresentam uma cena de ação humana, esse par apresenta um dos capitéis vegetalizado. Porém, a figuração humana em combate nesse capitel não é aquela do guerreiro armado, mas do homem despido e encurralado frente a um ser híbrido que invade seu espaço. Se há uma lógica de par entre esses dois capitéis, é a lógica da dominância da hibridação. Esse capitel faz parte desse subgrupo, mas marca sua diferença semântica e ornamental, diferenciando esse homem dos outros guerreiros do claustro.

Conclusão: um mundo em combate

Esse grupo de capitéis aqui analisados apresenta a figura humana em combate. O que significa, então, a diversidade de tipos de enfrentamento humano que podemos constatar?

As imagens de combate que apresentam a figura humana não são muitas no claustro – figuram em cinco capitéis⁷²³ – mas praticamente todas as figurações humanas no claustro – com exceção do par pecado inicial/mulher com sapos e das cabeças humanas isoladas em capitéis coríntios e em um capitel zoomórfico – são de homens que estão em combate. Ou seja, a figuração humana no claustro de Sant Pau del Camp é uma imagem engajada em combate ou enfrentamentos, em diversos níveis. Mesmo não sendo a maioria, tais imagens distribuem-se axialmente pelo claustro, em três pontos centrais das galerias Oeste, Norte e Leste, como podemos ver no esquema abaixo, em vermelho (esquema 4). Juntamente com o par pecado inicial/mulher com sapos (O1, em rosa), são os únicos capitéis que apresentam cenas que podemos qualificar de narrativas, do homem em ação, apesar de não estabelecerem propriamente um ciclo narrativo no claustro.

⁷²³ O centauro-arqueiro, um híbrido antropomórfico, é inserido nessa categoria pois, como sustentamos anteriormente, sua parte humana enquanto caçador é valorizada. Além disso, a caça ao cervo remete à alma do fiel que busca pela redenção.



Esquema 4. O homem em combate e o pecado

Os capitéis que apresentam combates são todos adossados a pilares centrais das três galerias, os quais, provavelmente pelo peso dos arcos do deambulatório, têm o formato de contraforte, avançando bastante no jardim, para a sustentação do claustro. Se a sustentação do claustro está relacionada às imagens de combate, e o claustro é o coração da comunidade, podemos pensar que o combate faz parte das estruturas de sustentação dessa comunidade. Nesse sentido, consideramos que a série de capitéis de confronto constitui a “ordem macroestrutural”⁷²⁴ do claustro. O monastério se coloca, assim, como uma comunidade combativa.

⁷²⁴ PEREIRA, 2016, p. 80- 126. Ao trabalhar com os pilares e capitéis do claustro de Moissac, Pereira os classifica em três categorias: aqueles que compõem a ordem macroestrutural do claustro, os que compõem suas mesoestruturas e as microestruturas. Tais três categorias são fundamentais pois permitem classificar a ação das imagens de níveis significantes mais amplos e estruturantes até o nível micro, dos polos significativos específicos a cada capitel. Em nosso caso, a ordem macroestrutural indica que são

Mas qual é esse combate? Acreditamos que o combate se dá em três níveis da sociedade onde o monastério se localiza: o combate dos monges – enquanto indivíduos e enquanto comunidade – combate que é tanto moral quanto administrativo; o combate dos fiéis, ou seja, o combate constante da humanidade na vida terrena; e o combate da nobreza catalã que, nesse momento, tem duas missões fundamentais – a função militar como braço da Igreja romana e a função de, materialmente, sustentar o edifício monástico. Será importante, contudo, constatar que esses não são três grupos monolíticos e fechados, mas profundamente complexos e fragmentados e que esses combates se dão de maneiras transversais na sociedade.

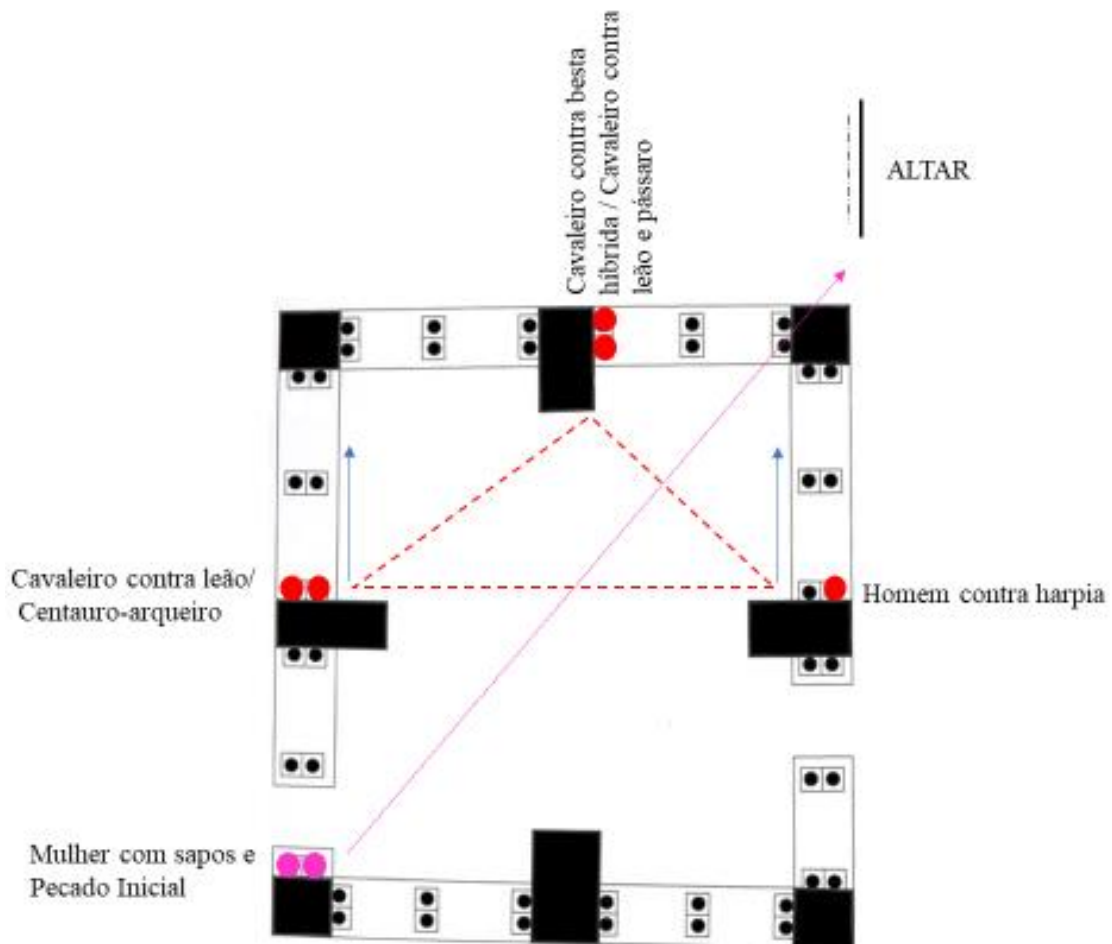
Os capitéis das galerias oeste e leste adossados aos pilares que apresentam tais cenas são aqueles com as faces voltadas para o norte (setas azuis no esquema 5), o que cria um peso nesse setor, uma triangulação entre as figuras de combate no claustro (em vermelho, no esquema 5):

- no eixo oeste, a figura do guerreiro equipado com cota de malha, elmo, que porta escudo e espada, sendo atacado por um leão com dentes e garras ferozes, pronto para desferir um golpe de espada; ao lado, a figura do centauro-arqueiro que feriu o cervo, lembrando que a alma do fiel vive uma *peregrinatio* em meio a perigos, mas também que ele pode buscar sua salvação;

- no eixo norte, um guerreiro ainda armado atacado por uma besta híbrida e bicéfala; ao seu lado, um guerreiro que ainda veste cota de malha, mas que já perdeu suas armas de ataque e defesa, em luta corporal com um leão feroz, ambos se seguram pelos cabelos, e um pássaro desce dos céus, para portar esperança de salvação ou atacar seus restos e fraquezas;

- no eixo leste, um homem despido se defende da harpia, mulher-pássaro e serpentina, que atravessa todo o capitel e o encurrala.

essas imagens participam da sustentação do claustro o que, de maneira mais geral, reflete seu papel estruturante na concepção daquela comunidade.



Esquema 5. A triangulação do combate no setor norte do claustro e a oposição estrutural entre o pecado original e o altar.

Se não é possível encontrar uma sequência narrativa entre essas imagens, em todas as ambivalências que elas portam, é importante notar que elas evocam três momentos diferentes da luta do homem, desde quando ele tem todas as armas para se defender até quando está perdido e despido de defesas. Esses três momentos diferentes coincidem com três momentos diferentes do dia, quando o sol nasce, quando ele está a pino no céu e quando ele se põe. Assim como o dia tem diferentes momentos, a vida de combate humana também. É importante notar também que, mesmo que o homem apareça em desvantagem contra essas forças grandes, invasoras e dominadoras, sempre há elementos que lembram que há a possibilidade de se reencontrar, de buscar reagir.

Uma outra característica importante a se notar é que, nessas configurações de conflitos de homem com seres zoomórficos, aparecem três híbridos, um em cada eixo: o centauro, a Scylla e a harpia. Como vimos, tais figurações não são exatas, ou símbolos fechados do bem e do mal, mas são montagens formais e/ou semânticas de tradições que circulavam e podem adicionar camadas de compreensão ao claustro. Esses três híbridos citados aparecem juntos no texto de Boécio, em meio a outros seres, na referência ao episódio da descida aos infernos da Eneida de Virgílio (acima referido, quando falamos da Scylla), lembrando que, nas portas do inferno, estavam os seguintes seres: “Centaurus, Scyllas biformes, Briareus de cem mãos, a besta Hidra de Lerna, a Quimera que vomita flamas, Górgonas, Harpias e Geryones de com a forma de três corpos.”⁷²⁵

Não é nossa intenção aqui defender que as imagens de Sant Pau del Camp “ilustrassem” ou mesmo fizessem uma referência direta ao texto de Boécio (ou Virgílio), mesmo porque não existe uma representação das portas do inferno e dos outros seres desse episódio, além de haver a representação de leões e aves que não faziam parte dele. Mas, aceitando que Boécio era conhecido e importante na constituição do conhecimento sobre as figuras da Antiguidade, esse texto pode ter sido uma referência importante na constituição dessas imagens de confronto: são alguns desafios e obstáculos pelos quais o guerreiro deve passar para chegar ao seu objetivo.⁷²⁶

Uma característica importante do modo de funcionamento dos capitéis é o uso ornamental do fundo, da materialidade da corbelha, para intensificar as relações de combate ou dominação. Como vimos, apesar de todos os capitéis apresentarem duas áreas em confronto, as assimetrias no modo de ocupação das faces criam significações e hierarquizam as intensidades de cada confronto. Não é só a imagem que se adequa ao “quadro” do capitel, ao quadro arquitetônico, sendo limitada por ele. Ela também o usa, manipulando formalmente esse quadro, o corpo do capitel. Esse espaço é, assim, ornamentado de maneira a modalizar as tensões e o modo de ameaça do personagem. Juntamente com as possibilidades semânticas que cada personagem porta, partícipes de tradições e outras temporalidades, o uso do corpo do capitel e, mais ainda, a forma de inserção dos personagens nesse corpo, adequa e transforma significações.

⁷²⁵ “*ad portas eorumdem stabulant Centauri, Scyllae biformes, Briareus centum manibus instructus, Hydra Lernae bellua, Chimaera ignivoma, Gorgones, Harpyae, et umbra tricorporis Geryonis*”. *BOETIVS. De Consolatione Philosophiae*, 3, *Metrum* 12, [notae 18 et 19]. (PL 63, Col. 783C)

⁷²⁶ Mesmo que o centauro não esteja em confronto com o guerreiro, ele se apresenta como uma das imagens das possibilidades de salvação para aqueles que lutam, como anteriormente desenvolvido.

Quando esses capitéis são olhados a partir do deambulatório, as imagens que são visíveis são as bestas que ameaçam: a harpia, na galeria leste, o leão e o ser híbrido da galeria norte e, na galeria oeste o leão que ataca o escudo do guerreiro; fazendo par com este último, não é uma besta ameaçadora que é visível, mas o cervo ferido no pescoço pela flecha. Lembramos que no par O1, o que é bastante visível a partir do deambulatório é, justamente, a atração entre as figuras femininas – Eva e mulher com sapos – e a serpente. O lado do deambulatório se apresenta, assim, como o lado das tentações e possíveis fraquezas.

Voltados para o jardim, estão as figuras humanas: o homem nu de cabelos compridos encurralado, na galeria leste; na galeria norte, o guerreiro armado e encurralado pelo ser híbrido e o guerreiro já parcialmente desarmado e de joelhos perante o leão, mas com o pássaro enorme em suas costas; e na galeria oeste, o guerreiro em postura de ataque com sua espada e o centauro-arqueiro em posição de atirar com a flecha. No capitel O1, é a figura de Adão, “isolada” do eixo de ação do pecado das figuras femininas, mas engasgado pela consequência da ação delas. Se os guerreiros são aqueles que são afetados pelo pecado e devem combatê-lo, eles estão do lado de Adão, que, mesmo não sendo o culpado direto pelo pecado, sofre suas consequências, e devem estar em observância “combatendo o bom combate”. O centauro, apesar de ser a figura que ataque, também lembra da coragem e força que são necessárias nesse mundo.

A vida humana na Terra, como havíamos explanado anteriormente, é consequência direta do pecado inicial que, no claustro, parece pesar sobre a figura feminina. Após o pecado, Eva é condenada a procriar, e todos os seus filhos – toda a humanidade – estão condenados a viver na Terra marcados pelas consequências do pecado, lutando contra essas forças, até o dia da redenção final, no Juízo final, onde aqueles que combateram durante sua vida poderão retornar a um paraíso, o paraíso da eternidade (Gn, 3, 15-20):

“Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar” Disse também à mulher: “Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio”. E disse em seguida ao homem: “Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida. Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra. Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e

pó te hás de tornar”. Adão pôs à sua mulher o nome de Eva, porque ela era a mãe de todos os viventes.

Essa história humana já definida se apresenta, no claustro de Sant Pau del Camp, como valorização da vida combativa: o meio de buscar a Redenção é o combate cotidiano, ao qual estamos condenados desde o pecado inicial. Toda a humanidade é filha de Eva, e é essa mãe que deu à luz a todos, mas que também os condenou a todos com sua ação – ela é a má mãe, como a mulher com sapos. A remissão se dá pela luta, pela busca do Cristo que se fez homem e deu seu corpo para nos redimir, remissão atualizada no sacrifício eucarístico no altar da igreja (traço rosa no esquema acima). O versículo 15 do capítulo três do livro de Gênesis (ver citação acima), onde Deus fala à serpente sobre a mulher que pisará sobre sua cabeça, contém o germe da promessa messiânica da posteridade que poderá vencê-la pela vinda do salvador através da nova Eva, Maria – a boa mãe; a promessa de redenção só é possível com a vinda de Jesus Cristo.

Se a remissão pelo sacrifício do Cristo é o ponto crucial na história da humanidade, pois é o momento em que nos foi dada a oportunidade de, pelo combate cotidiano, merecer a salvação e nos afastar da mancha do pecado inicial, ela é um ponto oposto ao início de todos os pecados. Há, então, uma história de luta e combates que se faz necessária nesse percurso. Como explicita o livro de Jó, (Jó 7,1): “a vida do homem na Terra é um combate”⁷²⁷.

Os fundamentos para essa concepção de história da humanidade, que norteará grande parte das concepções medievais, foram desenvolvidos por Santo Agostinho ao revalorizar a questão do pecado inicial. É, principalmente, na *Cidade de Deus* que Agostinho dá as bases para uma “refundação total da relação de seus contemporâneos à história, em particular à história das origens”⁷²⁸. A história da humanidade é relida de maneira a colocar a busca por Jesus Cristo, da qual a Igreja se apresenta como a verdadeira depositária, como o único caminho possível para a humanidade. De acordo

⁷²⁷ *Liber Iob*, 7. 1: “*militia est vita hominis super terram*”. *Vulgata Latina* [Online].

⁷²⁸ “Dans ce qui deviendra le livre de chevet de tout le Moyen Âge occidental, Augustin entreprend une refondation totale du rapport de ses contemporains à l’histoire, et en particulier à l’histoire des origines.” RAYNE-MICHEL, Servane. Du péché originel à la Cité de Dieu. *Cahiers d’études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [Online], 18, 2017, §1. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cerri/176>. Acesso em: set. 2019.

com Servane Rayane-Michel, ao ligar os dogmas do pecado inicial e da busca pela Cidade de Deus, Agostinho lembra que

na medida em que o pecado original é não apenas presente em todos os homens, mas atualizado pessoalmente e regularmente por cada um deles aqui embaixo, inclusive pelos membros da Igreja visível, assim também é impossível distinguir definitivamente os membros da Cidade de Deus daqueles da cidade do diabo – apenas Deus conhece a verdadeira e definitiva natureza do amor que anima cada homem, inclusive o cristão.⁷²⁹

Nesse sentido, Agostinho cria o nó necessário entre o dogma cristão e a vida pessoal de cada fiel, pois o pecado inicial é o momento necessário para justificar que cada um deve buscar, intelectual e moralmente, o percurso que garante seu pertencimento à Cidade de Deus. A partir da Queda, a falta de Adão e Eva toca a própria essência da natureza humana, manchando toda a humanidade pelo pecado. Essa humanidade vive, assim, na cidade dos homens, a cidade terrestre, obrigada a conviver com o pecado, os vícios e as infelicidades, marcas do *saeculum*. A cidade terrestre é, assim, o lugar de nascimento de cada homem e, conseqüentemente, “a condição ontológica, social e histórica dos homens”⁷³⁰. A vida na Terra é marcada pelo pecado, mas é o percurso pessoal que pode levar o homem à Cidade de Deus. Ora, o laço social que se dá na teologia agostiniana é o fato de que esse percurso pessoal passa, obrigatoriamente, pela tutela da Igreja institucional: é ela que contém a sabedoria para guiar a humanidade no combate pela salvação. A escolha e o combate diário do pecador passam pela aceitação do pecado inicial e pelo reconhecimento do pecado pessoal, necessários para poder alcançar a salvação em Cristo.

No capítulo I do livro XIV da *Cidade de Deus*, Agostinho assim define:

Pela desobediência do primeiro homem, se a graça de Deus a muitos não libertasse, todos seríamos arrastados para a perpetuidade da segunda morte. (...)Esta humanidade em cada um dos seus membros não devia morrer se os dois primeiros homens, um tirado do nada e a outra do primeiro, não o tivessem merecido pela sua desobediência. Tão grande foi o pecado por eles cometido que a natureza humana ficou deteriorada e com ela se transmitiu aos descendentes a sujeição

⁷²⁹ “dans la mesure où le péché originel est non seulement présent chez tous les hommes, mais actualisé personnellement et régulièrement par chacun d'eux ici-bas, y compris par les membres de l'Église visible, alors il est impossible de distinguer définitivement les membres de la Cité de Dieu d'avec ceux de la cité du diable – Dieu seul connaissant la nature véritable et définitive de l'amour qui anime chaque homme, y compris chrétien.” RAYNE-MICHEL, 2017, §3.

⁷³⁰ “la condition ontologique, sociale et historique des hommes.” Ibid., §35.

do pecado e a necessidade da morte. Todavia, o reino da morte dominou de tal forma os homens que um merecido castigo a todos precipitaria na segunda morte, que não tem fim, se uma graça de Deus, não merecida, disso não libertasse um certo número. E por isso aconteceu que, entre tantos e tão grandes povos espalhados pela Terra, apesar da diversidade dos usos e costumes, da imensa variedade de línguas, armas e vestuário, não se encontram senão dois tipos de sociedades humanas que nós podemos à vontade, segundo as nossas Escrituras, chamar as duas Cidades – uma, a dos homens que querem viver segundo a carne, e a outra, a dos que pretendem seguir o espírito (...).⁷³¹

O dogma cristão da busca de redenção se baseia, dessa maneira, numa história da humanidade que é consequência direta do pecado inicial e cabe a cada cristão escolher seu caminho para a redenção.

O que, porém, interessa é saber como é a vontade do homem: porque, se ela é perversa, perversos serão os seus movimentos; mas se é recta, não serão culpáveis mas serão até louváveis. E que a vontade está em todos os movimentos, ou melhor, todos eles mais não são que vontades. Realmente, que é o desejo ou a alegria senão a vontade que consente no que queremos? Que é o temor ou a tristeza senão a vontade que nos desvia do que recusamos? (...) Em suma: a vontade do homem é atraída ou repelida conforme a diversidade dos objetos que procura ou evita e assim se muda ou transforma nestes diferentes afectos. Por isso o homem que vive, não em conformidade com o homem, mas em conformidade com Deus, tem de amar a Deus. E como ninguém é mau por natureza, mas por vício, o que vive em conformidade com Deus deve ter para com os maus um perfeito ódio, sem, todavia, odiar o homem por causa do vício nem amar o vício por causa do homem: deve apenas odiar o vício e amar o homem. Assim, uma vez curado o vício, tudo o que ele deve amar permanecerá e nada permanecerá do que deve odiar.⁷³²

Diferentemente de alguns claustros historiados catalães, sobretudo aqueles que apresentam um ciclo narrativo, o claustro de Sant Pau del Camp não apresenta nenhum episódio bíblico além do pecado inicial. O foco é o combate, que estrutura a vida claustral, mas também a vida de toda a cristandade. Não só o monaquismo, mas todo o cristianismo é combativo, pois o compromisso na luta constante se estende a todo fiel.

É notável a diferença da maneira de trabalhar a questão da redenção, se comparamos o claustro de Sant Pau ao de Sant Cugat del Vallès que, lembramos, era o poderoso monastério da região, localizado em Barcelona e cujo claustro fora construído

⁷³¹ SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 1233.

⁷³² Ibid, capítulo VI, p. 1249.

contemporaneamente (ou um pouco antes) ao de Sant Pau del Camp. Neste, uma série de ciclos de capitéis historiados com episódios bíblicos se sucedem nas galerias: ciclo de Adão e Eva (da criação do homem e da mulher à condenação ao trabalho), ciclo de Noé (da construção da arca à cena dos filhos que cobrem sua nudez), ciclo de Abraão, ciclo da infância do Cristo (da anunciação à apresentação no Templo); além de episódios bíblicos bem definidos em grande parte dos capitéis, do Antigo Testamento até, sobretudo, episódios da vida do Cristo: Daniel entre os leões, multiplicação dos peixes, multiplicação dos pães, entrada em Jerusalém, a Ressurreição, o Batismo, Traditio Legis e missão dos apóstolos, a dúvida de São Tomás, a Dormição da Virgem, a parábola de Lázaro. Todas essas cenas apresentam de maneira *narrativa*⁷³³ os ciclos de criação, queda e redenção, em episódios concretos e reconhecidos da história cristã na Bíblia⁷³⁴.

O claustro da catedral de Girona, o qual considera-se trabalhado pelo mesmo ateliê que trabalhou em Sant Cugat (em uma parte dos capitéis), apresenta também ciclos bíblicos quase coincidentes com os de Sant Cugat, com foco na narração bíblica, os quais são classificados como uma “série estilisticamente homogênea e coerentemente ordenada”⁷³⁵.

Enquanto claustros românicos catalães contemporâneos, ou pouco anteriores, apresentavam claramente um ciclo de redenção baseado nos ciclos narrativos bíblicos, Sant Pau del Camp trabalha a *peregrinatio* humana para a redenção em sua estrutura, priorizando articular relações sociais e espirituais e temporalidades pelos seus capitéis ornamentais, como veremos. Apesar de ser um claustro bastante menor em tamanho, a ausência de ciclo narrativo não impede a estruturação, no espaço claustral, do tema do combate na história humana. O combate se apresenta, então, articulado à – e pela –

⁷³³ Remetendo à discussão desenvolvida no capítulo 5 da presente tese, o fato dessas imagens serem fortemente iconográficas e narrativas não exclui ao trabalho ornamental e nem as opõe aos capitéis ornamentais. É a forma de apresentar os conteúdos iconográficos que apresenta um grau maior de *representação* das cenas bíblicas.

⁷³⁴ Immaculada Lorés, numa análise topográfica do claustro de Sant Cugat de Vallès e baseada na leitura do costumbrário do monastério, conclui que havia um programa do claustro escrupulosamente pensado não apenas em relação ao ciclo bíblico, mas em todo o conjunto (de capitéis ornamentais e cenas isoladas), de maneira que sua iconografia estava pontualmente relacionada aos diferentes usos cotidianos dos espaços do claustro e também a um “ideário monástico”. LORÉS, Immaculada. La vida en el claustre: iconografia monàstica als capitells de Sant Cugat del Vallès i el Costumari del Monestir. **Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya**, 6, p. 35-46, 2002. Ver também: _____. Sculptures, emplacements et fonctions des cloîtres romans en Catalogne. **Cahiers de Saint-Michel de Cuxa**, 46, p. 49-60, 2015.

⁷³⁵ LORÉS, Immaculada. Descripció. Claustre de la catedral de Girona. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2018. Disponível em <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0511601.xml>. Acesso em: dez. 2019.

estrutura topo-lógica do claustro, ao mesmo tempo que é uma forma de articulação entre diversas esferas de atuação social e espiritual – entre monges, fiéis, nobres e o mundo celeste.

Em um mesmo sentido, existem claustros contemporâneos a Sant Pau que também são predominantemente ornamentais e trabalham o tema da redenção sem um ciclo narrativo, mas se organizando e articulando as escolhas semânticas e ornamentais de outra maneira. Um exemplo importante é o monastério de Sant Benet de Bages, também beneditino e não distante de Barcelona, construído entre fins do século XII e início do XIII, o qual é classificado como parte do mesmo grupo estilístico que Sant Pau del Camp no românico catalão. Apesar de serem dois claustros beneditinos, contemporâneos, predominantemente ornamentais e sem ciclos narrativos, a maneira que se escolhe tratar o tema do combate pela redenção e a presença da nobreza no claustro é bastante diferente. A presença da nobreza se dá de outra maneira, não em cenas de combate, mas em cenas de vida cotidiana (como casamento e nobres a cavalo) e a busca pela redenção não se apresenta como combate militar, mas pela valorização da vida cotidiana do monge e de suas interações sociais, com bispos e nobres. Assim, são outros tipos de lógicas de imagens que criam as tensões e agem no espaço claustral. Sant Benet de Bages também é um monastério que, como Sant Pau del Camp, se insere e se recoloca na sociedade ao seu redor como ator social, articulando espaços e relações. Mas a maneira de fazê-lo é pela incorporação de cenas do cotidiano e de interação com a nobreza e com a administração eclesiástica (cenas de casamento, de bispos orando, de nobres cavalgando e indo a caça, mas não em ação como em Sant Pau). A hibridização entre seres zoomórficos e vegetais, e uma vegetabilidade que perpassa todas as imagens não está presente em Sant Pau, que apresenta outros tipos de hibridização – antropomórfica, de seres maravilhosos e ligados a uma tradição que remonta de maneira mais direta à Antiguidade. A Virgem com o menino e a infância do Cristo são cenas que aparecem pelo claustro de Sant Benet de Bages (o único capitel narrativo é o episódio do Evangelho do pseudo-Mateus da palmeira milagrosa durante a Fuga ao Egito) e parecem articular muito mais a ideia da Redenção pela vida nova, pelo nascimento do Menino – aquela das alianças e acordos em curso naquele momento no monastério – do que pelo combate direto. Assim, é importante lembrarmos que cada claustro, mesmo participando de um mesmo contexto estilístico, é formado a partir de intenções diferentes, agindo diferentemente na comunidade e sociedade onde se insere – não

como representação do estado de coisas ao seu redor mas, sobretudo, também como forma de articulação e ação nesse meio. Há modelos e opções de imagens e conteúdos disponíveis, que circulam em uma região, mas que são adaptados por cada comunidade.

Se o claustro é o lugar dos monges, o combate no claustro é, em primeiro lugar, o combate cotidiano do monge. A luta cotidiana contra os vícios é aquela da observância da regra e da observância do papel do monge nessa sociedade, o de rezar e interceder por toda essa humanidade condenada. O claustro mostra que aquela é uma comunidade combativa e a imagem do guerreiro armado é a imagem do monge em combate cotidiano. Seu combate é contra as tentações e vícios que podem recair sobre cada um deles, individualmente (sobretudo na imagem da mulher e sua culpabilização em Sant Pau del Camp), mas é também um combate pela sociedade como um todo, pela história da humanidade que busca sua redenção.

A imagem militar fazia parte de uma tradição antiga de se referir aos monges como *militia Christi*, os soldados do Cristo. Maria Cristina Pereira constata que o termo *militia Christi* se torna recorrente no vocabulário monástico cenobítico e na própria Regra beneditina, onde diversos trechos tratam das funções do monge em termos de *militare* e *militia*⁷³⁶. Essa tradição remete a Orígenes, quando o autor se referia aos ascetas e sua vida no deserto, pois este é lugar de tentações e de confrontação com o diabo, é onde o *miles Christi* pode, justamente, imitar o Cristo, resistindo ao demônio, se mostrando um bom soldado sob as ordens do Senhor.⁷³⁷

Gregório Magno, que terá grande influência sobre o monacato beneditino – especialmente o cluniacense –, trabalhava também a imagem da luta da alma. Sua obra “suscitava neles [os monges] a insistência sobre a ideia de combate espiritual”⁷³⁸. Marcel Angheben lembra que em seus *Moralia in Job*, Gregório Magno havia desenvolvido uma leitura exegética do combate espiritual cotidiano que a aproxima da

⁷³⁶ Por mais que alguns tradutores tenham mostrado que o campo semântico desses termos tenha se alargado e não se referisse somente ao serviço militar, mas também ao serviço civil, defendendo que teria sido a ideia de “servir” a que permanecera na Regra, Pereira acredita que a manutenção desses termos demonstra a sobrevivência da ideia de luta, de combate, ou seja, a imagem militar. PEREIRA, 2001, p. 170-171.

⁷³⁷ Ibid., p. 171. Pereira trabalha a partir da argumentação de: MORHMANN, Christine. La langue de saint Benoît, p. 9-39. In: *REGULA MONACHORUM*. Edição SCHMITZ, Philibert. Maredsous: Maredsous, 1955, p. 28.

⁷³⁸ PEREIRA, 2001, p. 172.

imagem do combate de guerreiros contra animais fantásticos. A leitura que Gregório Magno faz da história de Jó o apresenta como um guerreiro, com características de atleta. As tentações e sofrimentos pelos quais ele passa aparecem como o combate espiritual contra o demônio, um combate do qual “a violência aumenta proporcionalmente à intensidade da vida espiritual”⁷³⁹. Nesse combate, que se desenvolve no interior do ser humano, o escudo de Jó aparece como a força da alma que resiste às armas do demônio.

Apesar do episódio bíblico de Jó não aparecer representado no claustro de Sant Pau del Camp, é importante lembrar que o tipo de imagem de combate espiritual permanecia na tradição românica, reforçado pela circulação de textos dos Pais da Igreja, como Gregório Magno. Assim, por mais que o episódio em si não apareça como narrativa, as imagens de guerreiros armados com espadas e escudos e lutando contra criaturas fantásticas se inserem em uma tradição exegética e de compreensão de monarquismo da qual faz parte a leitura das *Moralia in Job*. Angheben também lembra que o combate de Jó é considerado uma Psicomaquia, ou seja, o ataque dos vícios ao herói que se defende e tem como armas suas virtudes – a humildade, paciência e as lágrimas do remorso pelos pecados⁷⁴⁰.

A ideia dos soldados de Cristo como aqueles que combatem as forças do mal e os vícios será trabalhada durante a Idade Média em diversos autores cristãos, como em Rabano Mauro, no século VIII – para quem os soldados do Cristo eram aqueles que lutavam contra o diabo e que combatiam os vícios⁷⁴¹ –, até Pedro o Venerável⁷⁴², no século XII. Assim, constitui-se uma longa tradição que reafirma o papel dos monges como guerreiros em constante luta na Terra, a milícia de Cristo.⁷⁴³ Outra característica que aproximaria os monges dos militares era a disciplina rigorosa de seu cotidiano, que exigia um treinamento, concentração e grande controle de si mesmo.

Se o guerreiro porta armas, a arma do monge é a oração. Os guerreiros dos capitéis de Sant Pau del Camp estão mais ou menos armados em diferentes capitéis,

⁷³⁹ ANGHEBEN, Marcel. Le combat du guerrier contre un animal fantastique: à propos de trois chapiteaux de Vézelay. *Bulletin monumental*, 152/3, p. 245-256, 1994, p. 249.

⁷⁴⁰ Ibid., idem.

⁷⁴¹ “*Milites Christi illi esse dicuntur qui contra diabolum pugnant et contra vitia fortiter dimicant*”. *RABANVS MAVRVS. De Universo*, 16, 3 (PL 111, col. 451).

⁷⁴² Na obra *De miraculis* a ideia de batalha espiritual se fazia muito presente. TORRELL, Jean-Pierre; BOUTHILLIER, Denise. *Pierre le Vénérable et sa vision du monde*. Sa vie, son oeuvre. L'homme et le démon. Louvain: Spicilegium Sacrum Lovaniense, 1986, p. 217.

⁷⁴³ PEREIRA, 2001, p. 173.

como o monge pode estar em maior ou menor vigilância em oração. Quando estão desarmados, os perigos invadem o espaço dos monges, os submetem e podem chegar a despi-los (como nos capitéis N4 e L3b). Orígenes, num tratado sobre a oração, lembrava o poder da oração enquanto arma:

Quantas bestas ferozes, implacáveis contra nós, os maus espíritos e os homens maus, nós poderíamos ter parado por meio de nossas orações, para que eles não tenham conseguido aproximar seus dentes de nossos membros, que se tornaram membros de Cristo?⁷⁴⁴

A imagem do guerreiro armado participa, assim, da tradição de lembrar da luta espiritual e de observância, mas também contem a agressividade e violência que fazem parte do mundo e da sociedade ao seu redor. As lutas no monge não são apenas espirituais. Elas são também terrenas. A ideia de combate, marcada por oposições de forças em confrontos desiguais marcava a própria vida administrativa do monastério, no ambiente de organização do poder – internamente e em relação a outras forças da Igreja na Catalunha.

A comunidade de Sant Pau del Camp, quando da construção do claustro, passava por um momento de combate por sua afirmação administrativa na região de Barcelona frente a, principalmente, o monastério de Sant Cugat del Vallès. Apesar de ter a doação de grandes nobres da região para a construção do edifício monacal, alguns outros nobres da cidade denunciavam a falta de vigilância do monastério e defendiam sua submissão a Sant Cugat. Apesar de pouco documentado, o século XII é marcado pela instabilidade administrativa, troca de priores e reafirmações da submissão à casa monástica mais importante da região. Além disso, a reorganização eclesiástica da Catalunha faz com que Sant Pau precise afirmar sua autonomia também frente ao recém-fundado arcebispado de Tarragona, ou seja, à Igreja secular. É nesse momento que a comunidade consegue seu privilégio de proteção e isenção episcopal do papa Alexandre III, afirmando sua submissão direta a Roma. As sucessivas submissões anteriores a Sant Cugat del Vallès, um mundo de negociações, combates e mediações entre diversas esferas compõem, assim, um contexto de lutas terrenas no qual a comunidade se insere e do qual o claustro faz parte, visto que ele é o coração da comunidade. Esse cenário de

⁷⁴⁴ “Combien de bêtes féroces, acharnées contre nous, les mauvais esprits et les hommes méchants, n’avons-nous pas réfrénés par nos prières, si bien qu’ils n’ont pas pu approcher leurs dents de nos membres, devenus des membres du Christ ?” ORIGÈNE. **De la prière. Exhortation au martyre.** 13, 3. Trad. G. Bardy. Paris: J. Gabalda, 1932, p. 66. 2

fragmentação e disputas de força e de organização dentro da própria igreja é articulado e presentificado no claustro.

As cenas de combate não são apenas representação das tensões e combates, elas podem também ajudar a sublimar a luta terrena em luta espiritual. Elas são duas lutas indissociáveis, pois fazem parte da essência da comunidade em si. Os guerreiros não se reduzem, nesse caso, a uma representação da alma do monge e sua função social, nem os seres bestiais à representação do mal em sua essência. Eles articulam uma luta que se dá no plano espiritual à presença no mundo, à presença daquela comunidade no seio da sociedade terrena. Como bem resume Maria Cristina Pereira, os monges são os guerreiros,

mas guerreiros que permanecem no claustro, guerreiros que ousam abandonar o século para melhor combater o mal e os infiéis. São homens que conhecem o verdadeiro combate: o combate na alma. O combate contra a carne, ainda em carne. O combate pela disciplina, pela obediência. Um combate que não necessita que o combatente parta em viagem, em peregrinação ou em cruzada, pois o claustro, o coração da vida reclusa, é a melhor arena. Ali ele encontra as melhores armas.⁷⁴⁵

Porém, esse combate não é apenas o combate do monge, mas o combate da alma do fiel contra os vícios terrenos em sua busca de redenção, o combate de toda a humanidade. As metáforas militares não são usadas só para designar os monges, mas também toda a comunidade cristã. Já são Paulo, “um ex-soldado convertido”, se referia à cristandade – sobretudo no processo de conversão – em termos militares. Todos os cristãos, para ele, deveriam agir como bons soldados do Cristo. Além disso, nessa batalha, ele associa as vestimentas militares às virtudes cristãs, como o escudo à fé, a couraça à justiça e a espada à palavra de Deus⁷⁴⁶. É, assim, missão de todo fiel lutar

⁷⁴⁵ “Mais des guerriers qui restent dans le cloître, des guerriers qui osent quitter le siècle pour mieux combattre le mal et les infidèles. Ce sont des hommes qui connaissent le vrai combat: le combat dans l’âme. Le combat contre la chair, encore en chair. Le combat pour la discipline, pour l’obéissance. Un combat qui ne nécessite pas que le combattant parte en voyage, en pèlerinage, ou en croisade, car le cloître, le cœur de la vie recluse, est la meilleure arène. Là-bas il trouve les meilleures armes.” PEREIRA, 2001, p. 175.

⁷⁴⁶ Ef, 6, 10-18. “Finalmente, irmãos, fortalecei-vos no Senhor, pelo seu soberano poder. Revesti-vos da armadura de Deus, para que possais resistir às ciladas do demônio. Pois não é contra homens de carne e sangue que temos de lutar, mas contra os principados e potestades, contra os príncipes deste mundo tenebroso, contra as forças espirituais do mal (espalhadas) nos ares. Tomai, portanto, a armadura de Deus, para que possais resistir nos dias maus e manter-vos inabaláveis no cumprimento do vosso dever. Ficai alerta, à cintura cingidos com a verdade, o corpo vestido com a couraça da justiça, e os pés calçados de prontidão para anunciar o Evangelho da paz. Sobre tudo, abraçai o escudo da fé, com que possais apagar todos os dardos inflamados do Maligno. Tomai, enfim, o capacete da salvação e a espada do Espírito, isto

contra as tentações e armadilhas do mal e propagar a fé cristã, integrando a milícia do Cristo.

A luta entre homens e animais fantásticos é, muitas vezes, apresentada como uma referência à obra *Psychomachia*, do poeta cristão Prudêncio (séculos IV-V). O texto, que narra a luta dos vícios e virtudes personificadas, conheceu grande popularidade na Idade Média, visto a quantidade de manuscritos com cópias do texto e iluminuras. A obra serviu de base para o desenvolvimento de diversas imagens alegóricas⁷⁴⁷ dos vícios e dos combates, sendo que os principais enfrentamentos que ela apresenta são sete: a fé contra o paganismo e a idolatria, a castidade contra a luxúria, a paciência contra a ira, a humildade e esperança contra o orgulho e o engano, a temperança contra a libertinagem, a razão e a caridade contra a avareza, e a união e a fé contra a discórdia, chamada heresia. A narrativa mostra as virtudes cristãs, guiadas pela fé, numa série de combates épicos, após os quais o exército vitorioso constrói uma cidade sagrada, com um templo glorioso.

A narrativa de Prudêncio se insere na tradição épica, principalmente se reportando a Virgílio e seguindo modelos romanos. Para Macklin Smith, Prudêncio faz uma “síntese” entre Virgílio e a Bíblia para poder, justamente, interligar o monumento heroico da Roma de Augusto à moralização cristã, inserindo toda a alegoria histórica de seu contexto social concreto na história da salvação revelada divinamente pela Bíblia⁷⁴⁸. Essa poética demonstra um profundo conhecimento da própria história bíblica, à qual faz referência em diversos momentos.

As virtudes são descritas em detalhes, inclusive sua vestimenta: elas portam armaduras, como guerreiros; e os vícios também são descritos em determinadas características que, posteriormente, darão origem a algumas alegorias medievais. Como exemplo, na batalha da castidade (*Pudicitia*) com a Luxúria (*Sodomita Libido*), a Luxúria fora descrita como uma mulher meretriz e sodomita, o que origina a imagem de uma mulher sexualizada, que contrasta fortemente com a imagem da Castidade, pura e bela, vestida com sua armadura brilhante⁷⁴⁹. Assim como elas, outros vícios e virtudes

é, a Palavra de Deus. Intensificai as vossas invocações e súplicas. Orai em toda circunstância, pelo Espírito, no qual perseverai em intensa vigília de súplica por todos os cristãos.”

⁷⁴⁷ Cf. SMITH, Macklin. **Prudentius' Psychomachia. A Reexamination**. New Jersey: Princeton University Press, 1976.

⁷⁴⁸ SMITH, 1976, p. 4-6.

⁷⁴⁹ “*Exim gramineo in campo concurrere prompta virgo Pudicitia speciosis fulget in armis, quam patrias sucinta faces Sodomita Libido adgreditur piceamque ardenti sulphure pinum ingerit in faciem*”

serão descritos em batalhas e, enquanto os primeiros darão origem a alegorias diversas, as virtudes podem manter a imagem do guerreiro com sua armadura. Essas são batalhas que se dão, essencialmente, na alma de todo fiel.

Como vimos, em Sant Pau del Camp, as cenas de enfrentamento de guerreiros com animais fantásticos são diversas, e poderiam remeter à *Psicomaquia*, a essa luta que se dá na alma de cada fiel entre os vícios e as virtudes. Além disso, a mulher com sapos de Sant Pau pode ser ligada a tradições relacionadas à alegoria da Luxúria⁷⁵⁰, que remete ao texto de Prudêncio. Se a tradição da *Psicomaquia* se faz presente no claustro, é importante lembrar que ela se insere também na lógica da busca de cada fiel por redenção, como diversos outros elementos do claustro, adicionando uma camada de significado aos capitéis (mas nunca sendo a única).

Novamente, um importante ponto de comparação é o claustro de Sant Cugat del Vallès, onde um capitel tem o tema identificado com a *Psicomaquia* e apresenta as virtudes como guerreiros com cota de malha, elmo e espada (fig. 57). Nesse claustro, a referência à obra de Prudêncio é mais explícita: ela aparece em um só capitel, onde sete personagens femininas, portando indumentária militar, escudo e espada, estão de pé sobre sete personagens nus, nos quais cravam uma lança. Essas sete personagens ocupam três faces do capitel e os quatro ângulos. A quarta face é ocupada por uma figura feminina que porta um manto, identificada com a Virgem. Esse capitel, localizado na galeria sul do claustro de Sant Cugat, é considerado a “conclusão do programa de salvação”⁷⁵¹ iconográfico do ciclo de redenção (exposto acima), que se conclui justamente com a Dormição e a *Psicomaquia* em torno da figura da Virgem.

pudibundaque lumina flammis adpetit, et taetro temptat subfundere fumo”. *PRUDENTIVS. Psychomachia*. Trad. Thomson, H.J. Londres: London Heinemann, 1949, vol. 1, p. 282, v. 40-45.

⁷⁵⁰ Como explicado anteriormente, não negamos que a mulher com sapos de Sant Pau faça parte da tradição da alegoria da Luxúria, mas não acreditamos que esse seja seu único sentido. Ela, ali, não representa apenas o vício sexual, mas porta uma complexidade de sentidos que a relaciona intimamente à história da humanidade a partir do pecado original.

⁷⁵¹ LORÉS I OTZET, 2019.



Fig. 57. Capitel da Psicomaquia do claustro de Sant Cugat del Vallès. Fotos: Juan António Olañeta. Disponível em: www.claustro.com. Acesso em nov. 2019.

Nesse claustro, a história de salvação culmina, segundo Immaculada Lorés, em torno da figura feminina, das virtudes e da Virgem, que é considerada “a encarnação mais perfeita de todas as virtudes”, “vencedora e destruidora de vícios”⁷⁵². Ainda segundo esta autora, no românico catalão, a Psicomaquia é frequentemente representada em motivos de batalha, em geral com as virtudes vencendo os vícios, o que seria menos no comum na escultura a partir do século XIII.

Assim, mesmo lembrando que a identificação do cavaleiro às virtudes era comum em Barcelona nesse momento e articula, no claustro, a vida de todos os fiéis que lutam contra os vícios em sua alma, é importante notar as especificidades em cada caso. Primeiramente, o capitel da Psicomaquia em Sant Cugat é um só: ele concentra a alegoria que mostra claramente as sete virtudes em vitória contra os vícios, o que o insere na lógica de grupo de seus capitéis de desenvolvimento de um percurso de salvação; este capitel está no fim de tal percurso, pois, nele, já está decidida a salvação na vitória das virtudes que matam os vícios. Já em Sant Pau del Camp, a alegoria é menos direta, ela porta ambivalências que, como vimos, indicam muito mais o percurso em si de lutas e ameaças em suas diversas possibilidades e desvios – e que pode terminar na derrota e afastamento do caminho correto – que marcam a condenação da humanidade na Terra. Mais do que a garantia de vitória, as batalhas aparecem como

⁷⁵² LORÉS I OTZET, 2019.

uma alerta à observância (tanto dos monges quanto de toda a humanidade), face a ameaças constantes. O foco no percurso – em suas possibilidades – e não no resultado é uma característica importante do claustro de Sant Pau, reforçando a ideia agostiniana de reatualização cotidiana da luta em busca da salvação após a Queda.

Além disso, enquanto em Sant Cugat a vitória está ligada, essencialmente, à figura feminina – as virtudes são figuras femininas e a vitória se dá em torna do modelo da Virgem –, em Sant Pau del Camp, como havíamos visto, há, sobretudo, uma negativização da figura feminina, concentrada nas imagens de Eva, da mulher com sapos, da harpia e das sereias. Enquanto em San Cugat a imagem de Maria, a nova Eva, dá a ver a vinda do Cristo na história da humanidade e sinaliza a importância da figura mariana como intercessora, em Sant Pau, a ausência dela parece traçar um percurso mais direto entre o pecado original e a necessidade individual de busca de redenção, que passa pelas batalhas de cada um.

Mais uma vez, mesmo se tratando de uma mesma região e períodos muito próximos, os conteúdos são articulados em cada caso, gerando novos sentidos, adequados à especificidade de cada claustro, não podendo ser vistos como representações simbólicas diretas e monolíticas. As tradições textuais, imagéticas e exegéticas compõem um substrato de base, o qual pode ser articulado em uma determinada visão de cristianismo, de inserção da comunidade monástica no mundo e, mais ainda, da própria história da humanidade em seu percurso de busca pela redenção. Este é, de fato, um procedimento fundamental do funcionamento imagético medieval: a *inventio*, a capacidade de criar algo novo – uma imagem ou um arranjo – a partir de elementos já existentes, pertencentes a uma tradição considerada digna; essa inventividade deve ser decorosamente adequada ao espaço claustral e à comunidade monástica.

Além das articulações exegéticas, uma camada a mais pode ser adicionada ao ambiente claustral: o fato de que os monges participavam, concreta e materialmente, de uma sociedade bastante violenta. No caso de Barcelona, fronteira da cristandade⁷⁵³ e

⁷⁵³ No período carolíngio, Barcelona se localizava justamente no limite da Marca Hispânica. Dominique Iogna-Prat lembra que há uma construção geográfica do termo *Christianitas* (a Cristandade territorial desde o período carolíngio, pois é a partir da oposição aos muçulmanos (desde a Batalha de Poitiers) que a cristandade se define como realidade territorial. Essa *Christianitas* é baseada no discurso de dilatação

diversas vezes saqueada, a cidade se reconstruía desde o século XI e no século XII era consagrada como a capital do condado que se tornava um reino – a Coroa de Aragão –, o qual avançaria no processo de anexação das terras do que seria a Catalunha Nova⁷⁵⁴, na chamada Reconquista⁷⁵⁵. O claustro, espaço combativo, se insere numa sociedade que é, ela também, combativa nesse momento e profundamente ligada à Igreja romana: a Coroa de Aragão, com o ideal de Reconquista catalã, busca sua legitimação direta em Roma, ao se colocar à sua disposição, como braço dessa Igreja que quer expandir a cristandade espiritual e territorialmente.

Uma certa estabilidade social interna na Catalunha era fruto de uma sociedade de séculos de violência. É importante lembrar que a necessidade de estabelecimento da Paz e Trégua de Deus, a partir do século XI, entre os condados catalães se dera em um contexto de extrema hostilidade entre eles. As assembleias de organização entre os condados catalães, com grande participação eclesiástica, continuaram a ocorrer nos séculos XII e XIII, momento em que essa sociedade se estruturava em oposição às taifas muçulmanas.

Para a historiadora Maria Bonet⁷⁵⁶, o século XII na Catalunha é um século de “transformação militar”, marcado por guerras feudais e de conquista, fundamental para determinar a consolidação, no seio na nobreza, dos principais líderes militares e poderes políticos aristocráticos. Nesse cenário, impõe-se o poder condal de Barcelona como reinado – a Coroa de Aragão – que consegue ampliar o âmbito de dominação de seu poder e consumir o processo expansionista. Para isso, é necessário levar a cabo uma

missionária da Igreja. A segunda metade do século IX fora 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. Com a necessidade de preservação do império carolíngio, é a comunidade daqueles essencialmente chamados a defender o território, pelo dever ao rei e ao ministério papal.

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. Cada vez mais, é o pertencimento à cristandade e a submissão à Santa Sé que definem a organização do território no Ocidente medieval. IOGNA-PRAT, Dominique. **La Maison Dieu: Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800 – v.1200)**. Paris: Seuil, 2006, p. 100-102; p. 200-203.

⁷⁵⁴ Ver capítulo 1 da presente tese.

⁷⁵⁵ O termo Reconquista suscita debates acalorados na historiografia, entre aqueles que defendem a pertinência de seu uso, sobretudo útil para definir uma construção ideológica do passado, e aqueles que o desqualificam completamente, defendendo seu descarte. Sobre o debate Cf. FERNANDES, Isabel C.F, MARTÍNEZ, Carlos de Ayala e ONTALVA, J. Santiago Palacios (coord.). **La Reconquista. Ideología y justificación de la Guerra Santa peninsular**. Madri: La Ergastula, 2019.

⁷⁵⁶ BONET, Maria. Las Guerras en la Cataluña del siglo XII. Aristocracia y liderazgo político. **Imago Temporis. Medium Aevum**, IX, p. 455-477, 2015.

política de pacificação interna, de formação de um exército unificado e de pactos de propriedade garantidos pela lei. Há uma transformação das linhagens nobres tradicionais, antes em posição mais autônoma, que se encaixam em uma nova hierarquia em relação à autoridade do condal (ou régia). Esse processo de pacificação interna não significa que a nobreza se torna um grupo unificado, pois as disputas territoriais passam por um processo de legalização, o que se reflete na grande quantidade de documentos jurídicos nesse momento.

A guerra se torna, assim, ao longo do século XII, um instrumento de centralização de poder, e não mais apenas um conflito entre os diversos domínios territoriais, num contexto onde “os pactos, as leis e as novas ideias sobre a violência favoreceram novos desenvolvimentos bélicos e políticos”⁷⁵⁷. O poder emergente se baseou, assim, na contenção da violência interna, ao mesmo tempo que na condução e administração das conquistas. Para a autora, foi fundamental nesse processo o desenvolvimento de uma “novidade ideológica sobre a guerra” na Catalunha: o pensamento cruzado ou a ideia de uma guerra santa⁷⁵⁸.

Os conceitos de reconquista e guerra santa têm sido, recentemente, questionados por alguns historiadores⁷⁵⁹. Stefano Cingolani considera, por exemplo, que na ocupação de terras e expulsão dos sarracenos pelos condados catalães, as ideias de guerra santa e cruzadas são bastante minoritárias, tratando-se de um processo de expansão da Coroa de Aragão que se seguiu à unificação dos condados da Catalunha Velha⁷⁶⁰. Martin Alvira, levando em conta as diferentes correntes críticas, sugere o uso do termo *reconquista* como um “conceito historiográfico operativo”⁷⁶¹, que corresponde a uma convenção teórica sobre as guerras de ocupação de territórios por tropas cristãs na Península Ibérica; em sua pesquisa, ao tratar da Coroa de Aragão entre os séculos XII e XIII, acredita que, em fins do século XII, já havia um amadurecimento em relação às noções

⁷⁵⁷ “los pactos, las leyes y las nuevas ideas sobre la violencia favorecieron nuevos desarrollos bélicos y políticos”. BONET, 2015, p. 456.

⁷⁵⁸ Ibid, p. 456, nota 6.

⁷⁵⁹ Sobretudo em se tratando de denúncias sobre a manipulação do termo Reconquista, na Espanha, por grupos conservadores e fascistas desde a Guerra Civil Espanhola, reativado atualmente com o ressurgimento do nacionalismo de extrema direita. Cf. GARCÍA SANJUÁN, Alejandro. Cómo desactivar una bomba historiográfica: la pervivencia actual del paradigma de la Reconquista. In: FERNANDES, Isabel C.F, MARTÍNEZ, Carlos de Ayala e ONTALVA, J. Santiago Palacios (coord.). **La Reconquista. Ideología y justificación de la Guerra Santa peninsular**. Madri: La Ergastula, 2019, p. 99-121.

⁷⁶⁰ CINGOLANI, Stefano M. De la ocupación de tierras a la expulsión de los sarracenos. Acerca de las ideas de conquista en los condados catalanes. In: Ibid., p. 163- 186.

⁷⁶¹ ALVIRA CABRER, Martín. Conquista y Reconquista en la Corona de Aragón (1162- 1276). In: Ibid., p. 187-231, p. 187.

de *guerra santa* e *cruzadas*, num processo de fusão das concepções bélico-religiosas com a ideia hispânica de restauração ou reconquista, uma “hispanização da cruzada”⁷⁶². Para ele, o conde de Barcelona Ramon Berenguer III e os primeiros monarcas da Coroa de Aragão haviam incarnado essa vocação religioso-guerreira em campanhas militares anti-muçulmanas⁷⁶³.

No mesmo sentido, alguns autores vêm matizando a interpretação de cenas belicosas na Península Ibérica que foram vistas, por muito tempo, como um “reflexo plástico da conflitividade de carácter cruzado entre a cristandade e o islã”⁷⁶⁴. Ou seja, é necessário lembrar que grande parte da historiografia da arte medieval ibérica associou diretamente mensagens cruzadistas a figurações bélicas de lutas entre cristãos e muçulmanos. Para Santiago Palacios, deve-se diferenciar com mais precisão aquilo que teriam sido representações realmente marcadas pela ideologia da guerra santa contra o Islã, que poderiam ser comemorativas de episódios concretos ou destinadas a impulsionar o fervor guerreiro naquele contexto, de diversas outras representações bélicas, que eram “possivelmente influenciadas por um contexto de enfrentamento anti-islâmico, mas carentes de tantas precisões semânticas, as quais poderiam associar-se a interpretações bastante distintas”⁷⁶⁵. Para Patrick Henriët, as imagens podem conter

⁷⁶² A expressão é retomada de Carlos de Ayala em AYALA MARTÍNEZ, Carlos de. Reconquista, cruzada y órdenes militares. In: SÁNCHEZ, Esteban Sarasa (coord.) **Las Cinco villas aragonesas en la Europa de los siglos XII y XIII: de la frontera natural a las fronteras políticas y socioeconómicas (foralidad y municipalidad)**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2007, p. 23-38.

⁷⁶³ ALVIRA CABRER, Martín. Expresiones de la guerra santa en las fuentes del reinado de Pedro el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona (1196-1213) In: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de; HENRIËT, Patrick; PALACIOS ONTALVA, J. Santiago (dirs.). **Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica: Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV)** [Online]. Madri: Casa de Velázquez, 2016. Disponível em: <http://books.openedition.org/cvz/314>. Acesso em: dez. 2019.

⁷⁶⁴ “En nuestro caso ese impulso al que aludíamos tiene que ver con la revisión de las interpretaciones atribuidas a numerosas escenas bélicas esculpidas o pintadas, tenidas en cuenta como el reflejo plástico de un conflictividad de carácter cruzado entre la cristiandad y el islam que, desde nuestra perspectiva, requieren una matización.” PALACIOS ONTALVA, J. Santiago. Batallas pictóricas y escultóricas: ¿representaciones bélicas de la cruzada en tierras hispanas? In: *Ibid.*, 2016. Disponível em: <http://books.openedition.org/cvz/325>. Acesso em: dez. 2019.

⁷⁶⁵ “Creemos, adelantado lo que constituye la idea principal de este texto, que existe una cierta inercia interpretativa en la asociación de mensajes cruzadistas a muchas de las figuraciones bélicas que pudieran enfrentar a combatientes cristianos contra musulmanes¹, por lo que nos parece conveniente establecer una serie de pautas teóricas así como ciertos márgenes que encaucen el análisis de dichas imágenes, permitiendo deslindar con mayor precisión lo que fueron representaciones realmente marcadas por la ideología de la guerra santa contra el islam, conmemorativas de episodios concretos o destinadas a impulsar el fervor guerrero en aquel contexto, de otras muchas de temática bélica, posiblemente influidas por un contexto de enfrentamiento antislâmico, pero carentes de tan precisos matices semânticos o que incluso podrían asociarse a interpretaciones muy distintas.” PALACIOS ONTALVA, 2016; O autor é bastante crítico da obra de Inés Monteiro, *El enemigo imaginado*, pois, a partir de seu ponto de vista, apesar de a autora desenvolver um trabalho exaustivo, ela acaba sempre identificando, nas representações bélicas, as foras malignas, pecaminosas e bestiais com o inimigo islâmico. Mas ele lembra que durante a

traços de um discurso anti-islâmico, pois é incontestável que a luta entre cristãos e muçulmanos era o grande mote numa sociedade de fronteira, mas é necessário ter cautela ao interpretá-las como portadoras de alusões e alegorias “perfeitamente conscientes” ao Islã.⁷⁶⁶

Acreditamos que, para além de determinar se as imagens bélicas eram *propagandísticas* das cruzadas, da reconquista ou da guerra santa em geral⁷⁶⁷, e de que os seres em combate seriam alegorias do inimigo muçulmano, é mais importante lembrar que a cidade de Barcelona encontra-se num contexto bélico de confronto e em plena expansão do condado, onde os guerreiros nobres têm papel preponderante na manutenção e expansão dessa sociedade. Após séculos de acordos e confrontos, os muçulmanos do Al-Andaluz são, nesse momento, ocupantes de territórios a serem conquistados e anexados a um condado cristão que expande, assim, as fronteiras da cristandade. Um fato notável desse ideal guerreiro em Sant Pau del Camp são doações *post mortem* feitas durante o século XII: em 1125, um nobre que deixa seu testamento em favor de Sant Pau antes de começar uma viagem à Terra Santa e, em 1175, um cavaleiro deixa em testamento em *mos* – um tipo de freio para o cavalo – um importante símbolo da cavalaria guerreira.⁷⁶⁸

Idade Média, a cristandade tinha consciência de possuir muitos inimigos e combates em várias frentes – judeus, muçulmanos, hereges, demônios. Assim, lhe parece ilógico estabelecer um vínculo direto entre qualquer representação simbólica do mal e o Islã. Ver: MONTEIRA, Inés. **El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el islam**. Toulouse: Université de Toulouse- Le Mirail, 2012.

⁷⁶⁶ HENRIET, Patrick. Traces d’un discours anti-islamique dans les enluminures du Commentaire de l’Apocalypse de Beatus de Liébana ? In: AYALA MARTÍNEZ; HENRIET; PALACIOS ONTALVA, 2016. Disponível em: <http://books.openedition.org/cvz/323>. Acesso em dez. 2019.

⁷⁶⁷ Benjamin Weber lembra das diferenças entre os termos cruzadas e reconquista e dos vínculos entre essas duas realidades. Entende que o termo *reconquista* se refere às guerras entre reinos cristãos e muçulmanos na Península Ibérica (mesmo que corresponda apenas parcialmente à realidade complexa dessas guerras); já por cruzadas denomina as expedições em direção ao oriente “com motivo (direto ou indireto) de liberação ou conservação do Santo Sepulcro.” Ambos os movimentos podem ser vistos como guerra santa no sentido de que defendiam a expansão territorial da Igreja. Para o autor, essas duas “formas de guerra santa” se relacionavam de maneira complexa, por meio de “concorrência, amplificação mútua e legitimação de uma graças à outra” e, por isso, devem ser estudadas de maneira paralela, por estarem estreitamente ligadas. Por muito tempo, a reconquista foi considerada como “proto-cruzadas da Península Ibérica”, ou que teria sido “contaminada” em suas formas pelos ideais e práticas das cruzadas; porém, Weber defende que para uma compreensão dos problemas de legitimação e representação desses processos, é necessária a adoção de um ponto de vista amplo, que integre a Península Ibérica no contexto geral do Ocidente católico e de sua extensão tardo-medieval. WEBER, Benjamin. El término “cruzada” y sus usos en la Edad Media: La asimilación lingüística como proceso de legitimación In: AYALA MARTÍNEZ; HENRIET; PALACIOS ONTALVA, 2016. Disponível em: <http://books.openedition.org/cvz/319>. Acesso em: dez. 2019. Sobre o uso da expressão “guerra santa” ver: HENRIET, Patrick. La guerra contra el islam: una guerra santa, pero según qué criterios? In: SALOMA, Martín Ríos (org.). **El mundo de los conquistadores**. Madri: Sílex, 2015, p. 319-338.

⁷⁶⁸ Ver Capítulo 3, subcapítulo 3.3 da presente tese.

Os guerreiros podem funcionar, assim, como articulação no claustro de Sant Pau del Camp, entre fiéis que devem ser combativos e monges que lutam cotidianamente pela redenção da humanidade e pela sua afirmação administrativa na região, mas é fundamental lembrar que a caracterização desses guerreiros tem um equivalente social bem definido materialmente: a nobreza catalã (como lembra Puig i Cadafalch, ao analisar o tipo de vestimenta, escudo e elmo esculpido). É essa nobreza que, em combate físico na Terra, é o braço cristão na demarcação territorial.

A nobreza catalã, além de combater pelas terras da cristandade, é materialmente fundamental no processo de reconstrução do claustro de Sant Pau del Camp – e diversos outros edifícios monásticos – pelas doações materiais e pelas relações sociais que as doações legitimam na região⁷⁶⁹. Essa nobreza se faz representar no claustro, mas as imagens do guerreiro não são sua única forma de presença – pela representação – no espaço claustral. É necessário lembrar que o claustro adquire, no Ocidente medieval, uma função funerária.

Michel Lauwers lembra como, na história da relação do cemitério com o habitat populacional desde a Antiguidade até a Idade Média, 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 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.⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ Sobre a complexidade das relações entre nobreza e comunidades monásticas e as doações materiais e relações sociais estabelecidas ver MAGNANI, 2003. Sobre a função funerária dos claustros ver LAUWERS, Michel. Le cimetière dans le Moyen Age latin: Lieu sacré, saint et religieux. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54/5, 1999, p. 1047- 1072 ; LAUWERS, M. Le “sépulcre des pères” et les “ancêtres” . Notes sur le culte des défunts à l'âge seigneurial. *Médiévaux*, 31, 1996. p. 67-78 ; LAUWERS, M. *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*. Paris: Aubier (Collection historique), 2005.

⁷⁷⁰ LAUWERS, 1996, p. 76.

A complexidade de tais relações no Ocidente medieval é analisada por Eliana Magnani, que mostra que a relação vai muito além da “troca”, ou do dom e contra-dom entre comunidade religiosa e doadores, preferindo falar em um intercâmbio generalizado entre os atores sociais e a figura divina o que, por sua vez, gera uma sociedade representações múltiplas.⁷⁷¹

A complexidade de relações é notável se lembrarmos que, durante o século XII, não podemos falar de maneira genérica das relações da comunidade de Sant Pau del Camp com a nobreza, visto que esta última não era um grupo homogêneo: pelo contrário, as diversas famílias nobres, além das disputas por propriedades, disputam posições e reconhecimento dentro da nova hierarquia estabelecida pela centralização de poder em torno do conde de Barcelona, com a formação da Coroa de Aragão.

Assim, enquanto algumas famílias são “aliadas” da comunidade de Sant Pau, defendendo sua independência administrativa e subsidiando sua construção material, outras – como no caso do documento de 1127 – denunciam sua falta de vigilância, legitimando sua anexação a Sant Cugat del Vallès. Nessa complexidade de relações, é importante lembrar que a própria comunidade de Sant Pau del Camp havia enriquecido

⁷⁷¹ LAUWERS, 2006, p. 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 eclesiais, 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 uma 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 as relações 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.”(p. 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, 2003.

enormemente durante o século XII (do que são provas os censos enfitêuticos⁷⁷²), que fazem com que Sant Pau del Camp seja mais um senhor de terras na região, entrando em disputas judiciais com algumas famílias nobres e obtendo apoio de outras.

Ao mesmo tempo em que o claustro é o lugar por excelência dos monges, presentes ali cotidianamente em vida, ele é também um lugar da nobreza – presente ali cotidianamente no pós-morte. No momento de construção do claustro de Sant Pau del Camp poucos nobres foram inumados no edifício⁷⁷³, mas sabe-se que o corpo do casal fundador – Guitard e Rotlendis – será conservado no claustro (provavelmente em uma urna específica) até a monumental lápide sepulcral da família Bell-lloc ser construída no século XIV. Dessa maneira, a memória dos fundadores é mantida ali, apesar de não haver inscrição de comitência quando da construção do claustro, pela função funerária do mesmo e, sobretudo, pelas orações cotidianas rezadas em sua memória.

A única inscrição epigráfica do século XII que sobreviveu é um *mandatum* alusivo a Pedro de Pincerna, que data da segunda metade deste século. O *mandatum* comandava o cumprimento de uma ordem ou um acordo, moral ou juridicamente. Neste caso, ele possuía uma “intenção fúnebre”, ao ordenar a celebração de missas de defunto para a salvação da alma de Pedro de Pincerna⁷⁷⁴. Não se sabe onde a lápide de pedra estaria localizada originalmente (provavelmente no muro da igreja, por citar um altar), mas acredita-se que existiam ao menos outras três inscrições lapidárias do mesmo período.⁷⁷⁵ A inscrição é importante por nos mostrar, justamente, como a nobreza de Barcelona se fazia presente no monastério quando da construção do claustro:

(Crux) P(er) alodiis, domib(us) atq(u)e a(nni)ver(sar)is que hic / cenobio ego Petrus Pinncerna trado, q(u)idam monach(us) / augeatur i(n) hi(c) cenobio, q(u)i p(er) m(e) et p(er) defu(n)ctis / fi delib(us) in hoc alt(a)ri beati Nicho/lai missas cotidi CCC lebet,/ q(uo)d si aliter actu(m) fuaerit hospita/lariis et barch(i) nodensib(us) civib(us)/ licitu(m) erit, q(uo)d traditu(m) est huic / ad aliu(m) religiosu(m) locu(m) transfer/re per LX dies monachis istis prius / i demendare amoditis (crux).⁷⁷⁶

⁷⁷² Ver capítulo 3 da presente tese.

⁷⁷³ SANTIAGO FERNÁNDEZ, 2016, p. 946.

⁷⁷⁴ Ibid., p. 942.

⁷⁷⁵ VIGUÉ, 1974, p. 211-212.

⁷⁷⁶ Transcrição de SANTIAGO FERNÁNDEZ, 2016, p. 942-943. Tradução a partir de VIGUÉ, 1974, p. 212: “Pelos alódios, casas e aniversários que a monastério eu, Pedro Pincerna, dou, que se aumente um monge neste cenóbio, o qual por mim e pelos fiéis defuntos, neste altar de São Nicolau, celebre missas a

Javier Santiago Fernández resume o que representa essa inscrição, nesse momento, na comunidade de Sant Pau del Camp:

Desde a restauração da vida monástica, que teve lugar em princípios do século XII graças à doação efetuada pelos esposos Geribert Guitard e Rotlendis, da linhagem de Bell-lloc, o monastério de Sant Pau dependia do de Sant Cugat del Vallès. A pesar dessa subordinação nominal, Sant Pau del Camp atuou com plena autonomia, amparado pelo fato de estar sob a tutela da Santa Sé, com a obrigação de pagar um *morabatín* de censo. Desde os anos centrais do século XII, se acentua a tendência iniciada pouco tempo antes, que supõe o aumento de doações em favor de Sant Pau, cujo período inicial é representado pelo *mandatum* de Pedro de Pincerna; posteriormente, se multiplicam ainda mais as doações e o monastério inicia uma etapa de esplendor(...)⁷⁷⁷

A etapa de maiores doações e crescimento da comunidade, que lhe permite também se administrar de maneira autônoma em relação a Sant Cugat del Vallès, é justamente o momento de construção do claustro. A nobreza tem, então, papel fundamental na história e manutenção da comunidade monástica.

A *representação* da nobreza nos capitéis, pelo “realismo” dos guerreiros, é também a lembrança da *presença* da nobreza no claustro, tanto fisicamente nas urnas sepulcrais, quanto materialmente nas doações que estruturam aquele edifício. Da mesma forma, ela participa da sublimação da luta espiritual que tem lugar no claustro. Ela é, assim, parte ativa da história da humanidade, em suas diversas temporalidades: nas batalhas contemporâneas territoriais da cristandade, nas batalhas internas do monastério por afirmação na região e na história de luta da humanidade na Terra.

Como podemos ver, a imagem humana em combate revela uma articulação de relações complexas no espaço claustral, de camadas de atores sociais e espirituais que se sobrepõem e se intrincam, e que intrincam o mundo terreno e o celeste. Se o claustro tem uma função pragmática no seio da comunidade, enquanto edifício que articula diversas

cada dia. Se for feito de outra maneira, o hospitalário e os cidadãos de Barcelona estão autorizados a destinar o que doe a um outro lugar religioso após sessenta dias que os monges tenham sido advertidos.

⁷⁷⁷ “Después de la restauración de la vida monástica, que tuvo lugar a principios del siglo XII gracias a la dotación efectuada por los esposos Geribert Guitard y Rotlendis, del linaje de Belloc, el monasterio de Sant Pau dependía del de Sant Cugat del Vallès. A pesar de esta subordinación nominal, Sant Pau del Camp actuó con plena autonomía, amparado en el hecho de estar situado bajo la tutela de la Santa Sede, con obligación de pagar un morabetino de censo. Desde los años centrales del siglo XII se acentúa una tendencia iniciada poco antes que supone el incremento de donaciones a favor de Sant Pau, período inicial representado por el *mandatum* de Pedro de Pincerna; posteriormente se multiplican aún más las donaciones y el monasterio inicia una etapa de esplendor (...)”. SANTIAGO FERNÁNDEZ, 2016, p. 946.

dependências, ele também tem a função de articular diversas camadas de relações complexas. Ele articula não só diversas relações e funções sociais, mas também temporalidades, diferentes momentos da história da humanidade em sua luta contínua pela redenção. A ambivalência que muitas imagens portam não significa somente que elas são representação do bem ou do mal, mas que elas conduzem por caminhos e possibilidades, inerentes à vida humana na Terra, mas que devem ter um único final: a Redenção. Esta última está, assim, fincada na história social daquele lugar, onde as temporalidades da história humana, da batalha cotidiana e universal – atemporal – fazem corpo com a batalha da comunidade monástica para se afirmar, a qual faz corpo, por sua vez, com a batalha da cristandade levada a cabo pelos guerreiros.

CAPÍTULO 8: Capitéis zoomórficos: animalidades e hibridação

O segundo subgrupo que definimos é formado por todos os seres zoomórficos – aqueles que apresentam formas animais – que não estão em cenas de combate direto com seres humanos. Embora seja um grupo pouco numeroso, ele é bastante heterogêneo e ocupa diversos espaços no claustro. Eles são 8 capitéis: os pares N1, N6, S3 e O5. Desses, um par, o N1, apresenta seres híbridos antropomórficos; outro, o N6, apresenta híbridos zoomórficos, animais e animais em *split*; e os outros dois pares, o S3 e o O5, apresentam pássaros – mas estes diferem bastante um do outro, pois enquanto o par S3 mostra águias com asas abertas, o par O5 tem pássaros que dividem a corbelha com elementos vegetais, único caso no claustro.

Apresentaremos, assim, inicialmente o capitel com figura antropomórfica, em seguida o par com diversos tipos de seres zoomórficos e, finalmente, os pares de capitéis com pássaros, tentando entender como essa pluralidade de animalidades e de hibridações participa do espaço claustral e como ela participa da lógica geral do conjunto de capitéis.

8.1 Sereias-pássaro

O par de capitéis N1 localiza-se na galeria norte e está adossado ao pilar de ângulo estre as galerias norte e oeste, com as faces centrais voltadas em direção à entrada da igreja. Ainda que tenham sido considerados dois capitéis idênticos pelos autores que descreveram o claustro, por conterem dois personagens dispostos da mesma maneira, eles apresentam detalhes diferentes, que podem ser importantes para sua interpretação. A estrutura desses capitéis também pode contribuir muito para sua compreensão: eles são os únicos do claustro com personagens estruturalmente relacionados às volutas de ângulo, que são bem marcadas, projetando-se logo acima dessas personagens (das cabeças e das asas, nas arestas adossadas ao muro). A disposição das personagens sobre o capitel se dá de forma espelhada: há um eixo central na face central de cada uma delas, a partir do qual se desdobram dois lados semelhantes.

As personagens são seres antropomórficos e zoomórficos: possuem cabeças humanas e o corpo animal, de pássaro (fig. 58). Elas ocupam o ângulo da corbelha de cada capitel com a cabeça e o peito, dispondo suas asas abertas e cada metade do corpo

em uma das faces do capitel. O eixo central do capitel é ocupado por duas asas, de seres distintos, que se encontram e que terminam em pequenas volutas. Os pés estão apoiados no colarinho da coluna. O corpo das aves é ornamentado com motivos triangulares semelhantes aos de outros capitéis com aves, e suas asas com penas alongadas, com relevo pouco marcado.



Fig.58 Par N1: sereias-pássaro

Acima de cada cabeça repousa uma grande voluta de ângulo, que é a terminação de estruturas que partem em V (incompleto) do eixo central da face. As hastes desse V não são vistas, pois as asas do animal estão à sua frente. Essa mesma forma se encontra nas faces laterais; como são capitéis adossados, a voluta dos “ângulos” posteriores se apoia no muro do pilar. O que vemos, então, é apenas a parte superior das hastes de voluta. Assim, há uma aproximação formal entre a terminação da asa do ser e a

estrutura do capitel, na voluta de ângulo, ambas estão voltadas para o mesmo lado (a asa e a voluta de ângulo acima da cabeça), ou seja, para o centro do corpo (fig. 59).



Fig. 59: Detalhe do par N1: volutas adossadas ao muro e terminações das asas em volutas. Foto: Ramón Sales Encinas. Disponível em: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2015/11/23112015-monasterio-de-sant-pau-del_15.html. Acesso em: dez. 2019.

Apesar da degradação que os capitéis sofreram, nesse par a maioria das cabeças possui olhos, nariz e orelhas bem marcados e definidos, como a harpia do capitel L3b. As asas de cada par de híbridos que se encontram no eixo central do capitel não se entrecruzam: elas se tocam verticalmente, delimitando com precisão a área que cada uma delas ocupa, a metade do capitel. Três desses híbridos têm cabelos longos: os dois do capitel do deambulatório e o que está voltado para o jardim no capitel ao lado. Seus cabelos longos e ligeiramente ondulados acompanham a posição das asas, voltando-se para cima. Já o híbrido da face interna do capitel voltado para o jardim se diferencia por ter cabelos curtos e encaracolados. A posição das asas, juntamente com os cabelos (principalmente daqueles com cabelos longos), dá a impressão de movimento, como se

eles estivessem pousando sobre o colarinho do capitel. Há aqui, portanto, quatro seres híbridos de cabeça humana e corpo de pássaro que não estão em confronto, mas cuja forma pode sugerir movimento – a posição de suas asas se diferencia bastante de outros corpos de pássaro do claustro, que estão pousados e com as asas coladas ao corpo, mas ela as aproxima dos dois pássaros que parecem estar pousando em outros dois capitéis (N4b e N6a).

As características desses seres híbridos permitem sua classificação como sereias-pássaro, mas alguns autores as definiram também como harpias⁷⁷⁸. Em geral, a historiografia não sublinhou o fato de um deles ser diferente, o que consideramos um detalhe importante⁷⁷⁹. Para Jordi Camps e Immaculada Lorés, essa composição de duas sereias-pássaro dispostas frontalmente tem poucos paralelos na escultura catalã, sobretudo porque elas estão sob as volutas do capitel – estruturas bastante volumosas que chamam a atenção para elas. Apenas em claustros como o do monastério de Ripoll ou o da Seu d’Urgell existe tal disposição frontal de seres no ângulo do capitel.⁷⁸⁰ Para Camps, a dificuldade de interpretar esse tipo de criatura, por não estar em um contexto narrativo específico e por sua ambivalência, leva a crer que elas “obedecem a um sentido puramente decorativo”⁷⁸¹, ainda mais por fazerem parte de composições que buscam a simetria axial e que recorrem à repetição em cada face.

Esse par de capitéis nos coloca, assim, uma primeira questão, antes mesmo de buscarmos uma possível identificação para seus temas ou sentidos: ele exemplifica as críticas teóricas anteriormente explicitadas quando da discussão sobre as funções ornamentais e decorativas das imagens, pois a bibliografia postulou que essas imagens possuem uma função “puramente decorativa” por não participarem de cenas passíveis de serem narradas. Voltamos, então, às questões sobre as imbricações entre o decorativo, o ornamental, o iconográfico e o simbólico.

As sereias-pássaro são seres que fazem parte de uma larga tradição mitológica, repleta de sentidos e simbologia, podendo portar sobrevivências de formas e de conteúdos. Porém, se o modo de inserção formal desses seres na estrutura do capitel

⁷⁷⁸ CAMPS, 2019. A discussão sobre as diferenças que cremos que são sublinhadas entre as harpias e as sereias-pássaro no claustro de Sant Pau del Camp foram indicadas no capítulo anterior.

⁷⁷⁹ Salvo Jordi Vigué, que não deixa de frisar que, apesar dos cabelos curtos, trata-se de uma sereia-pássaro mulher, ou seja, que são todos seres femininos. VIGUÉ, 1974, p. 156.

⁷⁸⁰ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 102.

⁷⁸¹ “obeeixen a un sentit purament decoratiu”. CAMPS, op.cit.

parece muito mais próximo do que se convencionou classificar de função decorativa, é preciso tentarmos entender como todas essas funções se intrincam, em seus valores representacionais e formais.

Contrariamente ao pensamento mais tradicional da história da arte de que um elemento é *puramente* decorativo e que a repetição de formas (abstratas ou representacionais) não tem outra função que a de decorar – no sentido mais corrente deste termo –, Jean-Claude Bonne retoma o sentido medieval do termo *decor*, lembrando que o decorativo é aquilo que decoroso, ou seja, que exerce a função de honrar devidamente:

Em latim, *decor* designa o que é belo juntamente com a ideia de que essa beleza deve convir (em latim *decet*) 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*.⁷⁸²

O autor lembra que o “decorativo” é um tipo de função⁷⁸³ que, por mais que tenha sido generalizada como o ato de adicionar um efeito visual secundário, deve, na verdade, ser entendida como uma homenagem, uma forma de embelezamento para honrar a função de um objeto ou lugar⁷⁸⁴. Nesse sentido, todas as formas de arte exercem, por excelência, funções decorativas, além de outras funções específicas (como a função de memória, simbólica ou didática, por exemplo). Dessa maneira, o decorativo não é confinado apenas às chamadas artes decorativas. Mesmo os elementos considerados menos ornamentais e mais iconográficos exercem funções decorativas, pois o decorativo não é somente aquilo que vem “se aplicar” a um suporte, mas aquilo que honra convenientemente a função desse suporte, que o embeleza de maneira digna, para que ele possa cumprir sua função.⁷⁸⁵

A função decorativa não é autônoma e isolada, ela

⁷⁸² BONNE, Jean Claude. *Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea*. In: **Atas da VII Semana de Estudos Medievais**, Brasília, 3 a 6 nov. 2009. Brasília: PEM- UnB, 2010, p. 39- 57, p.45.

⁷⁸³ Bonne esclarece as diferenças entre “decorativo” e “ornamental”, duas noções que foram bastante confundidas na história da arte pelo fato de que certas composições, ao assumirem funções decorativas de uma maneira mais destacada, em razão mais de suas propriedades formais do que representacionais, foram classificadas de ornamentais. Mas na verdade, todas as formas de arte – ornamentais ou representacionais – exercem funções decorativas. O decorativo é um tipo de função, enquanto o ornamental é um tipo de formas ou um tipo de funcionamento das formas. As formas podem variar entre serem vistas de um modo ornamental ou em um modo representacional. BONNE, 1996a, p. 215.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 215.

concerne naturalmente todos os elementos figurativos e não-figurativos ligados aos objetos, às pessoas e aos lugares rituais, mas é também um modo de apreensão possível das imagens que se fazem contemplar.⁷⁸⁶

De maneira que “na Idade Média, todo ambiente de culto recebia uma decoração, por menor que ela fosse”⁷⁸⁷, a qual não era considerada adorno ou acréscimo dispensável, como se compreende hoje. O decorativo é um embelezamento que tem uma relação intrínseca com a função do objeto ou lugar onde se insere. Tal constatação nos mostra, então, que o edifício precisava necessariamente de elementos que comportassem uma beleza conveniente, que conferissem a dignidade devida àquele lugar. Assim, se um elemento está em um determinado lugar (ou seja, o claustro), decorando-o, essa função não é sem significação: ele é considerado convenientemente belo e decoroso para estar ali, ajudando o claustro a cumprir sua função; ele é, assim, um componente intrínseco à lógica espacial daquele claustro:

Como não há, na Idade Média, obras de arte autônomas, mas somente valores artísticos associados a objetos ou a lugares que possuem sua própria funcionalidade, a função decorativa é, aí, primordial, evidente e massiva.⁷⁸⁸

Mesmo as obras mais representacionais e narrativas são vistas, primeiramente, pelo seu valor ornamental e decorativo, ou seja, a função decorativa das obras faz destacar, em primeiro lugar, seu valor estético e ornamental; isso não significa que seus valores representacionais e simbólicos sejam negados, posto que eles atuam em conjunto. Um texto de Beda já lembrava que as imagens são percebidas, primeiramente, por seu valor decorativo e, só depois, pelo seu valor didático ou edificante:

As pinturas das histórias santas não são apenas destinadas à ornamentação da igreja, mas também à instrução dos espectadores [...], a fim de que aqueles que não são capazes de ler as letras, aprendam através dessas imagens as obras de Nosso Senhor e Salvador.⁷⁸⁹

⁷⁸⁶ BONNE, 2010, p. 45.

⁷⁸⁷ Ibid., p. 45.

⁷⁸⁸ “Comme il n’y a pas au Moyen Âge d’œuvres d’art autonomes mais seulement des valeurs artistiques associées à des objets ou des lieux ayant leur propre fonctionnalité, la fonction décorative y est primordiale, évidente et massive.” BONNE, 1996a, p. 219.

⁷⁸⁹ “(...) *pincturas sanctarum historiarum quae non ad ornamentum solummodo ecclesiae uerum et ad instructionem intuentium proponerentur (...) uidelicet ut qui litterarum lectionem possent opera domini et*

Dessa maneira, consideramos que, obviamente, as sereias-pássaro possuem um valor decorativo, pois este é o valor primordial das imagens medievais, que garantem o decoro do edifício. Mas o fato de elas não se enquadrarem em uma narrativa naquele espaço não significa que elas não exerçam outras funções além da decorativa: as funções ornamental, simbólica, representativa, iconográfica e estrutural, que se imbricam. Sua função decorativa, assim, não é “apenas” decorativa, pois ela está intrinsecamente ligada a toda a lógica ornamental daquele lugar. Se a sereia foi o elemento escolhido para decorar aquele lugar, é porque é considerada conveniente às funções do espaço claustral e, sobretudo, porque o embeleza decorosamente, compondo de maneira adequada o conjunto de capitéis. Mais uma vez, retomamos Bonne:

Poderíamos dizer que o decorativo é a homenagem (eventualmente bastante hipócrita) da arte à virtude – mais amplamente, é a homenagem prestada pelos valores estéticos, dentre os quais os primeiros são os valores ornamentais, a todos os outros tipos de valores encarnados nos objetos, lugares, circunstâncias ou pessoas. O decorativo consegue se produzir em todos os lugares onde se expõem e se colocam em cena valores, sejam eles religiosos, políticos, guerreiros, econômicos, esportivos, jurídicos, cívicos ou domésticos, artísticos ou outros. Trata-se, como se diz, de um caso de conveniência; (...) ⁷⁹⁰

O fato de as volutas – elementos estruturais “decorativos” – terem bastante destaque e se relacionarem profundamente às sereias-pássaro – elementos “iconográficos-simbólicos” – além do fato de as asas dessas últimas serem geometrizadas em suas terminações em pequenas volutas que fazem eco formal com as grandes volutas de ângulo, parecem-nos destacar a necessidade de não categorizar sistematicamente uma única função para o capitel (no caso, uma função “puramente decorativa”). Ao contrário, devemos lembrar que, mesmo como portadores de valores simbólicos, esses seres híbridos possuem uma função decorativa primordial, mas na

saluatoris nostri per ipsarum contuitum discerent imaginum”. BEDA. *Homilias*, I, 13. Ed. D. Huurst, *Corpus Christianorum*, Series Latina, t. 122. Turnhout, 1955, p. 93.

⁷⁹⁰ “(...) on pourrait dire que le décoratif, c’est l’hommage (éventuellement très hypocrite) de l’art à la vertu – plus largement, c’est l’hommage rendu par les valeurs esthétiques, au premier rang desquelles les valeurs ornamentales, à toutes les autres espèces de valeurs incarnées dans des objets, des lieux, des circonstances ou des personnes. Le décoratif trouve à se produire partout où s’exposent et se mettent en scène des valeurs, qu’elles soient religieuses, politiques, guerrières, économiques, sportives, juridiques, civiques ou domestiques, artistiques ou autres. C’est là, comme on dit, affaire de convenance” BONNE, 1996a, p. 218.

qualidade de decoração, eles exercem funções ornamentais que se mesclam às suas cargas semânticas.

Podemos de fato, por convenção, qualificar de ornamental todo modo de organização de motivos ou de qualidades plásticas e cromáticas, livres ou estereotipadas, que não constitui em si mesma uma composição temática relacionada a ela mesma e, por outro lado, de função decorativa a valorização do objeto que sua ornamentalização deveria produzir. (...) As propriedades ornamentais se intrincam também em geral com as propriedades mais propriamente representacionais das imagens medievais para fazer valer ou enobrecer seu tema iconográfico, o qual atrai em princípio uma consideração mais atenta. Mas o valor decorativo de uma imagem se deve também ao efeito sensível global que ela produz em seu ambiente – o que, conjugado aos efeitos rítmicos do decor ornamental, lhe confere sua ordenação.⁷⁹¹

Ao se considerar que a sereia-pássaro tem uma função decorativa, é necessário levar em conta, em primeiro lugar, que ela foi escolhida como elemento considerado adequado para compor aquele conjunto imagético do qual faz parte, ou seja, do conjunto de capitéis do claustro. Como lembra Bonne, sua carga iconográfica – ou simbólica – também faz parte de sua ornamentalidade, a qual é um princípio que atua transversalmente na imagem, criando, modulando e destacando sentidos.

A sereia-pássaro, como dissemos em tópico anterior, foi muitas vezes chamada de harpia⁷⁹², pois as formas de ambas são muito próximas. Grande parte da historiografia

⁷⁹¹“On peut en effet, par convention, qualifier d’ornamental tout mode d’organisation de motifs ou de qualités plastiques et chromatiques, libres ou stéréotypés, ne constituant pas en lui-même une composition thématique rapportée à elle-même, et, d’autre part, de fonction décorative la valorisation de l’objet que son ornementalisation est censée produire.(...) Des propriétés ornamentales s’intriquent aussi toujours aux propriétés plus proprement représentationnelles des images médiévales pour faire valoir ou ennoblir leur thème iconographique, lequel appelle par principe une considération plus attentive. Mais la valeur décorative d’une image tient aussi à l’effet sensible global qu’elle produit dans son environnement — ce qui, conjugué aux effets rythmiques du décor ornamental, lui confère son ordonnance.” BONNE, Jean-Claude. *Art ornamental, art environnemental: au-delà ou en deçà de l’image (art médiéval, art contemporain)*. **Images Re-vues** [Online], 10, 2012, §2. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2262>. Acesso em jun.2019.

⁷⁹² Inés Monteiro, por exemplo cita que: “A sereia-peixe se relaciona particularmente com a imagem da harpia (mulher com corpo de ave). Ambos híbridos são frequentes na escultura românica e geralmente são associados ou representados de modo conjunto ou paralelo nos capitéis, denotando uma significação e uma função similar. Ambas constituem um símbolo demoníaco, um protótipo sedutor e mortal que encarna a noção da mulher como tentação libidinosa que conduz à condenação da alma.” “La sirena-peixe se relaciona particularmente con la imagen de la arpía (mujer con cuerpo de ave). Ambos híbridos son frecuentes en la escultura románica y suelen aparecer asociados o representarse de modo conjunto o paralelo en los capiteles, denotando una significación y una función similar. Ambas constituyen un símbolo demoníaco, un prototipo seductor y mortal que encarna la noción de la mujer como tentación libidinosa que conduce a la condenación del alma.”. Assim, diz que prefere chamar de harpia toda mulher-pássaro para não criar confusão com a sereia (mulher-peixe). MONTEIRA, 2012, p.437-438.

convencionou chamar de “sereia” a mulher com corpo de peixe e de harpia, aquela com corpo de pássaro⁷⁹³. No entanto, como vimos, elas são diferentes e, em Sant Pau, a característica dracônica do corpo da harpia tem destaque, contrastando com a imagem da sereia-pássaro. Parece-nos que a cauda da harpia do capitel da galeria leste, ao atravessar toda a sua estrutura e atingir o homem na face interna do capitel, enfatizava a hibridação ameaçadora e perigosa, que age diretamente sobre o homem. Já a hibridação das sereias-pássaro é menos ameaçadora e pode compor uma relação mais aceita com a figura humana.

No *Physiologus* grego, a sereia está agrupada com os centauros num mesmo capítulo (capítulo 13), sendo assim definida: “As sereias são monstros que vivem no mar e que portam a morte: pela sua voz, elas são as Musas. A metade de seus corpos tem uma forma humana, a outra metade a aparência de uma ave.”⁷⁹⁴ A versão latina manterá essa descrição.⁷⁹⁵ Assim, ela aparece claramente nesses textos como um híbrido antropomorfo com corpo de ave, mas com o detalhe de que ela vive no mar. Jacqueline Leclercq-Marx observa que também na maior parte dos Bestiários as sereias serão sempre descritas dessa forma, que tem origem na Antiguidade⁷⁹⁶. Elas podem, assim, ser classificadas na categoria de pássaros fabulosos, pois é apenas a partir do século VIII que a morfologia da mulher-peixe se impõe com alternativa para a figuração da sereia. Tanto nos textos quanto nas representações imagéticas gregas, onde têm grande fortuna, as sereias apareciam como mulheres-ave. Na Odisseia, as famosas sereias de

⁷⁹³ Denise Jalabert, em artigo publicado em 1936, já fazia essa constatação conceitual, lembrando que, na Idade Média, a sereia tem duas formas: a sereia-peixe e a sereia-pássaro. Para a autora, as sereias-peixe são um engano do período medieval (“Mais il faut reconnaître qu'en figurant des sirènes avec une queue de poisson le moyen âge se trompait.”, p. 434), pois na Antiguidade, desde a Odisséia e nas representações imagéticas gregas, a sereia é o híbrido entre mulher e pássaro. Teria sido apenas no século VII que a sereia foi, pela primeira vez, descrita como mulher com cauda de peixe, no tratado *De Monstris*. Essa teria sido uma confusão, que foi herdada pela Idade Média ao crer que existiam dois tipos de sereia (“C'est seulement à la fin du monde antique que se fit la confusion entre les sirènes et certaines divinités de la mer. Dans le traité *De Monstris*, qui date probablement du vie siècle de notre ère, les Sirènes sont décrites, pour la première fois, semble-t-il, com me des femmes ayant des queues de poisson. Le moyen âge hérita de cette tradition erronée; il crut qu'il y avait deux sortes de sirènes; et c'est ainsi que les imagiers romans ont taillé, dans la pierre de leurs églises, des sirènes à corps d'oiseau et des sirènes à queue de poisson.” p. 436) JALABERT, Denise. De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes ; II: Les sirènes. *Bulletin Monumental*, 95/4, p. 433-471, 1936.

⁷⁹⁴ “Les sirènes sont des bêtes vivant dans la mer qui portent la mort: par leur voix, ce sont des Muses. La moitié de leur corps a une forme humaine, et l'autre moitié a l'apparence d'une oie. ” *Physiologos*, 13. ZUCKER, 2004, p. 116.

⁷⁹⁵ CURLEY, 2009, p. 23.

⁷⁹⁶ LECLERCQ-MARX, Jacqueline. Drôles d'oiseaux. Le caladre, le phénix, la sirène, le griffon et la serre dans le *Physiologus*, les Bestiaires et les grandes encyclopédies du XIIIe siècle. Mise en perspective. In: CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir.) *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge* [en ligne]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2009, § 12. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/4281>. Acesso em nov. 2019.

Ulisses são aquelas que, pelo encanto da sua voz, podem impedir os navegadores de voltar para casa, atraindo-os para matá-los⁷⁹⁷. Assim, mesmo com a figuração de ave, as sereias apresentavam, de modo geral, uma relação com o mundo marítimo. Na Antiguidade clássica e tardia, as sereias continuarão a ser exclusivamente representadas como mulheres-pássaro. Para a autora, serão os Pais da Igreja que tomarão sua imagem como um símbolo: “aquele das tentações da luxúria, da heresia, da cultura profana e de todas as seduções do século, de maneira geral.”⁷⁹⁸

Nas Etimologias (31, III), Isidoro de Sevilha também as descreve como mulheres-pássaro, além de moralizá-las como meretrizes, mulheres que enganam seus amantes: elas possuem asas e garras porque o amor “voa e fere”⁷⁹⁹. Rabano Mauro, no século IX, reproduzirá esse trecho de Isidoro em seu *De Universo*, dando continuidade à tradição de representá-las com corpo de pássaro, assim como o fazem os *Libri Carolini*.⁸⁰⁰

A mais antiga menção ao “novo tipo” de sereia aparece apenas em finais do século VII ou inícios do VIII, no *Liber monstrorum*, um tratado sobre as bestas mitológicas conhecidas produzido provavelmente no meio anglo-saxão, o qual, apesar de ter como fontes os textos de Agostinho, São Jerônimo ou mesmo Isidoro de Sevilha, desenvolve uma descrição original da sereia: elas são as *marinae puellae*, jovens que vivem no mar e se locomovem rapidamente por ele com suas caudas de peixe cheias de escamas, enganando os navegadores com sua beleza e canto doce⁸⁰¹. Essa imagem da sereia teria se desenvolvido ao longo da Alta Idade Média devido, sobretudo, à confusão entre os contos da Antiguidade e as imagens das sereias, da Scylla, das Nereides e dos tritões: todos são criaturas marinhas presentes em contos sobre aventuras de marinheiros e as ameaças do mar.

⁷⁹⁷ JALABERT, 1936, p. 435.

⁷⁹⁸ “celui des tentations de la luxure, de l’hérésie, de la culture profane et de toutes les séductions du siècle d’une manière générale.” LECLERCQ-MARX, Jacqueline. **La sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge** [online]., Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2014a. Disponível em: http://www.koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4622/#chapitre_4622. Acesso em: nov. 2019.

⁷⁹⁹ “30. Sirenas tres fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habentes alas, et ungulas; quarum una voce, altera tibiis, tertia lyra caneat. Quae illectos navigantes suo cantu in naufragia trahebant. 31. Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam ad egestatem deducebant, iis fictae sunt inferre naufragia. 36 Alas autem habuisse, et ungulas, quia amor et volat et vulnerat. Quae inde in fluctibus commorasse dicuntur, quia fluctus Venerem creaverunt.” ISIDORVS HISPALENSIS. *Etymologiarum*, 11, 3, 30-31. (PL 82, Col. 423A)

⁸⁰⁰ LECLERCQ- MARX, 2014a.

⁸⁰¹ “Sirenae sunt marinae puellae quae navigantes pulcherrima forma et cantu decipiunt (...)”. VI *De Sirenis. Liber Monstrorum*. Ed. PORSIA, Franco. Bari: Dedalo Libri, 1976, p. 148.

A escultura românica teria, então, mantido os dois modelos de sereia. Mas mais do que manter, teria se estabelecido progressivamente, entre os séculos XI e XIII, uma diferença significativa entre ambas: a sereia-peixe, principalmente aquela de cauda dupla, que as segura uma em cada mão, manteve o significado do pecado sexual ligado à figura feminina, principalmente por ela aparecer geralmente associada à mulher com serpentes⁸⁰², enquanto a sereia-pássaro, caracterizada pelo elemento aéreo, comportava um campo semântico maior:

A escolha das sereias-peixe como símbolo do vício parece poder se explicar pelo simbolismo das formas: a cauda das sereias pisciformes, emblema especificamente sexual, as designava, em efeito, sobretudo como símbolo da luxúria, enquanto as asas da sereia-pássaro eram morfologicamente mais próximas do anjo caído. Daí também, talvez se explique uma maior frequência das sereias-pássaro macho com características demoníacas... A própria ambivalência das sereias, que se deve notavelmente a sua característica elementar e, mais particularmente, a sua relação com o céu, evocador de transcendência, lhes conferiu também a semelhança a um anjo, e de compartilhar com ele uma ou outra função.⁸⁰³

É essa segunda ideia que nos interessa aqui. Ao abrir o campo semântico da sereia-pássaro, conseguimos perceber que ela não precisa ser, necessariamente, entendida como um símbolo fechado a um só significado, mas como uma figura que evoca possibilidades. Em Sant Pau del Camp, acreditamos que ela é figurada justamente por se inserir na lógica claustral como portadora de uma plasticidade decorativa e também de sua polissemia semântica. E ela não é figurada ao acaso, pois na região da Catalunha a sereia-peixe era bastante conhecida e diferenciada da sereia-pássaro: um capitel com sereia-peixe de cauda dupla figura no claustro de Sant Pere des Galligants (considerado um “transmissor de modelos”⁸⁰⁴ para Sant Pau del Camp), mas também existe nesse claustro um capitel que figura três sereias-pássaro, apresentadas de frente, formalmente bastante próximas às de Sant Pau. Uma diferença importante é que elas não se localizam nos ângulos do capitel, mas na face, com as asas abertas; outro detalhe

⁸⁰² LECLERCQ- MARX, 2014a.

⁸⁰³ “Le choix des Sirènes-poissons comme symbole de vice semble par ailleurs pouvoir s'expliquer par la symbolique des formes: la queue des Sirènes pisciformes, emblème spécifiquement sexuel, les désignait en effet davantage comme symbole de luxure, que les ailes de la Sirène-oiseau, plus proche morphologiquement de l'ange déchu. De là aussi peut-être, une plus grande fréquence des Sirènes-oiseaux mâles aux caractéristiques démoniaques... L'ambivalence même des Sirènes, due notamment à leur caractère élémentaire et plus particulièrement à leur rapport avec le ciel, évocateur de transcendence, leur valut aussi de ressembler parfois à un ange, et de partager avec lui l'une ou l'autre fonction.” Ibid.

⁸⁰⁴ Ver capítulo 4 desta tese.

que deve ser sublinhado é que elas são sereias-pássaro barbadas, demonstrando que existia na região uma versão masculina desse ser (fig.60).



Fig. 60 a, b: Sereias-peixe de cauda dupla e sereias-pássaro barbadas, respectivamente, de Sant Pere de Galligants.

O claustro de Sant Cugat del Vallès apresenta também tanto um capitel com sereias-peixe quanto um capitel com o que a historiografia chamou de sereia-pássaro com cauda de dragão (a qual, como vimos anteriormente, é similar à harpia de Sant Pau del Camp e do portal românico da catedral de Barcelona). Assim, se a sereia-pássaro figura em um par de capitéis em Sant Pau é devido, acreditamos, à sua especificidade plástica, diferenciada da sereia-peixe, que comporta cargas semânticas específicas, não só ligadas às ameaças do mar, mas às possibilidades de elevação espiritual. Conheciam-se os dois modelos de sereia no românico catalão e em monastérios próximos a Sant Pau, mas houve uma escolha pela figuração da sereia-pássaro.

A própria moralização da sereia do *Physiologus* fornece uma significação à sua imagem no românico que não a reduz à ideia da mulher luxuriosa: assim como o centauro, que tem metade humana e metade animal, ela é um ser que engana pela aparência. Em referência ao texto das epístolas de Tiago, o *Physiologus* compara a esse ser o homem que vacila na fé, que é inconstante e jogado pelo vento de um lado para o

outro: "pois é um homem irresoluto, inconstante em todo o seu proceder" (Tg 1, 8). O homem irresoluto pode ser entendido como aquele de duas almas. À sereia se opõe, então, a ideia de uma fé sem vacilação nem dúvida. O *Physiologus* continua definindo que as sereias e os onocentauros⁸⁰⁵ representam essas pessoas que enganam nas aparências, que vão à Igreja “com a aparência de piedade, mas que negam o que as torna forte” (2 Tm 3,5):

Dentro da Igreja, eles são como homens, mas quando eles saem dela, eles se transformam em bestas. Essas pessoas representam os personagens das sirenas e onocentauros: suas disposições são contraditórias e suas escolhas são imposturas. *Por seu discurso sedutor e belo, como as sereias, eles abusam do coração do homem sem malícia (Romanos 16, 18.); pois as más companhias corrompem as boas maneiras (I Coríntios 15, 33).*⁸⁰⁶

A sereia é, na bibliografia sobre o românico catalão, definida como símbolo da luxúria e do pecado feminino. Mais uma vez, não negamos que essas sereias-pássaro carreguem também esta significação, visto que a imagem feminina aparece bastante negativizada e ligada à culpa das origens do pecado nesse claustro (o que é reforçado pela ausência de representações marianas). Mas sua notável diferença formal com a figura da harpia, mais ameaçadora e em ação – destruindo e encurralando a alma do fiel – sublinha, na verdade, a natureza enganadora desses seres. Enquanto a harpia revela e ataca com sua longa cauda serpentina, que domina toda a face central de seu capitel (L3b), as sereias pássaro se dão a ver nos ângulos dos capitéis – elas são decorativas e visíveis, num recurso que as faz se dobrarem sobre o eixo de ângulo, ocupando e se multiplicando pelas faces dos capitéis; sua postura de frente, com seus longos cabelos e o aparente gesto de pousar, mas com asas ornamentalizadas que se terminam em volutas, parecem mostrar que essas sereias, mais que um pecado de luxúria, são o pecado cotidiano, aquilo que engana, o vício que se estrutura nas almas e que, por mais que não pareça ameaçador de maneira agressiva – como o é a harpia –, se configura como uma ameaça sutil, que tem a capacidade de se desdobrar e se multiplicar,

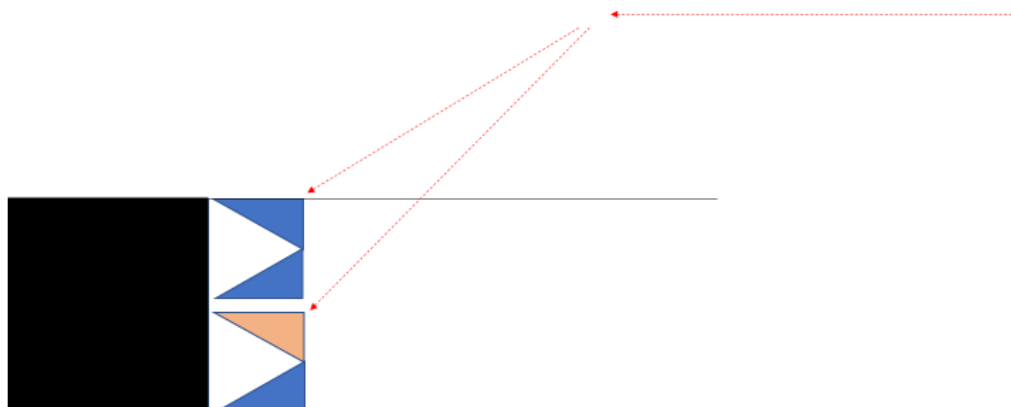
⁸⁰⁵ O onocentauro é o híbrido que possui busto, cabeça e braços humanos sobre o corpo de uma anta (em pé, como um homem). Assim, ele difere ligeiramente do centauro, onde a parte e postura de cavalo predominam.

⁸⁰⁶ “Dans l’Église, ils sont comme des hommes, mais lorsqu’ils la quittent, ils se transforment en bêtes. Ces gens représentent les personnages des sirènes et des onocentaures: leurs dispositions sont contradictoires et leurs choix des impostures. Par leurs discours séduisants et beaux, comme les sirènes, ils abusent le coeur des hommes sans malice; car les mauvaises compagnies corrompent les bonnes moeurs.” *Physiologos* 13. ZUCKER, 2004, p. 116.

dominando todas as superfícies: mais uma vez, voltamos à lógica da ameaça dos pecados cotidianos na vida terrena, e não pecados específica e unicamente sexuais.

Mais ainda: acreditamos que a sereia-pássaro de cabelos curtos possa funcionar como um espelho da diversidade dos homens, reforçando a ideia de que o pecado não é apenas feminino. Isso porque os cabelos curtos e encaracolados, visualmente bastante diferentes dos das outras sereias, são considerados como cabelos de uma figura masculina. As sereias-pássaro masculinas existiam largamente na arte românica – e mesmo na Catalunha, como pode ser visto no claustro de Galligants, onde existem sereias-pássaro com barbas – e no claustro de Sant Pau nos parecem justamente mostrar que, na naturalização dos vícios (em atitudes e, até mesmo, pensamentos) que se enraízam na vida cotidiana e podem passar despercebidos, o monge pode se reconhecer; é como um convite a refletir sobre suas reais ações, sobre as reais intenções de sua alma, pois mesmo que ele viva dentro do claustro, sua alma está sujeita a se enganar e cair em vícios cotidianos, que se escondem sob falsas aparências não ameaçadoras. Em meio à repetição de figuras idênticas (as três sereias de cabelos longos), a sereia de cabelos curtos é o elemento que varia, e essa variação pode ter a função de chamar a atenção, de se fazer notar.

A posição desse par de capitéis – na galeria norte, adossados ao pilar de ângulo e voltados para leste – permite, inclusive sua melhor visualização, a partir do deambulatório, para os monges que saíam da porta da igreja e seguiam pelo deambulatório norte, assim como dos monges que vinham da galeria leste. Eles parecem ter sido colocados, topograficamente, em posição de ser mais bem visualizados de quem vinha do sentido leste. Assim, são as duas figuras de ângulo voltadas para o deambulatório que se dão melhor a ver: uma delas é a personagem de cabelos curtos (em cor diferente, no esquema abaixo – esquema 6). Mais uma vez acreditamos que a beleza e leveza estrutural do capitel aparecem como um convite à reflexão sobre a própria vigilância na fé e a verdade das ações do monge, pois, em meio às figuras femininas enganadoras, ele poderia visualizar sua própria alma, fraquezas e vacilo.



Esquema 6. Esquema de hipótese de visualização do par das sereias-pássaro, com destaque para a de cabelos curtos.

A sereia e o centauro foram considerados, a partir do texto do *Physiologus*, como um par que representa a hipocrisia na escultura românica. Em Sant Pau, as duas figuras aparecem, mas não formam par entre si – estão, inclusive, distantes no claustro – e cada uma se encontra arranjada em lógicas formais e significativas próprias ao par onde se encontra: o centauro-arqueiro, que caça o cervo e se encontra num par cujo tema central é o combate; e a sereia-pássaro num par decorativo (no sentido já discutido) ocupando os ângulos do capitel. Porém, o que nos parece comum a esses temas no claustro de Sant Pau del Camp é o fato de sua hibridação ser humanizada⁸⁰⁷, aproximada de figuras cotidianas – o cavaleiro e o monge – atuando para além dos símbolos de vícios, mas como lembrança do pecado intrínseco a toda a humanidade, aquele pecado começado no

⁸⁰⁷ Jacqueline Leclercq-Marx estuda um progressivo processo de humanização de sereias e centauros ao longo da Idade Média, onde elas passam a, cada vez mais, representar figuras maternas; as sereias e centauros aparecem, muitas vezes, como uma família; esse fenômeno medieval estaria ligado à teologia que busca justificar a possibilidade de salvação para os seres híbridos; eles são, assim, os únicos seres antropomorfos que suscitaram uma discussão importante sobre sua parte de humanidade (a autora especifica que essas sereias que aparecem em famílias são as sereias-peixe): “Cette humanisation qui apparaît comme une véritable création médiévale est indissociable d’une réflexion théologique séculaire sur les chances relatives de salut des hybrides d’homme.” LECLERCQ-MARX, Jacqueline. Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l’époque romane. *Cahiers de civilisation médiévale*, 45/177, p. 55-67, 2002, p. 55.

pecado inicial que marca a todos e que pode facilmente levar a enganações e desvios, mesmo daqueles que são fieis e religiosos⁸⁰⁸.

Outro elemento fundamental na estrutura desse par de capitéis são as volutas de ângulo. Elas não aparecem em nenhum outro capitel que apresenta personagens (humanos ou zoomórficos), mas têm, como veremos, bastante destaque e variações nos capiteis de tipo coríntio. As volutas de ângulo são um dos elementos básicos e estruturais do capitel coríntio clássico e, no claustro de Sant Pau del Camp, chegam a aparecer vegetalizadas, indicando uma possível hibridação entre a estrutura do capitel e o mundo vegetal (como veremos no próximo tópico). Se as volutas são bastante importantes na incorporação de elementos à estrutura do capitel, podemos considerar que seu destaque nesse capitel das sereias-pássaro faz com que eles sejam capitéis importantes de intermediação entre tais criaturas e as estruturas arquetônicas dos capitéis e, conseqüentemente, do claustro. Como vimos, o posicionamento desses seres no eixo do ângulo da corbelha faz parte de um procedimento de aproveitamento do corpo do capitel, que é todo utilizado, e permite a melhor visualização dessas figuras por quem caminha pelo deambulatório ou jardim.

Além de facilitar a visualização, acreditamos que sua disposição no eixo do ângulo, numa íntima relação com as volutas – que se apoiam sobre suas cabeças – sublinha a função estrutural que esses seres podem assumir, como uma capacidade de fazer corpo com a estrutura⁸⁰⁹. Seria essa uma maneira de acusar a capacidade do pecado ou do desvio se tornar estrutural, como um *trompe-l'oeil*, capaz de se esconder e se mascarar na vida cotidiana? Ou ainda, seria um alerta aos pecados cotidianos que se tornam estruturais, que desviam o caminho do combate constante contra o pecado? Apesar de as volutas não terem a função de suportar a força (ou o peso) da estrutura arquetônica, como o eram os arcos do claustro, por exemplo, elas são simbolicamente elementos estruturais básicos dos capitéis coríntios.

⁸⁰⁸ Mais uma vez, lembramos do texto de Pedro Damiano, que acusa as mulheres dos clérigos nicolaítas de harpias, víboras e sereias. Nesse caso, a significação da sereia é aquela mais ligada à culpa sexual feminina, mas indicando um grupo social específico, contra o qual se batia o movimento da reforma gregoriana nos costumes monásticos: *PETRVS DAMIANVS. Opusculum* 18.2. *Contra Intemperantes Clericos*, 7 (PL 145, Col. 410C).

⁸⁰⁹ A organização das formas chega a lembrar as cariátides da Antiguidade: as colunas têm formas femininas, de maneira que o próprio corpo humano é a figura de sustentação do edifício.

O fato de estarem com posturas iguais e não participarem de uma cena historiada, mas de sugerirem ao mesmo tempo movimento e integração à estrutura do edifício, isso demonstra a pluralidade de funções que esses seres podem exercer: não apenas como representação de um ser híbrido, mas como aquilo que Bonne, Baschet e Dittmar chamaram de “imagem híbrida”. Mais que a imagem de um híbrido, a imagem é, em si, hibridizada com a matéria do capitel – a própria pedra e a função estruturante do elemento na “arquitetura” do capitel. Esses seres podem ser aqueles que recusam, em parte, sua autonomia para se fundirem à arquitetura: o corpo torna-se, assim, um elemento arquitetônico⁸¹⁰. Essas figuras, “por seu corpo e sua postura, não apenas personificam e ficcionam a função de suporte desse pedaço de arquitetura, mas também a sublimam ao lhe dar um corpo”⁸¹¹. Nota-se, então, que há um trabalho intenso que relaciona a imagem e seu suporte, num tratamento que manifesta o fato de que elas fazem corpo com o capitel, e não são apenas representação de algo⁸¹².

O modo de inserção das sereias-pássaro nesses capitéis, único no claustro, o aproveitamento do eixo e, mais ainda, a valorização estrutural da continuidade que se cria entre o corpo animal, a cabeça humana, a voluta de ângulo e o dado de ábaco, além dos importantes ecos formais entre as terminações das asas e as grandes volutas, mostram que essas imagens são “presenças ornamentalizadas”⁸¹³ no edifício, que contribuem a vitalizar, ou animar, a própria matéria na qual se inserem e da qual são compostas: a pedra do capitel e, num sentido mais amplo, o próprio claustro, lugar de entrecruzamento e integração entre diversas esferas da Criação divina e do mundo terreno e material.

8.2 Os seres confrontados: leões, pássaros e grifo

O próximo par que compõe esse subgrupo de presenças da animalidade e hibridação no claustro é o N6 (fig. 61). Ele está localizado na galeria norte, em oposição axial ao par de capitéis das sereias-pássaro, adossado ao pilar de ângulo noroeste. Esse par apresenta dois capitéis que não são semelhantes nem estrutural nem semanticamente: encontramos quatro seres diferentes, dois em cada capitel. Apesar de

⁸¹⁰ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 172.

⁸¹¹ “par leur corps et leur posture, non seulement personnifient et fictionnent la fonction de support de ce morceau d’architecture, mais aussi la subliment en lui donnant un corps.” Ibid., p. 176.

⁸¹² Ibid, p. 176.

⁸¹³ Ibid., p. 180.

diferentes, suas características se entrecruzam e complementam, formando um conjunto contínuo e homogêneo (basicamente, entre as representações de aves e de leões).



Fig. 61 Par N6: leão em split, pássaro, grifo (?) e leão

Como no par anterior, os quatro seres não se apresentam em combate nem em cenas que podem sugerir uma narrativa de uma cena, como eram as batalhas diretas dos homens contra seres zoomórficos. Porém, sua presença e postura podem indicar enfrentamentos ou conflitos.

Começamos descrevendo o capitel N6b, que está voltado para o deambulatório. Nesse capitel uma figura impera: dois corpos de bestas felinas ocupam as duas faces mais visíveis do capitel: a voltada para o deambulatório e a face central. Os dois corpos estão voltados para o mesmo ângulo do capitel, o do deambulatório. A forma de ambos é bastante semelhante: o corpo alongado na horizontal, apoiado sobre as quatro patas postas sobre o colarinho, domina a superfície da corbelha. Como é comum em outros capitéis que apresentam figuras nesse claustro, a metade inferior da corbelha é bastante

cilíndrica e fina e, como apenas as patas do animal ocupam essa área, o fundo está à mostra. A parte superior, como dissemos, é completamente ocupada pelo corpo do animal, da cabeça até sua parte traseira, da qual parte uma cauda que, num movimento serpentino, vai em direção ao corpo do animal e termina no centro da face, logo abaixo do dado central, mas voltada novamente para a parte traseira do animal (fig. 61). A terminação da cauda se abre numa estrutura maior, que tem destaque no centro da face. Esse tipo de cauda é o mesmo da do leão da galeria norte, do capitel N4a, que segura os cabelos de um guerreiro, mas é bastante diferente da cauda do leão da galeria oeste, O4b, mais grossa. Esse eco formal entre duas bestas que aparecem na mesma galeria é um primeiro ponto importante a se notar.

Esses dois corpos de leão têm, porém, uma característica única no claustro: eles possuem uma mesma cabeça, localizada no ângulo do capitel, sobre a aresta, logo abaixo do dado de ângulo do ábaco (fig. 62). Esse tipo de construção do animal, exibindo dois corpos e uma cabeça – em *split* – era um recurso formal recorrente no românico, mas este é o único caso no claustro de Sant Pau del Camp.



Fig.62 Leão em *split*. Detalhe do capitel N6b.

A cabeça assim localizada, além de ser um recurso que aumenta a visualização desse ser, ocupa um lugar que é o eixo central de espelhamento entre duas partes idênticas, os dois corpos. Da cabeça partem, para os dois lados, longas mechas de juba onduladas e encaracoladas no final; do meio da juba aparecem as orelhas pontudas do animal, que também são bastante destacadas. Os olhos e os detalhes da cabeça do animal são bastante semelhantes, mais uma vez, ao leão do capitel 4N, porém no capitel N6b o focinho e os dentes estão bem deteriorados, de maneira que não podemos postular que fossem iguais. As quatro garras de cada corpo são afiadas, repousando sobre o colarinho. Esse leão em *split* é, então, a figura dominante no capitel. Visto do deambulatório, é o único ser que aparece.

Contudo, na face interna do capitel, voltada para o jardim podemos ver a figura de uma ave (fig. 63). Ela parece estar “comprimida” na face porque a traseira do leão, que chega até o ângulo do capitel, é bastante volumosa e ocupa parte desta face. A disposição do corpo do pássaro é semelhante àquela do capitel 4Na, que também ocupa um espaço que dá a impressão de ser comprimido, devido à expansão do corpo do guerreiro. O pássaro está, assim, de lado, com as asas abertas; os pés estão postos sobre o colarinho, e o corpo é coberto de penas, que são mais alongadas nas asas. A cabeça e o bico estão de lado, de modo que só um dos olhos é visível. As asas abertas para cima (uma à frente e outra na parte de trás do corpo) definem uma postura que sugere movimento. Para Jordi Vigué, trata-se de uma ave de rapina, assim como no capitel N4a⁸¹⁴.

A coincidência entre posturas e características formais dos seres nos dois capitéis – N4a e N6b (fig. 64) – nos leva a pensar em um eco formal e em uma relação forte entre eles. Eles são capitéis adossados a pilares do claustro e se localizam na galeria norte, dispostos de modo a fazerem face uns aos outros – mas não diretamente, pois há um par de capitéis entre eles –, além de se relacionarem diagonalmente, pois um deles está do lado do jardim e o outro, do corredor.

⁸¹⁴ VIGUÉ, 1974, p. 162.



Fig. 63 Ave da face interna do capitel N6b.



Fig. 64 a, b, c, d: Comparações entre pássaros e leões dos capitéis N4a e N6b, respectivamente.

As significações gerais dos dois capitéis são, contudo, bastante diferentes. Enquanto em um deles o leão é uma figura de ataque, estando em um combate corporal direto com o guerreiro, no outro o leão é uma figura que não sugere ação e está em split.

Também o pássaro, no capitel do par N4, parece estar mais ativo na sua relação com o guerreiro, enquanto no capitel N6 ele parece não se relacionar o leão. Muito mais que a ação, é sua *presença* (de ambos, pássaro e leão) que é trabalhada nesse capitel, o N6b.

O leão em *split*⁸¹⁵ é a figura que, pelo tamanho e pela maneira de ocupar o espaço, domina formalmente o capitel, inclusive pela maior visibilidade – com esse recurso, o animal é visto quase que totalmente, em todos os seus ângulos e não a partir da simples perspectiva frontal; ele é apreendido totalmente em sua materialidade, rompendo com os padrões da imagem vista pelo olho humano, mas englobando um olhar mais totalizante da criatura⁸¹⁶. O leão, como discutido anteriormente, possui uma natureza ambivalente: é a figura crística, o rei dos animais corajoso, mas ao mesmo tempo o instrumento do mal, como demonstram as histórias de Sansão, Davi e Daniel. Se no capitel N4a é sua relação com o guerreiro que determina sua atuação ameaçadora, no capitel do qual tratamos agora sua presença é majestosa e triunfante pelo trabalho de apropriação formal do capitel.

Esse leão majestoso, ainda que possa ter aqueles traços que geralmente sublinham a ferocidade (ou seja, os dentes à mostra, que estão muito danificados para termos certeza de que são iguais aos dos outros leões), tem, por sua plasticidade, uma ferocidade que pode ser benéfica. Se a vida humana é uma vida de combate, em

⁸¹⁵ O termo “*split representation*” foi utilizado para se referir ao modo de representação de diversas sociedades não-ocidentais, em diferentes culturas, que apresentam analogias na maneira de representar a dimensionalidade e a própria maneira de conceber a relação entre corpo e cabeça. A cabeça é apresentada de maneira a conformar uma visão frontal simétrica, que consegue dar conta de representar os dois lados do corpo, ou seja, representar sobre um plano um objeto ou ser de três dimensões. Assim, o ser representado aparece como que dividido ao meio, com as duas partes representadas se juntando na cabeça, mostrada de frente e como junção dos dois perfis. Cf. BOAS, Franz. **Primitive Art**. Nova Iorque: Dover, 1955, p. 223-224. Para Lévi-Strauss, essa duplicação simétrica não era apenas o resultado da adaptação formal de uma figura tridimensional no plano bidimensional, mas era também uma maneira de combinar o sobrenatural e o mundo visível em sociedades totêmicas, “culturas de máscaras”; nelas, a imagem do antepassado era presentificada através de máscaras, que se abriam em duas metades. Nessas sociedades, a máscara e a pessoa são indissociáveis, e são instrumentos característicos de sociedades competitivas e hierarquizadas, muito ligadas à legitimação pela genealogia. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Split Representation in the Art of Asia and the America*. In: _____ **Structural Anthropology**. Nova Iorque: Basic Books, 1963, p. 245-268. Ver também: GUELL, Alfred. *Backlessness and Split Representation: Shell Crowns*. In: _____ **Art and Agency: an Anthropological Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 192-196.

⁸¹⁶ Jean Wirth estuda o fenômeno da “*split representation*” na imagem românica, sublinhando que ela faz parte de um processo intenso de transformações da própria concepção de imagem na Idade Média, o qual ele chama de crise do sistema iconográfico. Esse momento é marcado, grosso modo, por um declínio da função narrativa da imagem, concomitante à valorização do ornamental: nesse contexto, o desenvolvimento de formas não-figurativas, mas que se adaptam e fundem à superfície de inserção, valorizando-a, é o momento de eclosão das representações em *split*, ou *figura geminata*, como a designa Hugo de São Vítor (especialmente no *Libellus de formatione arche*). WIRTH, Jean. **L’image à l’époque romane**. Paris: Cerf, 1999, p.119-122.

diversos níveis, vencer o combate exige energia e certa dose de ferocidade. Parece-nos importante sublinhar que este leão é o elemento mais bem visualizado por quem entra na igreja, pois está no caminho para o altar. Não apenas pela visualidade, mas pelo eco formal com o altar, ele sublima a força daqueles que vencem a batalha e buscam o Cristo Salvador – além de ser, também, a própria imagem do Cristo ressuscitado⁸¹⁷, o que parece reforçar o eco formal com o altar.

O pássaro ao lado, assim como aquele pássaro sob as costas do guerreiro do capitel N4a, ocupa um espaço da face do capitel bastante limitado. Porém, apesar de ser praticamente idêntico, o pássaro com o guerreiro toma o espaço de maneira muito mais ativa e, assim como o leão, sugerir muito mais movimento e protagonismo numa ação. Já esse pássaro que se encontra no capitel com o leão em *split*, pelo modo de inserção na corbelha, está limitado pelo corpo do leão, em postura bastante semelhante à do homem do capitel L3b, “acuado” pela grandeza da harpia que se estende por todas as faces. O pássaro também parece acuado pela presença do leão, apesar de se fazer presente e ocupar seu espaço no capitel, com as asas abertas.

Se não podemos definir uma identificação exata para esse pássaro, que pode comportar tanto os sentidos da ave de rapina quanto a águia com suas ambivalências, é importante lembrar que ele, como animal que tem contato ao mesmo tempo com o céu e a Terra, pode ser considerado um mensageiro ou um elemento de elevação. A presença de um leão majestoso e de uma ave sublinha, assim, a ideia de força e energia, de uma ferocidade que pode ser ao mesmo tempo ameaçadora e estímulo para a vitória no combate.

Porém, este capitel deve ser analisado principalmente nas lógicas que estabelece com o capitel ao lado, voltado para o jardim, o capitel N6a. Esse capitel é formado, como os outros, por um corpo bastante cilíndrico, afinado perto do colarinho e que se amplia em direção ao ábaco. Diferentemente dos capiteis anteriores, ele não apresenta os dados de ângulo do ábaco, apenas os dados centrais das três faces, e os que são adossados ao muro do pilar, sendo que um deles possui uma especificidade: ele é esculpido e transformado em uma cabeça humana, masculina, com a barba bem

⁸¹⁷ No sermão da Ascensão, Agostinho lembra que Cristo morto, ressuscitado e que ascende é o cordeiro e o leão, mas que o diabo também pode ser o leão: “*Glorificatio et victoria Christi completa est resurrectione et ascensione. Christus, leo, et agnus. Diabolus, leo.*” AVGVSTINVS HIPPONENSIS. *Sermones de Tempore, Sermo 223- De Ascensione Domini*, 3, 1 (PL 38, col. 1209).

marcada e os cabelos curtos, o que ocorre apenas em alguns dos capitéis de tipo coríntio, e não em outros capitéis com animais ou figuras humanas. A ausência dos dados de ângulo faz com que as duas figuras esculpidas na corbelha cheguem quase à imposta sobre os capiteis, ou seja, são duas figuras que ultrapassam e transformam a estrutura do capitel para se dar a ver e ocupar o espaço: são figuras que *crestem* sobre a estrutura do capitel. Elas ocupam duas áreas bem definidas do capitel e não se tocam; há, inclusive, uma distância entre elas que revela bastante do corpo do capitel na face central: esta é toda a área abaixo do dado central, que funciona como uma separação dos dois seres (fig. 65)



Fig. 65 Face central do capitel N6a: sem dados de ábaco de ângulo e espaço entre os dois seres.

O ser que ocupa a face esquerda do capitel, voltado para o jardim, é um leão: o quadrúpede felino está de pé, sobre quatro patas, com a juba bem definida pela textura na escultura da pedra, as patas com garras apoiadas sobre o colarinho e os dentes à mostra; ele é bastante semelhante aos outros leões do claustro. Sua cauda é similar à do leão em *split* do capitel ao lado, mas a grande diferença é que enquanto esta última domina a face central do capitel pelo seu tamanho e por se posicionar logo abaixo do dado central do ábaco, aquela é deslocada em direção ao muro, aparentemente pela cabeça humana, que se posiciona no centro da face, logo acima do corpo do leão. Uma das patas dianteiras do animal está danificada, o que nos impede de definir se ela repousa sobre o capitel ou se dirige a sua frente, em direção ao ser ao qual faz frente. O corpo está quase todo na face lateral, com parte das patas dianteiras sobre o ângulo e a cabeça ocupando a metade esquerda da face central (fig. 66).



Fig. 66 Detalhe: face externa do capitel – leão e máscara humana

O ser que ocupa a face direita do capitel – sua face interna – está espelhado em relação ao leão a partir do eixo da face central. É como se os dois seres estivessem um de frente para o outro. Ele é um ser híbrido: seu corpo é idêntico ao do leão desse mesmo capitel – um quadrúpede a quatro patas sobre o colarinho – com garras afiadas; porém, a cauda é bastante diferente, ela é larga e frondosa. Além disso, sua asa voltada para cima é coberta de penas estilizadas, que continuam e recobrem a cabeça. Esta última, é uma cabeça de ave, bastante próxima, formalmente, à da ave ao lado, com o bico encurvado e olhos amendoados. Porém, no topo da cabeça (bastante arredondada nos dois outros pássaros), existe uma estrutura saliente e uma outra semelhante abaixo, entre o bico e o pescoço. Assim, é um ser híbrido de leão e ave (fig. 67).



Fig. 67 Híbrido da face interna: leão e pássaro

Pela cabeça da ave e pelo tipo de cauda, esse híbrido foi classificado como “meio leão, meio galo”⁸¹⁸: para Jordi Vigué, sobre a cabeça há uma crista e o rabo do animal e a estrutura abaixo de seu bico são formas de um galo; para Jordi Camps, trata-se de um

⁸¹⁸ VIGUÉ, 1974, p. 162.

“quadrúpede com cabeça e cauda de galo”⁸¹⁹, o que remete ao híbrido basilisco⁸²⁰. Para Eduard Junyent, trata-se de um grifo de cabeça e asas de ave e corpo de felino⁸²¹. Camps não acredita que nenhum dos seres fantásticos do claustro de Sant Pau del Camp possa ser identificado indiscutivelmente em seu hibridismo, de maneira que não é possível falar em sereias, grifos ou basilisco sem dúvidas; e isso se deve ao fato de que essas imagens foram esculpidas por um artífice de baixa qualidade, que se confundia com os modelos e os copiava mal.⁸²² Não concordamos com esta última constatação do autor, como já dissemos antes, mas sua primeira afirmação é interessante: o fato de as hibridações em Sant Pau del Camp gerarem incertezas não seria um recurso formal para evocar em uma mesma imagem uma multiplicidade de valores e referências iconográficas? Acreditamos que sim, que as combinações formais operadas nos seres zoomórficos do claustro de Sant Pau evocam significados diversos e, ao provocarem uma “incerteza” na identificação, estimulam a reflexão sobre estes significados diversos.

Apesar de o basilisco não aparecer no *Physiologus*, ele é uma personagem que foi bastante difundida entre os bestiários medievais⁸²³ e conheceu também alguma fortuna na escultura românica, principalmente a partir do século XII: a imagem que se desenvolve é de um híbrido entre galo e serpente, ou um galo com cauda de serpente.⁸²⁴ Hildegarda de Bingen, no século XII, faz uma longa descrição desse ser em sua obra *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturararum*, no livro VIII, *De reptilibus*: ele é o ser que nasce depois que a rã, por afeição, choca os ovos de serpentes e de galos, o que dá origem a um ser de natureza diabólica e que será a imagem do Anticristo⁸²⁵. Ou seja, o basilisco aparece sempre entre os répteis: Isidoro já falava em uma “*serpente basilisco*”⁸²⁶, e esse ser será, na maioria dos textos, classificado como uma espécie de

⁸¹⁹ “quadrúpede amb cap i cua de gall”. CAMPS, 2019.

⁸²⁰ O basilisco não aparece nas versões do *Physiologus*, ele será uma adição posterior nos bestiários, figurando entre os répteis. Ele é classificado como uma figura de “simbólica negativa”, pois ele é um ser que nasce de um monte de cadáveres de serpentes que morreram de fome. ZUCKER, 2004, p.15; p. 98.

⁸²¹ JUNYENT, 1976, p. 98.

⁸²² CAMPS, 2019.

⁸²³ Principalmente na família B-Is dos bestiários (Versões que cruzavam os textos do *Physiologus* latino B e as Etimologias de Isidoro). HALLEUX, Robert; OPSOMER, Camélia. L'alchimie de Théophile et l'abbaye de Stavelot. In: JACQUART, Danielle (ed.). **Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Age**: mélanges d'histoires des sciences offerts à Guy Beaujouan. Genebra: Droz, 1994, p. 437-459, p. 445.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 445.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 446

⁸²⁶ “*quae etiam basiliscos serpentes creant*”. *ISIDORVS HISPALENSIS. Etymologiarum* 14, 5, 4. (PL 82, Col.510A)

serpente. Nos bestiários, o basilisco será considerado o “rei das serpentes”, pois ele delimita o território que é proibido de ser penetrado por outros répteis⁸²⁷.

Mesmo que os textos insistam sobre o lado réptil do basilisco, lembramos que a imagem não funciona limitada a uma lógica fechada, como um “bestiário de pedra”, que ilustraria o texto. Um olhar serial sobre as imagens do basilisco⁸²⁸ mostra que a maioria deles destacava a cabeça de galo na parte da frente do corpo, mas há a presença de um elemento que remete a seu lado réptil. Na Catalunha, apesar de poucos exemplares existirem, encontramos um híbrido de galo e serpente em um capitel do claustro de Tarragona (fig. 68): nele, a hibridação com o réptil tem destaque, pois a cauda se transforma numa serpente, que encara a própria cabeça – de galo – de seu mesmo corpo.



Fig.68 Híbrido de galo (corpo) e serpente (cauda) do claustro da catedral de Tarragona, início do séc. XIII. Destaque em vermelho.

⁸²⁷ ZUCKER, 2004, p. 280.

⁸²⁸ Para pesquisa de imagens, utilizamos a base Romane, do CESCUM Poitiers, além de recursos como o site de Juan Antonio Olañeta, www.claustro.com.

Em Sant Pau del Camp, é realmente difícil afirmar se esse ser é um basilisco pois não existe nenhuma parte de réptil em seu corpo; este último é um corpo de quadrúpede, quase idêntico ao do leão, diferenciando-se pela cauda, que não é a mesma do leão, mas também não é de réptil (fig. 69).



Fig. 69 Detalhes: cabeça e cauda do híbrido de Sant Pau del Camp

Uma informação adicional poderia complexificar ainda mais uma possível identificação: Robert Favreau lembra que a iconografia do leão pode ser, algumas vezes, associada à figura do basilisco, associação criada pela interpretação do versículo treze do Salmo 90: "*super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*"⁸²⁹. O Salmo convoca aqueles que vivem sob a proteção e refúgio de Deus, a confiarem sem relutância, pois eles serão homens cobertos de glória e poderão

⁸²⁹ *Liber Psalmorum, 90 – Vulgata Latina* [Online]

A tradução do termo *basiliscum* gera controvérsias nas diferentes versões da Bíblia; na Bíblia de Jerusalém francesa, a tradução é a seguinte (o Salmo é o 91, na versão da Bíblia de Jerusalém): “Tu marcheras sur le lion et sur l’aspic, Tu fouleras le lionceau et le dragon”; a tradução em português foi: “poderás caminhar sobre o leão e a víbora, pisarás o leãozinho e o dragão”. Nessa tradução, o *basiliscum* é traduzido como leão e o *leonem* como o filhote do leão; porém, outras versões francesas mais antigas, com traduções da Vulgata, apresentam o termo *basilic*: “Vous marcherez sur l’aspie et sur le basilic; et vous foulerez aux pieds le lion et le dragon.” (ABBÉ SIONNET. **Sainte Bible expliquée et commentée contenant le texte de la Vulgate**. Tomo VII. Paris : La Bibliothèque Ecclésiastique, 1839, p. 423). Acreditamos que a supressão do *basilic* se deva à tentativa de tornar o texto da Bíblia mais presente e atual. A Bíblia brasileira Ave Maria traduz o versículo da seguinte forma: “Sobre serpente e víbora andarás, calcarás aos pés o leão e o dragão.” (Sl, 90, 1). É interessante ainda notar que o próprio versículo bíblico valoriza a relação do basilisco com a áspide, um tipo de víbora, o que nos parece destacar o lado serpente do basilisco.

contemplar a salvação.⁸³⁰ Favreau lembra que: “Esse versículo do Salmo 90 (XCI) serve de base ao ofício do primeiro domingo da Quaresma, o tempo litúrgico que abre o tempo da Paixão e da Ressureição.”⁸³¹

Se em Sant Pau del Camp o capitel não é, necessariamente, considerado como uma representação desse Salmo, ele pode, por outro lado, evocar a memória de que aqueles seres que podem ser ameaçadores (o basilisco e o leão), mas serão ultrapassados pela fé, pela vigilância e não relutância. Após passar por esse capitel, se acede à entrada lateral da igreja e se chega ao altar, onde a promessa de salvação está presentificada no sacrifício do Cristo morto e ressuscitado. Esse capitel está diametralmente oposto ao do pecado inicial e mulher com sapos, em eco formal com a entrada da igreja que leva ao altar, como havíamos visto anteriormente, localizado entre aquele par e a entrada da igreja. (ver esquema 4).

Porém, como dissemos, esse ser não possui a cauda de serpente. Ele possui um corpo de quadrúpede. Se ele pode, por um lado, remeter a determinados elementos do basilisco⁸³² (a cabeça de galo, notavelmente), sua hibridação comporta de maneira predominante elementos de uma outra figura, a do grifo. O grifo é tradicionalmente conhecido como o híbrido entre a águia e o leão, na forma do leão alado com cabeça de águia. Ele foi, porém, classificado com um pássaro, no *Physiologus* grego, onde aparece

⁸³⁰ “Tu que habitas sob a proteção do Altíssimo, que moras à sombra do Onipotente, dize ao Senhor: ‘Sois meu refúgio e minha cidadela, meu Deus, em quem eu confio’. É ele quem te livrará do laço do caçador, e da peste pernicioso. Ele te cobrirá com suas plumas, sob suas asas encontrarás refúgio. Sua fidelidade te será um escudo de proteção. Tu não temerás os terrores noturnos, nem a flecha que voa à luz do dia, nem a peste que se propaga nas trevas, nem o mal que grassa ao meio-dia. Caiam mil homens à tua esquerda e dez mil à tua direita: tu não serás atingido. Porém, verás com teus próprios olhos, contemplarás o castigo dos pecadores. porque o Senhor é teu refúgio. Escolheste, por asilo, o Altíssimo. Nenhum mal te atingirá, nenhum flagelo chegará à tua tenda, porque aos seus anjos ele mandou que te guardem em todos os teus caminhos. Eles te sustentarão em suas mãos, para que não tropeces em alguma pedra. Sobre serpente e víbora andarás, calcarás aos pés o leão e o dragão. ‘Pois que se uniu a mim, eu o livrarei; e o protegerei, pois conhece o meu nome. Quando me invocar, eu o atenderei; na tribulação estarei com ele. Hei de livrá-lo e o cobrirei de glória. Será favorecido de longos dias, e eu lhe mostrarei a minha salvação’”. (Salmo 90, 1- 16).

⁸³¹ “Ce verset du psaume XCI sert de trait à l'office du premier dimanche de Carême, le temps liturgique qui ouvre sur la Passion et la Résurrection.” FAVREAU, 1991, p. 621.

⁸³² De acordo com Jacqueline Leclercq-Marx, essa figura comporta algumas variações, sobretudo quando faz parte da composição dos quatro seres demoníacos vencidos pelo Cristo, pela interpretação do versículo treze do Salmo 90 (91): “Mais on connaît les multiples formes qu'affecte ce monstre dans les compositions où le Christ surmonte les quatre symboles démoniaques, suivant les célèbres vers du Psaume XCI, 13: Tu marcheras sur l'Aspic et le Basilic. Tu fouleras aux pieds le Lion et le Dragon.” LECLERCQ-MARX, Jacqueline. Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres. **Cahiers de civilisation médiévale**, 40/157, p. 91-102, jan.-mar. 1997, p. 101.

como uma síntese de vários pássaros, absorvendo características da águia, do falcão, da fênix e do abutre⁸³³.

Durante a Idade Média desenvolveram-se duas tradições textuais em relação à figura do grifo: uma delas os apresentava como quadrúpedes alados, como veiculado por Isidoro de Sevilha nas *Etimologias* (Etim. XII, 17). Esta tradição será a mais adotada por autores medievais, como Rabano Mauro (*De naturis rerum*, 22;8), o pseudo-Hugo de São-Vítor (*De bestiis*, 3, 58), Thomas de Cantimpré (*De natura rerum*, 5, 52) e por grande parte dos bestiários tardios. Na outra tradição, os grifos aparecem como pássaros, como em São Jerônimo (Carta 125,3), em Jacques de Vitry – para quem o grifo é uma imensa ave cruel – (*Historia orientalis*, 90), em diversas versões do Romance de Alexandre e na versão longa do Bestiário atribuída a Pierre de Beauvais.⁸³⁴ A fortuna imagética apresenta o grifo, predominantemente, como uma síntese dos dois animais: ele é meio águia, meio leão.

Herdeira da Antiguidade romana, a tradição iconográfica de associar o grifo à função funerária honrosa, que tem também origens orientais, conheceu grande difusão na Idade Média, aparecendo em sepulcros de famílias nobres. Por estar atrelada à memória imperial, sua metade pássaro era a águia, à qual ele foi associado. Mesmo que em momentos posteriores o grifo fosse utilizado como imagem em contextos que não os funerários, em meio a seres maravilhosos como a sereia e o centauro, ele manteve a memória da imagem imperial. Ele é, assim, formado de elementos de dois animais “particularmente honoráveis”⁸³⁵ – leão e águia, símbolos da majestade imperial – e, por beneficiar do prestígio de uma tradição onde foi bastante *standarizado*⁸³⁶, ele perpetua a

⁸³³ O grifo aparece apenas em algumas versões do *Physiologus* grego. O capítulo sobre ele desaparece completamente nas versões latinas do texto, reaparecendo apenas na Baixa Idade Média, nos bestiários da família B-Is (uma versão amplificada com extratos das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha). Para Jacqueline Leclercq-Marx, esse hiato tem duas explicações possíveis: primeiramente, que a edição do texto grego onde o grifo aparece tivesse sido muito tardia, de maneira que sua difusão tenha sido limitada; ou, de que o grifo desenvolveu, paralelamente à significação do *Physiologus*, uma forte significação funerária, herdeira de uma longa tradição ocidental, onde os grifos eram quadrúpedes alados, e não pássaros. Essa tradição funerária altamente difundida no Ocidente cristão pode ter contribuído à rejeição da significação do grifo como pássaro, como aparecia no *Physiologus* grego. Ele será apenas reintroduzido nos bestiários quando, justamente, sua tradição funerária é completamente apagada devido ao desenvolvimento paralelo do imaginário maravilhoso, ao qual o grifo é incorporado pela herança da tradição que o localizava no norte da Europa ou nas Índias, tradição vinculada, em suas origens, a Isidoro de Sevilha. LECLERCQ-MARX, 1997, p. 101.

⁸³⁴ LECLERCQ-MARX, , 2009, §14-16.

⁸³⁵ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 109.

⁸³⁶ Os autores falam em *standarização* para se referir a elementos cujo modo de representação se singulariza com força, formando imagens que possuem uma dinâmica própria, que deve ser apreendidas por regras que regem sua representação como um motivo por si só. *Ibid.*, p. 109.

memória dessa glória – dos sarcófagos galo-romanos aos preciosos têxteis vindos do oriente. Para Bonne, Baschet e Dittmar, o funcionamento da imagem do grifo é, nesse sentido, o mesmo dos seres cuja animalidade é usada de forma ornamental, porque eles, na maior parte dos casos, não interagem com figuras humanas e têm um modo de representação bastante singularizado, com uma dinâmica própria: pelo lastro que carregam, funcionam de modo ornamental, como um motivo autônomo⁸³⁷. Porém, essa característica depende da relação estabelecida em cada caso, no conjunto com os outros elementos da imagem da qual fazem parte.

No capitel N6a, o ser híbrido está posto sobre o colarinho, de frente para o leão, e ambos estão separados por um espaço vazio. Esse posicionamento já foi classificado como um enfrentamento⁸³⁸. A composição do leão e híbrido destaca as diferenças entre dois seres espelhados e não remete apenas à lembrança da glória deles (leão e grifo), apesar de *também* o fazer. Acreditamos que a acumulação de sentidos os insere no espaço claustral como agentes das significações e analogias. Se o grifo é, na tradição imagética, composto por uma parte de águia, em Sant Pau del Camp essa águia dá espaço a variações formais (que também são comuns em outros grifos, que têm uma cabeça com orelhas de felino, bico de águia e detalhes sob o pescoço), acumulando sentidos vindos de outras tradições. Os grifos do claustro de Sant Cugat del Vallès são, por exemplo, uma combinação de águia e leão, onde a cabeça de pássaro possui as orelhas de felino (fig. 70), assim como os grifos de Sant Pere de Galligants (fig. 71).

⁸³⁷ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 109-111.

⁸³⁸ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 93.



Fig.70 Grifos do claustro de Sant Cugat del Vallès (Barcelona)



Fig. 71 a,b: Grifos do claustro de Sant Pere de Galligants (Girona)

Em Sant Pau del Camp esse ser apresenta especificidades formais (que geram a “indecisão” entre a imagem do grifo ou do galo), mesmo em um meio onde a imagem do grifo era bastante conhecida e, em geral, tradicional (como em Sant Cugat e Galligants). O grifo de Sant Pau mantém a tradição dos capitéis de híbridos desse conjunto claustral, de retrabalhar as formas com inventividade a partir de diversas tradições disponíveis, resultando em seres que acumulam e sobrepõem possibilidades semânticas (como é o caso do centauro-arqueiro, das sereias-pássaro e da harpia).

Nesse sentido, a presença do leão e do grifo evoca, também, a memória de criaturas imperiais e faz parte de um imaginário maravilhoso de tradição amplamente difundida no século XII, mas com especificidades formais – os dentes à mostra do leão, as variações dessa águia-galo que formam a imagem de um grifo – podem remeter aos sentidos maléficos dos seres que devem ser combatidos para se chegar à salvação. A ambivalência semântica se traduz na forma: eles são seres ao mesmo tempo gloriosos como o Divino e maléficos.

Trata-se então, de um grifo ou um *basilisco*? Apesar das possibilidades formais, esse ser é mais próximo do grifo, mas não podemos esquecer que é possível um mesmo personagem comportar sentidos contraditórios, como dito anteriormente. Enquanto o *basilisco* é um ser que deve ser vencido para se chegar ao Cristo, como faz referência o Salmo 90, o grifo tem o significado de um “personagem apocalíptico positivo e um híbrido simbólico”, que pode, inclusive, exercer o papel de “advogado dos homens face a Deus” ou do “bom cristão que sabe se levantar em direção a Deus”⁸³⁹. A combinação de elementos característicos de seres diferentes possibilita sua apreensão na pluralidade de sentidos. Visto que o próprio grifo era um ser ambíguo, que também podia aparecer como associado ao diabo, o inimigo, ou à enganação ao homem em determinados contextos⁸⁴⁰, acreditamos que o ser híbrido de Sant Pau del Camp seja um grifo, mas não entendido em sua presença “standart” – que vale como um motivo por si só –, mas como um ser que pode remeter a diversos significados que ele e outras criaturas pudessem comportar. Nesse caso, a forte carga significativa de uma figura como o

⁸³⁹ ZUCKER, 2004, p. 266.

⁸⁴⁰ Bonne et. al analisam os grifos do conjunto de igrejas de Auvergne sobre o qual trabalham e, apesar de concluírem que eles são, em geral, imagens positivas, caracterizadas pela ornamentalidade animal, percebem que em um dos conjuntos (o da igreja de Chanteuges) as características formais dos grifos e seu modo de inserção nas cenas leva a considera-los como criaturas negativas. BASCHET; BONNE; DITTMAR. Chapitre V – Saint-Marcellin de Chanteuges: une singulière évocation du monde créé, 2012b, § 46-47.

basilisco (nas formas que remetem ao galo), além de adicionarem possibilidades semânticas ao grifo, contribuem para o funcionamento da polissemia.

Mesmo que variações diversas fossem possíveis, criando seres que não precisam ter uma identificação simbólica exata, acreditamos que não se trate de um erro do escultor a conformação de híbridos diferentes, porque a justaposição de figuras diversas e que formam uma outra, nova e compósita, pode, também, ser uma busca de conformação de significados diversos que circulavam nas diferentes tradições em uma mesma imagem. As imagens românicas funcionavam, geralmente, por uma acumulação de sentidos, que poderia ser trabalhado pela sua *inventio* formal⁸⁴¹. Este é, então, um ser que acumula significados das tradições de ambos, que podem ser honrosas e majestosas como o grifo, mas também ameaçadoras, características trazidas à imagem pela referência ao *basilisco*. A multiplicidade semântica serve de base, assim, para a multiplicação de sentidos da imagem, possibilitados pela própria imagem. Como lembra Jean-Claude Bonne, “não é indiferente ao poder de fascinação de uma imagem o fato dela guardar uma reserva de sentidos e de visibilidade para além daquilo que apreendemos dela, e que é bastante variável.”⁸⁴²

No caso de Sant Pau del Camp, o que observamos é uma hibridação do que já é híbrido – quase como uma super-hibridação – que apontam para um inventividade extrema, onde não há limites para as manipulações e combinações das formas: de cada ser, tomam-se elementos o suficientes para possibilitar o reconhecimento das figuras base e se inventam novas formas a partir deles. Esse é uma lógica de mixagem e

⁸⁴¹Meyer Schapiro lançou um novo olhar sobre a arte românica ao defender que não é necessário encontrar na arte medieval, em cada um de seus elementos, um peso simbólico único, relacionado a temas religiosos que teriam sido ali colocados com fins religiosos – ou didáticos. Apesar de profundamente relacionada à Igreja, essa arte dá espaço a um estetismo impregnado de valores de espontaneidade e fantasia e de expressão de um sentimento. A inventividade formal funcionaria, assim, num quadro onde o imaginário, o gosto pelo deleite e a curiosidade têm espaço, gerando seres híbridos que escapavam à pura simbologia religiosa. SCHAPIRO, Meyer. Sobre la actitud estética en el arte románico (1947). In: _____ **Estudios sobre el románico**. Madri: Alianza, 1984, p. 13-36, p. 13-16. Acreditamos que a dimensão do deleite das variações formais também estivesse presente no claustro de Sant Pau, mas ela é uma dimensão que se adiciona às dimensões que viemos analisando nas imagens desse claustro: aquelas dos sentidos e lógica do espaço claustral como um ambiente onde as imagens participam das múltiplas concepções mundo e da concepção de história cristã. A lógica de funcionamento dessas imagens incorpora a dimensão do deleite estético, mas também a da moralização, da referência a tradições antigas, do estímulo à busca da salvação pelas provações, enfim, pelo conjunto de dimensões que, articuladas à sua materialidade, formam a ornamentalidade daquele conjunto.

⁸⁴² “il n’est pas indifférent au pouvoir de fascination d’une image qu’elle garde une réserve de sens et de visibilité au-delà de ce qu’on en saisit, et qui est fort variable.” BONNE, Jean-Claude. Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de Saint Remi). **Annales. Histoire, Sciences Sociales** 51/1, p. 37-70, 1996b, p. 67.

montagem: elementos são misturados, mas convenientemente agenciados de maneira a não apagar as figuras da tradição que estão nas suas origens e, ainda assim, criar um ser novo.

Nessa imagem espelhada, onde dois seres se afrontam, há, como em outros capitéis do claustro, um elemento de quebra da simetria entre os dois lados do capitel: a cabeça humana no centro do ábaco da face exterior do capitel. Ela é esculpida na estrutura do dado de ábaco, outro caso (além das sereias-pássaro que suportam as volutas) no qual há uma fusão entre a representação e a estrutura arquitetural, ou seja, uma “imagem híbrida”⁸⁴³ – entre homem e estrutura do capitel. Nesse tipo de imagem, há uma intimidade entre o humano e o arquitetural, reforçada pelo fato de essas cabeças não se inserirem em nenhuma cena (como será principalmente o caso de alguns capitéis de forma coríntia, como veremos).

Mas aqui, para além do jogo e da integração entre pedra e humano, a cabeça humana parece se inserir na imagem como marcadora hierárquica: desde a Criação, Deus concedeu a Adão o poder de nomear e, assim, hierarquizar os animais, ou seja, o homem pode ser considerado como o “senhor dos animais”. Ora, se um capitel de combate entre dois seres onde animalidades são híbridas e apresentam traços de *bestia* – aqueles animais que não aceitaram a submissão ao homem e se tornaram seus inimigos depois da saída do paraíso⁸⁴⁴ – a cabeça humana está inserida nesse mundo da Criação, mas pairando sobre eles. Se o homem se enfrenta aos animais em outros capitéis, nesse, a presença e o enfrentamento⁸⁴⁵ entre formas diferentes de animalidades lembra que o homem, apesar de inserido nesse mundo, pode se colocar acima dessas forças, elevando-se em relação a elas. Nesse sentido, a cabeça humana – *capita*, em latim – faz corpo com o capitel e se apresenta como a cabeça de toda essa estrutura, assim como o capitel é a cabeça das colunas – *capita columnarum*, origem do termo *capitellum* (capitel), como explicava Isidoro de Sevilha nas Etimologias⁸⁴⁶. O homem é, apesar da

⁸⁴³ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 172. O conceito foi explicitado acima, quando falamos das sereias-pássaro.

⁸⁴⁴ Ibid., p.103-104.

⁸⁴⁵ Como uma pata dianteira de cada animal está danificada e sobre o colarinho não há restos de garras dessas patas, pensamos na hipótese de que essas patas se projetassem a frente, como acontece com a pata do leão do capitel O4b e do híbrido do capitel N4b que atacam guerreiros com a pata dianteira que não está pousada sobre o colarinho. Se projetando à frente, uma contra a outra, a hipótese de combate entre esses dois seres zoomórficos poderia ser afirmada. Porém essa hipótese não pode ser comprovada mesmo porque não há restos de escultura de patas tampouco a frente dos animais.

⁸⁴⁶ ISIDORVS HISPALENSIS. *Etymologiarum*, 15, 8, 13 (PL 82, Col.550A). Apud. BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 173.

Queda e da vida em um mundo onde animalidades podem ser ameaçadoras, a cabeça que, pela sabedoria, deve controlá-las e se elevar acima delas, assim como é o capitel que se eleva acima da coluna.

Esse par de capitéis, além da multiplicidade de sentidos que evoca pelos seres que nele são figurados, trabalha também importantes questões formais, principalmente aquelas de uso do espaço da corbelha, entre o leão majestoso em *split* e o pássaro que encontra seu espaço atrás dele, e entre o leão e o grifo afrontados, mas que não se tocam. Além disso, há uma riqueza formal, pois esses capitéis são o resultado da combinação entre elementos de duas figuras base: o leão e ave. Há diferentes possibilidades sob as quais essas figuras se apresentam, numa riqueza de combinações e arranjo entre elas, e sobre como as formas podem se apropriar do corpo do capitel para produzir sentidos. A cabeça humana, que funciona quase como uma máscara que flutua sobre as animalidades e hibridações, participa dessas múltiplas relações entre animalidades, significações e materialidade do capitel. Não por acaso, esse é o capitel que antecipa a entrada na igreja, que faz a transição entre o espaço claustal e a igreja, onde as formas da criação se apresentam nas formas de hibridação entre si e com a materialidade do capitel.

Apesar dos capiteis se inserirem em uma lógica espacial maior, o setor da galeria norte do claustro que antecipa a igreja parece ter uma lógica própria de espelhamento entre os dois pares adossados (ao pilar central e ao pilar de ângulo, com um par de capitéis de tipo coríntio entre eles). Enquanto um dos pares dessa galeria, o N4, apresenta cenas de combate com guerreiros, no par N6 a figura humana limita-se à cabeça no dado de ábaco voltado para o jardim. Porém, as animalidades que compõem esses capitéis são similares: leões, híbridos de ave, e o mesmo pássaro com as asas abertas. Se em um capitel o tema do combate, em suas diferentes etapas, é tratado de maneira direta, centrado na figura humana, no par 6 são as animalidades e o trabalho ornamental de suas formas que trabalham tensões e modos de dominação e imposição de força – mesmo que não possamos falar propriamente em um combate. Esse setor marca, assim, uma concentração de forças forte no espaço claustal, que tem relação direta, acreditamos, com sua proximidade com a entrada da igreja e com o ritual que se desenvolve no altar.

Se até agora vimos animalidades e hibridações que marcam tensões e, pela variação ornamental, desenvolvem um estetismo que se apropria do suporte e trabalha semânticas diversas e, de certa maneira, contraditórias, nos resta ver dois pares que apresentam animais de uma outra forma.

8.3 Águias

O par de capitéis S3 está adossado ao pilar central da galeria sul do claustro, com as faces voltadas para o leste, ou seja, é um capitel de três faces visíveis. Ele é formado por dois capitéis idênticos: cada um com três pássaros, um em cada face. No centro de cada face, um pássaro está de frente e de pé; seus pés pousam sobre a estrutura do colarinho apoiados sobre as garras afiadas, que parecem se agarrar a toda sua estrutura. O corpo do pássaro está disposto sobre o eixo central da face, estendendo-se verticalmente do colarinho até o dado central do ábaco, logo abaixo do qual termina a cabeça. O corpo alongado tem penas esculpidas de modo bastante detalhado, formalmente próximas das penas dos outros seres do claustro, as pernas terminam nas garras, que estão sobre o colarinho. Atrás das pernas está parte da cauda do pássaro, aberta, saindo de suas costas e terminando logo acima do colarinho. As cabeças de alguns pássaros estão degradadas, mas as que estão ainda visíveis mostram um bico curvado para frente e olhos grandes lateralizados. As asas estão abertas e ocupam todo o espaço da corbelha entre o corpo e os dados de ângulo do ábaco, terminando na altura da cauda do animal; elas apresentam, como as outras aves do claustro, penas mais longas (fig. 72).



Fig. 72 Par S3 do claustro de Sant Pau del Camp: águias

Os pássaros com asas abertas dispostos frontalmente no capitel são um tema bastante comum no românico, e eles são em geral identificados como águias, herdeiros de uma importante tradição que vem da Antiguidade romana. Por isso, a águia é considerada como um pássaro que recebe um tratamento especial: ela é o mais prestigioso dos pássaros ao evocar a figura romana da águia imperial. Como tratado anteriormente, a águia pode adquirir outras significações, sobretudo se está inserida em uma cena ou se estabelece relações com outros seres. Mas em casos como o deste par de capitéis, segundo Baschet, Bonne e Dittmar, essa representação possui uma positividade intrínseca, que não se dá apenas pela moralização de seu conteúdo semântico, mas na evocação do passado glorioso da apropriação da imagem imperial da Antiguidade⁸⁴⁷, ou seja, esse tipo de águia, assim esculpida, não possui uma semântica negativa.

Nesse caso, as águias representam o poder: em primeiro lugar, o poder do Cristo, de quem ela é considerada símbolo; mas também o poder temporal: a *auctoritas* da imagem imperial faz presente, no claustro, a imagem de majestade, que pode reafirmar, naquele contexto, a independência da comunidade monástica e sua relação direta com Roma. Além disso, a águia também evoca a purificação do pecado pelo batismo: o

⁸⁴⁷ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 108-109.

batismo é a única chance que o homem tem, na vida terrena, de conseguir buscar a redenção e fugir da condenação do pecado inicial⁸⁴⁸.

No caso das águias do par de capitéis S3, sua ornamentalidade é reforçada pela maneira simétrica como são apresentadas: em todas as faces, com as asas abertas que se encontram nas arestas de ângulo; além disso, a própria composição de seu corpo é quase geométrica (formas bastante arredondadas, triangulares e retangulares sobrepostas, formando o corpo do animal). Elas são aves que não estão em ação, mas é sua *simples presença* que ativa diversos valores. Além dos valores semânticos que esse par carrega, parece-nos fundamental analisar a relação com o conjunto de capitéis de Sant Pau del Camp e suas especificidades.

Na Catalunha românica, encontramos capitéis similares em Sant Pere de Galligants, claustro considerado por diversos autores como “fonte” de modelos para Sant Pau. As águias com asas abertas aparecem em dois capitéis, que não formam um par, localizados como estão, em partes distintas do claustro. Apesar da semelhança estilística entre as águias de Sant Pau e as de Galligants, um detalhe é fundamental: no claustro gironino, elas estão localizadas nas arestas de ângulo, e não centralizadas na face como em Sant Pau, e estão em capitéis não adossados, ou seja, são quatro águias por capitel (fig. 73). Assim como em Sant Pau, elas estão rodeadas de capitéis de tipo coríntio diverso e vegetalizados, o que valoriza também sua função ornamental, ao estarem situadas entre capitéis que possuem menos carga representacional (no sentido narrativo). Por que, então, em Sant Pau del Camp houve uma escolha pela representação das águias como figuras de centro da face e não de aresta?

⁸⁴⁸ ZUCKER, 2004, p. 79.

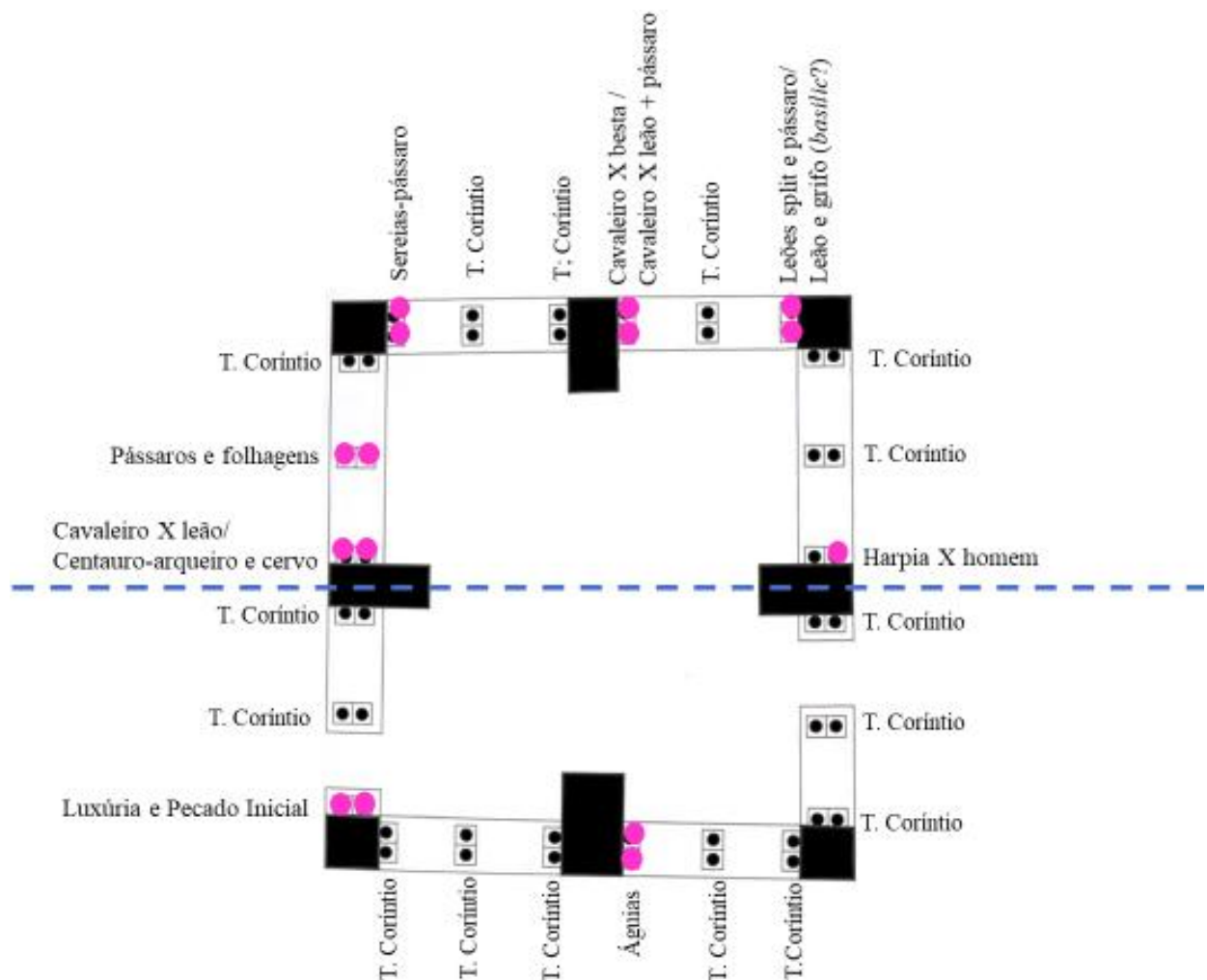


Fig. 73 a, b: Capitéis de águias do claustro de Sant Pere de Galligants

Nesse caso importa, primeiramente, o fato de que os capitéis que apresentam figuração não vegetal no claustro de Sant Pau del Camp sejam capitéis adossados. Se as figuras estivessem na aresta, elas estariam determinadas a serem duas águias por capitel (como o são as sereias-pássaro). Apesar de as figuras situadas na aresta terem melhor visualização, num capitel adossado elas seriam em número menor: apenas duas. Caso se queria privilegiar a quantidade, o melhor é dispor cada uma em uma face, chegando assim ao número de três águias por capitel, como aqui. Além disso, elas mantêm sua figura majestosa em cada face do capitel, de maneira a se fazerem mais presentes. Nesse sentido, as águias mimetizam mais a estrutura do capitel, ao seguirem a estrutura da face, diferentemente de Galligants, onde a inserção na aresta contraria plasticamente a limitação imposta por cada face da corbelha: as águias não acompanham o espaço da face, nem estão nele contidas, mas desafiam a compartimentagem da face ao usarem a aresta como base e ocuparem duas faces ao mesmo tempo. Em Sant Pau, as águias estão em harmonia com a estrutura da corbelha do capitel.

É necessário também constatar que esse par é o único da galeria sul com animais, todos os demais capitéis são de tipo coríntio. Mais que isso, se separarmos o claustro em duas metades, percebemos que há uma distinção clara entre a norte e a sul: todos os

capitéis que apresentam cenas de combate, animais afrontados e seres híbridos estão na metade norte do claustro (em destaque no esquema); na sul, todos os pares de capitéis são de tipo coríntio e vegetalizados, com exceção de dois pares: o par do pecado inicial e mulher com sapos e o par das águias (em destaque no esquema – esquema 7). Ou seja, à parte o par de capitéis narrativos, há uma relação grande entre a águia e os capitéis de tipo coríntio fitomórficos: seu isolamento em meio a capitéis com menor carga iconográfica o diferencia do resto dos capitéis, ao mesmo tempo que faz aumentar sua própria função ornamental – sua simples presença marca e presentifica toda a carga semântica que ele carrega, sem necessidade de se relacionar com imagens narrativas. Sua singularidade é, assim, reforçada.



Esquema 7. Corte dos setores norte e sul do claustro.

Se insistimos em seu papel de “animal-símbolo-ornamento”⁸⁴⁹ e sua relação com a topo-logia do claustro, lembramos que seu isolamento dos outros temas, mas próximo do pecado inicial (ambos na mesma metade), reforça a função da águia como representação da renovação e do batismo⁸⁵⁰. Em um claustro em que se articula a ideia de que o pecado inicial dá início a uma luta contínua pela salvação, o isolamento da águia lembra que o batismo é um momento chave na vida do fiel: é ele que permite que a mancha do pecado inicial seja apagada, que a condenação direta à qual estava condenado cada homem dê espaço a uma vida de busca pela salvação, seguindo o caminho correto da fé cristã. As águias são como os homens dos quais o pecado inicial foi apagado e como aqueles homens que buscam se despir do homem velho⁸⁵¹.

Agostinho desenvolve uma estreita ligação teológica entre o pecado inicial, o sacramento do batismo e a teoria do livre arbítrio em seu tratado *De libero arbitrio*, lembrando que o pecado não depende unicamente da vontade individual, pois todos os homens estão condenados a contrair a mácula do pecado inicial assim que nascem. O sacramento que permite o livramento dessa mácula é o batismo, a partir do qual o cristão, além de liberado da mácula, passa a fazer parte do corpo da *Ecclesia* e da comunidade dos que podem ser salvos⁸⁵². É o livre arbítrio que a partir de então permite que cada homem trace sua história de vida na Terra em busca da salvação. O batismo se apresenta como momento fundamental da vida humana e busca de salvação, e a relação desse sacramento com a imagem da águia já se mostrava em Ambrósio de Milão, que lembrava que, assim como a águia, quando está morta, pode renascer de seus restos, da mesma maneira, pelo sacramento do batismo, aqueles que estavam portos pelo pecado podem renascer em Deus, e, assim, serem reformados.⁸⁵³

⁸⁴⁹ PEREIRA, 2001, p. 268.

⁸⁵⁰ Sobre o batismo e sua função na formação das comunidades medievais ver GUERREAU-JALABERT, Anita. Spiritus et caritas. Le baptême dans la Société médiévale. In: HÉRITER-AUGÉ, Françoise; COPET-ROUGIER, Élisabeth (éds.) **La parenté spirituelle**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 1995, p. 133-203.

⁸⁵¹ Como já aparecia no *Physiologos*, 30. ZUCKER, 2004, p. 78.

⁸⁵² A teoria de Agostinho sobre o batismo e o livre arbítrio foi bastante desenvolvida para justificar o batismo de crianças de pouca idade ou recém-nascidas. Cf. NEYRINCK, Axelle. Le lien de *caritas* dans la société chrétienne médiévale et la justification du baptême des enfants en bas-âge. **L'Atelier du Centre de recherches historiques** [Online], 15, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/acrh/6674>. Acesso em: nov. 2019.

⁸⁵³ “*quod etiam aquila, cum fuerit mortua, ex suis reliquiis renascitur, sicut per baptismatis sacramentum, cum fuerimus peccato mortui, renascimur Deo, ac reformamur.*” **AMBROSIVS MEDIOLANENSIS. De Poenitentia**, 2, 2, 8. (PL 16, Col.498B)

Além de reforçar o pertencimento da águia a um modo de funcionamento ornamental, os capitéis a afastam dos conflitos do mundo e a colocam como única alternativa que pode limpar a mancha do pecado inicial. A separação em duas metades do claustro marca dois momentos da História da humanidade: o passado edênico, no sul, e o presente de lutas, no norte. As águias-ornamento, para além de seu simbolismo, relembram e fazem presente esse tempo edênico, pois as aves – assim como o vegetal – são os elementos da criação que, mesmo no pós-Queda, permanecem mais próximos de sua natureza edênica. Essa metade do claustro, a sul, é a da vegetabilidade esquemática e ornamental (como retomaremos no próximo tópico), das águias ornamentais e do Éden, onde está figurada a árvore da vida. Apesar de figurar o momento da Queda (e o conseqüente nascimento de uma humanidade marcada por esse fato, no capitel da mulher com sapos), esse é um episódio que se desenrolou ainda dentro do Éden. Já a metade norte é o lugar onde animalidades e hibridações diversas e não domesticadas (consequência da Queda) compõem o mundo pós-pecado, onde os animais antes submetidos ao homem, podem se tornar ameaça; a relação torna-se conflitiva, marcada por combates e tensões, características da vida humana na Terra.

A acumulação de sentidos da figura da águia – *auctoritas*, majestade, força, batismo e renovação – permite classificar o par de capitéis S3 como um ponto de força no claustro que, além de se referir a um momento da História da humanidade edênico, traz ao claustro a glória honrosa da memória imperial romana, que afirma sua *autoridade* também terrena, na administração da própria comunidade, além de presentificar a relação com Roma.

8.4 Pássaros e vegetabilidade

O par de capitéis O5 se insere no grupo das animalidades, mas ele é um par bastante único no claustro: o espaço das corbelhas é dividido entre animais e elementos vegetais, composição que, apesar de comum no românico, não aparece em outros capitéis do claustro de Sant Pau del Camp. O capitel tem pássaros que se sobrepõem a uma camada de folhas, similares a folhas de acanto. Outra especificidade desse par é que ele é o único no claustro que apresenta animais que não está adossado (todos os capitéis que apresentam figuras humanas e seres zoomórficos estão adossados). Como vimos, todos os outros pares com personagens humanos ou zoomórficos eram pares de

capitéis adossados aos pilares centrais ou de ângulo do claustro, tendo três faces disponíveis para as imagens. Esse par de capitéis “livres” tem as quatro faces ocupadas (fig. 74).



Fig. 74 Par de capitéis O5: aves e folhas

A metade inferior da corbelha é ocupada por folhas que sobem logo acima do colarinho e, na metade do capitel, se dobram para fora. Existem quatro folhas por capitel, cada uma centralizada em uma face, que se juntam nas arestas em folhas menores. Essas folhas são bastante similares a outras do claustro, às folhas dos capitéis de tipo coríntio, que são folhas de acanto. O espaço da parte superior da corbelha é ocupado por quatro pássaros, sendo que cada pássaro se apoia, de pé e de lado, sobre uma folha. As cabeças dos pássaros, em pares, se encontram na aresta do capitel. Assim, existem dois pares de pássaro por capitel, cujas cabeças se tocam logo abaixo do dado de ângulo do ábaco. No ângulo no qual os pássaros se encontram, há uma estrutura que ocupa a aresta do capitel: uma haste, que sobe do encontro de duas folhas no colarinho,

e se abre ligeiramente na altura da cabeça dos pássaros. O formato é de uma flor, pois termina em pequenas pétalas que se dobram para fora. Essas flores são duas por capitel; assim, há duas arestas do capitel, opostas, onde as cabeças dos pássaros se encontram sobre uma flor, e as outras duas arestas opostas são um espaço vazio, pois não há nada entre as duas folhas e as caudas dos pássaros (que estão de costas um para o outro), que se encontram apenas na parte superior da corbelha, logo abaixo do dado de ângulo do ábaco (fig. 75). Os capitéis são idênticos e dispostos com arestas intercaladas entre arestas com cabeças e caudas de pássaros, de maneira a que, ao se olhar o par, seja possível ver uma aresta de capitel com as cabeças que se encontram e, ao lado, uma aresta vazia, onde as caudas se encontram. Essa organização cria uma impressão de variedade no par, mesmo que os dois capitéis sejam idênticos⁸⁵⁴.



Fig.75 Arestas dos capitéis: encontro das cabeças e caudas de pares de pássaro

⁸⁵⁴ Jordi Vigué, ao falar desse tipo de organização, aponta a falta de harmonia e habilidade do escultor. Para ele, o ângulo onde se juntam as cabeças dos pássaros resulta em uma plasticidade bastante completa, enquanto que o ângulo onde se encontram as caudas tem um resultado visual muito pobre. VIGUÉ, 1974, p. 189.

Os pássaros são, formalmente, bastante similares aos demais pássaros do claustro: eles têm todo o corpo recoberto por penas curtas, sobre o pescoço, costas e parte inferior do corpo (peito e ventre), e penas que se alongam, acompanhando o formato das asas e da cauda. Sua postura é, porém, diferente das outras aves do claustro, que apresentam as asas abertas. Elas estão de lado e têm as asas coladas ao corpo, ou seja, estão realmente pousados sobre a vegetação. Um dos pés repousa sobre a folha, enquanto o outro, dobrado para a frente, se apoia na (ou a segura) haste da flor. Apesar de idênticos, os pássaros do par se diferenciam um do outro pela postura da cabeça: um deles tem o pescoço curvado, com a cabeça voltada em direção ao seu próprio corpo, com o bico chegando a tocar o próprio peito; ao lado deste pássaro do par, a cabeça se sobrepõe à flor. Já o outro pássaro tem a cabeça sobre a parte da flor que é visível, e seu bico a penetra em parte, como se ele bebesse dela. Para Jordi Vigué, os pássaros “bicam a fruta de um pequeno arbusto, no qual apoiam um de seus pés.”⁸⁵⁵

Parece-nos plausível pensar que, de maneira semelhante à do par de capitéis das águias da galeria sul, nesse par as aves exerçam o papel de animal-símbolo-ornamento, visto que estão bastante integradas à estrutura do capitel ornamental, sem participar de uma cena narrativa, além de terem um alto nível de *standardização* que porta significados pela sua simples presença. Elas funcionam como o vegetal e são integradas a ele: tanto no modo de inserção formal no capitel, pois são quatro pássaros praticamente idênticos que se repetem, assim como as folhas, quanto pela continuidade entre os elementos, pois a perna do pássaro é quase a continuação da folha. Nesse sentido, todos os elementos estão interligados e se conectam de alguma maneira – folhas, pássaros e haste –, mostrando uma continuidade entre diversas formas da Criação. Por serem pássaros que fazem parte de capitéis que se colocam no claustro da mesma maneira que os capitéis coríntios (por serem não adossados e apresentarem as folhas de acanto dispostas da mesma maneira que os capitéis coríntios), as cargas semânticas às quais sua forma faz referência está bastante atrelada à sua função ornamental.

Nesse sentido, é possível lembrar que a composição desse capitel, com os pássaros que partilham e bebem de um recipiente – aqui, a flor –, faz referência a um motivo bastante comum no românico: o motivo dos pássaros que bebem em um cálice.

⁸⁵⁵ “(...) i picotegen la fruita d’un petit arbust, en el qual recolzen una de les potes.” VIGUÉ, 1974, p. 189.

Esse motivo tem uma grande relação com a temática eucarística, sobretudo pela imagem do cálice e da comunhão e partilha da eucaristia⁸⁵⁶. Em geral, os capitéis com conotação mais nitidamente eucarística, onde pássaros (ou até mesmo grifos) partilham o cálice são bastante simétricos e os dois bebem no mesmo cálice, o que não é exatamente o caso do capitel de Sant Pau, visto que apenas um dos dois pássaros bebe na estrutura que, ela mesma, não é exatamente um cálice, mas um elemento vegetal (mas que, de todo modo, remete ao formato de um cálice).

Uma imagem similar à dos pássaros bebendo num cálice é a do par de pássaros bicando um elemento vegetal, imagem que, para Baschet, Bonne e Dittmar, pode ser entendida como “símbolo de uma alimentação paradisíaca e/ou espiritual”⁸⁵⁷, ou seja, como uma espécie de “fonte da vida”, significação que afirma a presença, no claustro, de elementos que remetem à força divina criadora e o pertencimento dos mais diversos elementos a um conjunto harmonioso – e nem por isso desprovido de tensões – da criação divina. Essa alimentação espiritual presentifica a ideia do paraíso harmonioso, aquele de antes da Queda, do qual os pássaros e os elementos vegetais são os maiores representantes. Assim, é reforçada a ideia de que o claustro é o lugar na Terra que mais se aproxima do paraíso edênico⁸⁵⁸.

As aves desse par de capitéis, contudo, não são idênticas; elas têm posturas diferentes. Enquanto uma delas se relaciona diretamente com o vegetal, bebendo ou comendo dele, a outra volta a cabeça contra si mesma e parece, inclusive, se bicar ou colocar o bico sob a própria asa. Essa dupla forma dos pássaros ativa mais possibilidades semânticas.

Ao considerarmos o papel eucarístico que a imagem da partilha do cálice sugere, lembramos que o formato do pássaro está muito próximo da forma dos receptáculos

⁸⁵⁶ BASCHET; BONNE; DITTMAR,. Chapitre V – Saint-Marcellin de Chanteuges: une singulière évocation du monde créé. 2012b, § 46; Idem. Chapitre III - Saint-Nectaire: déploiements figuratifs et auto-glorification de l'Ecclesia. Ibid., §75. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1611>. Acesso em: out. 2019.

⁸⁵⁷ “(...) symbole d’une nourriture paradisiaque et/ou spirituelle.” Idem. Chapitre IV – Notre-Dame-du-Port : un puissant végétalisme et sa relève architecturale. Ibid., § 120. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1865>. Acesso em: out. 2019.

⁸⁵⁸ No século XII, o abade cisterciense Aelred de Rievaulx equipara o claustro ao paraíso Edênico: “O paraíso atual é o repouso do claustro. E, pelo menos no que a mim me parece, um paraíso mais bonito e não inferior àquele paraíso onde foi colocado Adão.” *“Paradisus corporalis est quies claustralis. Et quidem pulchrior, ut michi videtur, illo paradiso, in quo positus est Adam, non inferior”*. AELREDVS ABBATIS RIEVALLENSIS. *Sermones, sermo 10. In Anuntiatione beate Marie de tribus tunicis Ioseph* (Edição C. H. Talbot. *Series Scriptorum S. Ordinis_Cisterciensis*, t.1. Roma: Curia generale sacri ordinis cistercienses, 1952, p.88)

eucarísticos usados na Idade Média, as pombas eucarísticas, que faziam parte do mobiliário do altar e do ritual de consagração da eucaristia, bastante usadas na Catalunha⁸⁵⁹. A pomba teria sido escolhida como o pássaro eucarístico pois é a imagem do Espírito Santo que descende dos céus durante a consagração⁸⁶⁰. Relembramos, aqui, que as pombas adquirem uma pluralidade de sentidos no cristianismo, mas aparecem sempre como símbolo do Espírito Santo e da pureza, nunca de maneira negativa. No *Physiologus* grego, o texto lembra que as pombas fazem seus ninhos numa árvore chamada *Peridexion*, cujo fruto é de “uma doçura excepcional e é pleno de grandes virtudes”. Além de fazer seu ninho nessa árvore, a pomba se alimenta desses frutos doces e virtuosos⁸⁶¹. Acreditamos, assim, que as aves do par O5 de Sant Pau del Camp possam fazer referência à pomba e sua pureza virtuosa, que se alimenta dos frutos doces, imagem que, nos capitéis em questão, se conjuga ao papel eucarístico da partilha do cálice.

Além do pássaro que bebe/come do fruto, há o pássaro com o bico voltado para si mesmo. Jean-Claude Bonne lembra que pássaros que têm um bico plantado nos próprios flancos podem remeter, também, ao pelicano, o que adiciona uma conotação sacrificial à sua imagem⁸⁶². O pelicano é um pássaro que se sacrifica e dá seu sangue para salvar seus filhos (ferindo-se ao bicar os próprios flancos, seu sangue jorra sobre seus filhotes e eles ressuscitam), tornando-se, assim, uma importante figura do Cristo, cujo corpo e sangue são sacrificados para a salvação a humanidade⁸⁶³. Tanto o pelicano quanto a pomba remetem ao sacrifício do corpo do Cristo pelo seu funcionamento como “pássaros significantes”⁸⁶⁴ da eucaristia, além de remeterem também à necessidade de partilha.

⁸⁵⁹ As pombas eucarísticas ficavam, geralmente, penduradas sobre o altar por meio de correntes, contendo as hóstias. Esses receptáculos ficavam fechados o tempo todo e eram apenas abertos durante a celebração eucarística. Cf. DURAN-PORTA, Joan. L'altar i el mobiliari litúrgic a la Catalunya romànica. In: **El cel pintat. El baldaquí de Tost (Catalogue)**. Catálogo de Exposição. Vic: Museu Episcopal de Vic, 2008, p. 15-30, p. 29.

⁸⁶⁰ Idem, p. 29.

⁸⁶¹ ZUCKER, 2004, p. 198.

⁸⁶² BONNE, Jean-Claude. Le végétalisme de l'art roman : naturalité et sacralité. In: PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (éd.). **Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique**. Florença: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 95- 120, p. 106.

⁸⁶³ *Physiologos* 4. ZUCKER, 2004, p. 69-73.

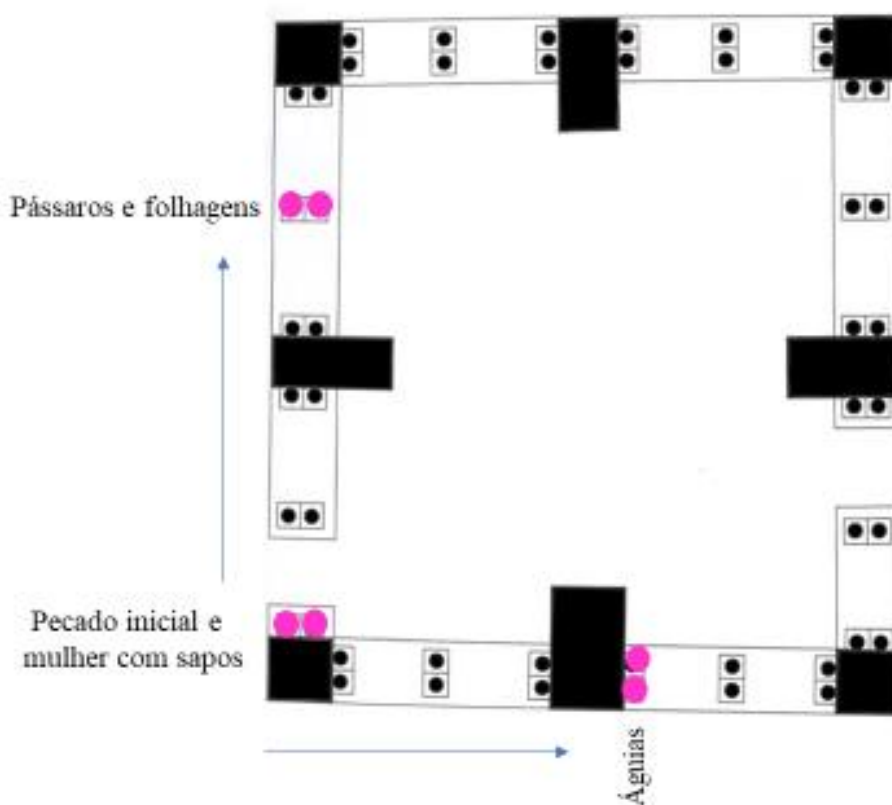
⁸⁶⁴ HALARY, Marie-Pascale. Le Blanc oisel dans quelques textes des XIIe et XIIIe siècles: du signe au leurre In: CONNOCHIE-BOURGNE, 2009, §10. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/4273>. Acesso em: nov. 2019.

Também como bem lembra Bonne, finalmente, não é necessário tentar encontrar uma identificação única, naturalista, para cada pássaro, pois assim como para o vegetal, sua característica ornamental se conforma com as funções simbólicas diversas que ele pode assumir⁸⁶⁵. Em seu estudo, Bonne trabalha sobre pássaros que são híbridos com elementos vegetais de capitéis que decoram o interior da igreja de Notre Dame de Orcival, e adiciona a hibridação como camada significativa de sua função ornamental. Em nosso caso, os pássaros não são claramente hibridizados com o vegetal, mas acreditamos que a forma de inserção nos capitéis permite que exerçam uma função ornamental próxima à dos elementos vegetais, como o acanto sobre o qual se sobrepõem.

Esse par de capitéis nos parece, assim, exercer funções similares àquelas do par das águias, na galeria sul, enquanto animal-símbolo-ornamento que é relacionado a um sacramento. Porém, eles não estão isolados, como o das águias. Esse par de capitéis está na galeria oeste, a mesma do pecado inicial e do par composto pelo guerreiro que luta contra um leão e do centauro-arqueiro que caça um cervo (par com o qual faz face). Sua lógica de inserção no claustro é a da participação na vida terrena, pois está localizado em meio à metade setor que concentra as lutas e batalhas terrenas, a norte. Se o batismo é o momento que dá a oportunidade ao cristão de se limpar da mancha do pecado inicial no início da sua vida (lembramos que, no século XII, o batismo de crianças pequenas já era prática recorrente na Igreja, justificado desde Santo Agostinho⁸⁶⁶) e, a partir do livre arbítrio, traçar um caminho de vida pela Terra onde busca seguir a vida correta e cristã, obediente à Igreja, a comunhão é a obrigação constante durante o percurso de vida, e é quando o fiel recebe as forças para continuar seu caminho. Tanto a comunhão quanto o batismo se impõem como necessidades incontornáveis para a humanidade que busca a salvação, causadas pelo pecado inicial, mesmo que em momentos diferentes e de formas diferentes (esquema 8). O batismo se dá, em geral (com exceção dos convertidos posteriormente), no início da vida do cristão; a eucaristia, como obrigação no mínimo semanal, fazendo parte da vida cotidiana de cada homem na Terra.

⁸⁶⁵ BONNE, 2009, p. 106.

⁸⁶⁶ Cf. NEYRINCK, 2015.



Esquema 8. Relação dos pássaros com a Queda

Como lembra Alain Guerreau,

O mundo em geral e o homem em particular foram criados por um deus único, todo poderoso e fundamentalmente bom. Uma parte das criaturas foi munida de livre arbítrio. Uma fração delas, os anjos maus (ou demônios) se afastaram de deus e se opuseram a ele. O primeiro casal humano, seduzido por um demônio, cometeu o erro irreparável de se afastar, por sua vez, de deus: o pecado original, do qual a marca indelével tornou o homem mortal e causou a perda da humanidade. Mas deus, por bondade, quis oferecer aos homens a possibilidade de sua redenção: o filho de deus se fez homem e se entregou ao sacrifício supremo; a reprodução continuada desse sacrifício pelos apóstolos e seus sucessores, quer dizer, pela Igreja, oferece a todo homem o meio de ser livrado da marca do pecado inicial e de alcançar sua salvação pessoal graças à ajuda divina.⁸⁶⁷

⁸⁶⁷ “Le monde en général et l’homme en particulier ont été créés par un dieu unique, tout puissant et foncièrement bon. Une partie des créatures a été munie de libre arbitre. Une fraction d’entre elles, les mauvais anges (ou démons) se sont éloignées de dieu et opposées à lui. Le premier couple humain, séduit par un démon, a commis la faute irréparable de s’écarter à son tour de dieu: le péché originel, dont la marque indélébile a rendu l’homme mortel et causé la perte de l’humanité. Mais dieu, par bonté, a voulu offrir aux hommes la possibilité de leur rachat: le fils de dieu s’est fait homme et s’est livré au sacrifice suprême; la reproduction continuée de ce sacrifice par les apôtres et leurs successeurs, c’est-à-dire par l’Église, offre à tout homme le moyen d’être délivré de la marque du péché originel et de parvenir à son

Nesse sentido, a concepção teológica da história humana na Terra legitima a Igreja como único meio possível de se alcançar a salvação, engendrando um sistema de representação social que justifica e conforma toda a organização da sociedade sob seu controle. Acreditamos que o claustro de Sant Pau del Camp coloca, assim, em prática, essa concepção de *Ecclesia* e de organização social, ao mesmo tempo que afirma seu pertencimento àquela instituição, como comunidade disposta a servir como polo de organização territorial da cristandade.

Além das cargas semânticas trabalhadas pela organização topo-lógica do claustro, os pássaros e a vegetação têm a função, como indicamos anteriormente, de lembrar que o claustro é próximo ao paraíso edênico. Num claustro com pouca integração entre a vegetabilidade e os outros seres, diferentemente de claustros catalães contemporâneos (onde há grande interação e formas de hibridação entre a vegetabilidade e os demais seres, como os claustros de Sant Benet de Bages e Sant Cugat del Vallés), esse capitel – único em sua composição e modo de inserção no espaço claustral – é uma importante lembrança da integração entre as diversas forças da Criação – integração edênica e harmônica perdida num mundo terreno marcado por confrontos. Se, por um lado, esses pássaros podem remeter à partilha eucarística e à alimentação paradisíaca, sua forma de inserção no capitel, integrando formas da criação de modo harmônico (pássaros e vegetais), eles trazem para o claustro também a beleza da integração entre os seres da Criação.

Conclusão: animalidades e hibridações: a beleza disforme?

Após separarmos um grupo onde as formas zoomórficas se apresentam nos capitéis (sem relação com a ação humana), percebemos que as formas de apresentação desses seres, apesar de parecerem simples, são bastante variadas. A primeira constatação é a capacidade de variação, de maneira predominante, entre três formas básicas: o ser humano, o leão e o pássaro. Apresentados em suas formas tradicionais, em *split* e em hibridações, são esses três seres “básicos” que se fazem presentes no

salut personnel grâce à l'aide divine”. GUERREAU, Alain. **La signification des lieux dans l'Occident médiéval**. 2002, p. 5. [Versão francesa de: GUERREAU, Alain. Il significato dei luoghi nell'Occidente medioevale: struttura e dinamica di uno 'spazio' specifico. In: CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (dir.). **Arti e storia nel Medioevo**, tome 1: Tempi, spazi, istituzioni. Torino: Einaudi, 2002, p. 201-239.] Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00520493>. Acesso em dez. 2019.

claustro e se prestam a combinações e variações formais e relacionais (a eles podemos adicionar outro seres, ou partes deles, como serpente, sapo, caudas de dragão, peixe, mais pontualmente). Uma outra constatação importante é a predominância dos pássaros no claustro: mesmo que o leão seja uma figura constante (nas lutas com guerreiros, em *split*), os pássaros são mais frequentes no claustro, em diferentes posições (asas abertas ou fechadas) e em diferentes hibridações (com seres humanos e com outros seres zoomórficos). Se consideramos todos os seres zoomórficos do claustro, híbridos ou não, e em luta com o homem ou não, constatamos que:

- o pássaro se apresenta dos seguintes modos: no par de capitéis das águias (6 pássaros), no par onde dividem espaço com o vegetal (8 pássaros), de lado com as asas abertas (2 pássaros em dois capitéis da galeria norte, um com o cavaleiro, outro com o leão em *split*) e nas seguintes formas híbridas: no grifo (1), no ser com cauda bicéfala (1), nas sereias-pássaro (4 no total) e na harpia (1);
- o leão é o segundo ser com mais ocorrências: aparece em luta contra cavaleiros (em 2 capitéis); em *split* (1); posto sobre o colarinho (1); e em hibridação formando o grifo (1);
- a serpente ou formas serpentininas/dracônicas aparecem três vezes: a serpente do paraíso (1), no ser híbrido, como as duas cabeças da cauda do ser com corpo de pássaro (1), e na hibridação da harpia (1 - cauda de peixe, dragão ou serpentina?);
- o sapo aparece duas vezes: na figuração da mulher com sapos (2) e na base do par de colunas da galeria norte (1);
- o cervo aparece uma vez;
- o centauro-arqueiro, na forma não clara de hibridação entre o homem e o cavalo, aparece uma vez.

Assim, apesar da distribuição harmoniosa pelo claustro, a quantidade de seres zoomorfos, divididos entre híbridos e não-híbridos, não é equilibrada: são 24 animais não-híbridos (16 pássaros, quatro leões, três sapos, uma serpente, um cervo) e oito seres híbridos (quatro sereias-pássaro, um grifo, uma harpia, um centauro, um ser ave-dragão bicéfalo). Entre os híbridos, especificamente, contamos três tipos de antropomorfos: as quatro sereias-pássaro, a harpia e o centauro, que apresentam cabeça e/ou busto

humano; e dois tipos de híbridos completamente zoomórficos: o grifo e a ave-dragão bicéfala.

Ou seja, a diversidade e as combinações entre as animalidades é grande e as funções que elas desempenham no claustro também: em combate com seres humanos ou como presença ornamental-simbólica.

É importante lembrar que, no românico, as diversas significações evocadas por uma imagem não se excluem, mas se sobrepõem, pois “a polissemia faz parte do regime normal do pensamento visual”⁸⁶⁸. Porém, a ideia não é só de encontrar as diversas opções semânticas, mas também de tentar compreender como sua materialidade – entendida como o modo formal de inscrição das figuras na composição – participa da figuração.

Os seres zoomórficos presentes no claustro de Sant Pau del Camp são transpassados por diversas tradições, que aportam significações muitas vezes ambíguas (como no caso do leão, que é ao mesmo tempo crístico ou mostra os dentes ferozes). Mas essa ambiguidade não deve ser vista como uma contradição excludente, e sim como uma ambivalência, uma possibilidade de gerar combinações e formas novas. As imagens zoomórficas são, dessa maneira, portadoras de uma grande inventividade formal, que vai desde o trabalho sobre imagens mais simbólicas e reconhecíveis em uma tradição até a enorme variedade de comportamentos e associações que podem estabelecer. Assim, mesmo que em nosso *corpus* a variedade de animais [“base para hibridações”] não seja tão grande, eles têm a capacidade de variar e se tornar seres de diversos significados pela diversidade de relações que estabelecem e pelas formas que assumem e nas quais aparecem na estrutura do capitel. É dessa maneira que o leão, considerado um símbolo crístico, pode trazer ao claustro a majestade de sua força, ao ser inserido fazendo-se recurso ao *split* e fazendo frente ao grifo, assim como também pode medir forças contra o homem e atacá-lo.

Como constatamos nas análises acima, há um uso ornamental das animalidades em suas diversas modalidades e arranjos de formas, uso que depende das cargas semânticas que eles carregam, mas que tem a capacidade de criar significados adequados ao conjunto. Porém, essas cargas semânticas nunca implicam uma definição ou representação fechada, ou seja, essas animalidades não funcionam como um símbolo

⁸⁶⁸“(…) la polysémie fait partie du régime normal de la pensée visuelle (…)”. BONNE, 1992, p. 148.

definido⁸⁶⁹: o que os caracteriza é a ambivalência, a habilidade de fazer referência a conteúdos reconhecíveis em diversas tradições e que, mesmo contraditórios, se dão a ver, mesmo que criem paradoxos visuais. Pelas combinações formais, as animalidades oferecem significações também combinatórias e que podem ser percebidas pelos espectadores de diversas maneiras: os monges, que no claustro refletem, lêem, estudam textos, ruminam a palavra podem, a partir daquelas possibilidades imagéticas, ser estimulados em reflexões e moralizações diversas⁸⁷⁰. Assim como há a *ruminatio* da palavra, pode haver também a *ruminatio* da imagem, estimulada pela sua ornamentalidade.

A presença dos animais na Terra e as múltiplas relações que estabelecem – entre si e com os outros seres – estão diretamente ligadas à Queda: há também uma história dos animais antes e após o pecado inicial. No paraíso, os animais haviam sido criados para ser companhia do homem. Há uma participação importante da animalidade na criação e na vida paradisíaca: ao transmitir a Adão a tarefa de nomear os animais, Deus cria uma hierarquia entre o homem e todos os outros seres, de maneira que a relação, apesar de harmoniosa, é desde o princípio, uma relação de dominação⁸⁷¹. Para Bonne, Baschet e Dittmar, a ordem da criação define a classificação dos seres vivos na Terra: os vegetais são criados no terceiro dia, os pássaros e os peixes no quinto dia, e os animais terrestres e o homem no sexto dia. Tal ordem mostra como os animais terrestres são próximos do homem e como os pássaros e os peixes são considerados seres intermediários na Criação, pois estão entre o vegetal e todas as demais criaturas.⁸⁷²

O mundo pré-Queda, mítico e harmonioso, transforma-se em um mundo de ameaças e violência entre os homens e os animais. E essa relação é consequência direta

⁸⁶⁹ Cf. PASTOUREAU, Michel. Símbolo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, 2v., v.2, p. 495-510.

⁸⁷⁰ Sobre o trabalho da memória medieval, a *machina memorialis*, ver CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Campinas: UNICAMP, 2011. A autora mostra como os exercícios de meditação monásticos na Idade Média, a partir da reflexão sobre o que se lesse e/ou o que se via, eram estimulados para a reflexão não apenas mimética (no sentido de “memorizar” algo idêntico) mas criativa, que produzisse o novo: “A memória medieval era uma máquina de pensar universal, *machina memorialis*, ao mesmo tempo o moinho que moía o grão de nossas experiências (incluindo tudo o que se lesse) e o transformava em uma farinha mental com a qual se podia fazer um benéfico pão novo, e também o elevador ou guindaste que todo mestre-pedreiro sábio aprendia a fazer e a usar na construção de novos materiais.” Ibid., p.27.

⁸⁷¹ Gn 1, 28: “Deus os abençoou: ‘Frutificai – disse ele – e multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a. Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se arrastam sobre a terra.’”

⁸⁷² BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 101.

do pecado inicial: o homem é obrigado, a partir de então, a matar os animais para comer, vestir-se e se defender. Os animais são, então, eles mesmos modificados pela Queda⁸⁷³, podendo se tornar seres ameaçadores e malignos. Isidoro de Sevilha, nas Etimologias, propõe a divisão dos animais, assim, em dois grupos: *pecus*, os animais domésticos, submetidos e servindo ao homem, fiéis a ele, permanecendo mais próximos do modelo adâmico; e *bestiae*, “as criaturas selvagens e agressivas ao homem, que contestam sua autoridade e constituem uma ameaça”⁸⁷⁴. Essas duas categorias serão largamente retomadas durante a Idade Média, permeando moralizações e composições imagéticas.⁸⁷⁵

Nesse sentido, todas as formas de animalidade se inserem em uma tensão entre a função moral, decorrência direta da Queda, e a função que eles exercem como “ornamento da Criação” – função que eles compartilham com todas as coisas que foram criadas por Deus e fizeram parte do paraíso⁸⁷⁶. Além disso, as animalidades ameaçadoras funcionam como um “marcador temporal”⁸⁷⁷: ao fazerem parte da ornamentalidade de um edifício, para além de remeterem ao mundo criado paradisíaco, elas lembram que é impossível se desvencilhar das ambivalências do mundo terrestre, ou seja, que os homens sofrem as consequências inevitáveis do pecado inicial, obrigados a viver na Terra cheia de ameaças.

Assim, as diferentes formas animais servem para evocar a força da criação, mas também as consequências do pecado inicial, as tensões que permeiam o mundo pós-Queda, funcionando tanto como figuras de moralização quanto como ornamento da criação:

as diferentes formas animais exercem o papel de interface entre o humano e as outras formas criadas. Porque os animais foram diretamente afetados pela Queda do homem, eles indexam o mundo criado na história humana e permitem ligar as considerações morais às forças amorais da criação. É particularmente o caso das representações de quadrúpedes que, contribuindo ao elogio da criação, de suas forças

⁸⁷³ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a., p. 103.

⁸⁷⁴ “(...) les créatures sauvages, agressives envers l’homme, qui contestent son autorité et constituent une menace (...)”. BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 104.

⁸⁷⁵ Para os autores, é mais adequado não usar o termo animal para se referir às categorias de animais na Idade Média, pois a noção de animal como categoria abrangente que temos hoje praticamente não existe até o século XIII. Para eles, é melhor se falar em *pecus* e *bestiae* ou utilizar as categorias específicas – pássaro, peixe, besta, verme, por exemplo – para se referir aos seres da criação para além do homem. Ibid., p. 104.

⁸⁷⁶ Ibid., p. 105.

⁸⁷⁷ Ibid., p. 127.

e de sua *varietas*, não podem ser pensadas sem o humano. Porque eles são, obrigatoriamente, divididos entre *pecus* e *bestia*, porque eles pertencem ou aos animais que permaneceram fieis à dominação paradisíaca, ou àqueles que contestam o império do homem, esses animais testemunham por sua simples presença o futuro da humanidade e, mais amplamente, da criação inteira.⁸⁷⁸

Em Sant Pau, percebemos a importância da variação e multiplicidade combinações entre as animalidades que, se ao mesmo tempo ameaçam o homem e lembram das consequências do pecado, ornamentam e presentificam a força Criadora em suas diversas formas.

Mas, além da multiplicidade de pássaros e leões, os híbridos podem ser também considerados na mesma chave como forças da Criação? Quais suas especificidades? Como constatamos, os híbridos aparecem tanto em luta ou enfrentamento com o homem quanto em simples presença apresentada nos capitéis. Os híbridos são, fundamentalmente, seres que misturam naturezas diversas, as arranjando em uma nova configuração. Em San Pau, os híbridos são seres que misturam homens e animais ou diferentes espécies animais em um único ser: essa montagem formal pressupõe a combinação e escolha dos elementos componentes pois,

A hibridação traduz, em primeiro lugar, um procedimento visual, o da montagem de características físicas ou de elementos (vestimentas, gestos, etc.) provenientes de espécies diferentes (animais, humano). Assim, um híbrido pode aparecer visualmente como mais ou menos composto segundo seu grau de hibridação. Da mesma maneira, ele manifesta uma aparência zoomórfica ou antropomórfica mais ou menos marcada de acordo com a repartição dessas diferentes características físicas, particularmente a cabeça.⁸⁷⁹

⁸⁷⁸ “les différentes formes animales jouent le rôle d’interface entre l’humain et les autres formes créées. Parce que les animaux ont été indirectement affectés par la Chute de l’homme, ils indexent le monde créé sur l’histoire humaine et permettent de lier des considérations morales aux forces a-morales de la création. C’est particulièrement le cas des représentations de quadrupèdes qui, tout en contribuant à l’éloge de la création, de ses forces et de sa *varietas*, ne peuvent se penser sans l’humain. Parce qu’ils sont forcément répartis entre *pecus* et *bestia*, parce qu’ils appartiennent soit aux animaux restés fidèles à la domination paradisiaque, soit à ceux qui contestent l’empire de l’homme, ces animaux témoignent par leur seule présence du devenir de l’humanité et, plus largement, de la création toute entière.” Ibid., p. 131.

⁸⁷⁹ “L’hybridation traduit tout d’abord un procédé visuel, celui de l’assemblage de caractères physiques ou d’éléments (vêtements, gestes, etc.) provenant d’espèces différentes (animales, humaine). Ainsi un hybride peut apparaître visuellement comme plus ou moins composite selon son degré d’hybridation. De même, il manifeste une apparence zoomorphe ou anthroporphe plus ou moins marquée selon la répartition de ces différents caractères physiques, en particulier la tête.” THÉNARD-DUVIVIER, Franck. Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales. **Images Re-vues** [Online], 6, 2009, document 2, §5. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/686>. Acesso em: dez. 2019. O autor diferencia a hibridação da metamorfose, estudando como alguns seres de representações medievais se encaixam principalmente no segundo caso (da metamorfose), a qual, contrariamente à hibridação, compõe seres compostos como fases de uma transformação, ou seja, etapas transitórias. A hibridação caracteriza seres dos quais a natureza é verdadeiramente híbrida. A metamorfose faz parte de um “tornar-se animal”,

Os híbridos de Sant Pau del Camp são de dois tipos: os antropomorfos (sereias-pássaro, harpia, centauro) e os puramente zoomórficos (grifo e pássaro-dracônico-bicéfalo). Ou seja, tirando a dificuldade de reconhecimento exato que cada ser pode apresentar, com suas especificidades formais e compositivas (tratadas em cada caso, anteriormente) são criaturas que fazem referência a seres reconhecíveis, partícipes de tradições que remontam à Antiguidade.

Baschet, Bonne e Dittmar não consideram, por exemplo, as sereias, centauros e grifos como híbridos, pois para eles o conceito de hibridação depende de categorias históricas e locais e, na Idade Média, esses seres correspondiam as entidades conhecidas e nomeadas como tal, criaturas consideradas reais, assim como outros animais. Preferem nomeá-los como seres “maravilhosos”, pois eles são, assim como os elefantes, considerados como seres “de um outro lugar”, geralmente do Oriente, lugares onde se considera que a Criação existe em formas desconhecidas no mundo próximo. Ou seja, para eles, são animalidades fruto da Criação, apenas pertencentes a um lugar onde as relações de continuidade e descontinuidade entre as espécies são distribuídas de outra maneira⁸⁸⁰.

Essa perspectiva indica duas formas de pensar a hibridação: uma mais “temática” e outra mais “formal”. Os autores parecem pensar mais a temática, pois falam em conteúdos historicamente reconhecidos e, nesse caso, concordamos que seja possível não falar em hibridação, pois não se criam seres novos, mas se reproduzem seres que tem uma temática tradicional. A questão que nos interessa é que, em Sant Pau, há uma hibridação plástica que leva a outro grau a criação de seres novos – híbridos – tomando emprestadas formas de outros seres já conhecidos – “maravilhosos” ou não. Esse aparece, então, como um ponto fundamental desse claustro: o que muitos autores viram como erro de cópia de um modelo, nos aparece como uma valorização do procedimento de hibridação, de criar figuras que, plasticamente, são híbridas, pois combinam e variam formas e, conseqüentemente, temas (ou conteúdos semânticos) de seres já conhecidos e parte da tradição. Os seres híbridos de Sant Pau são, assim, resultados da inventividade a partir da tradição. Um exemplo desse procedimento é o centauro- arqueiro que, mesmo baseado em duas figuras tradicionais (o centauro e o cavaleiro arqueiro), cria

geralmente indicando a degradação de seres humanos, do homem que se torna besta. Em nosso caso, no claustro de Sant Pau del Camp, não encontramos casos de metamorfose, mas de hibridação.

⁸⁸⁰ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 146.

uma figura que gera dúvida, pois não corresponde exatamente àquilo que, tradicionalmente, é a forma do centauro.

Como tentamos demonstrar anteriormente, esses seres, apesar de carregarem valores semânticos reconhecíveis, se prestam a diversas variações formais que engendram novos significados e uma multiplicidade de sentidos. Mesmo que as hibridações de Sant Pau del Camp tenham como base as hibridações mais “clássicas” (os seres maravilhosos, acima citados), acreditamos que elas formem novos híbridos, que se integram ao conjunto da Criação no claustro e que podem ser forças ameaçadoras ao homem, mesmo contendo uma parte de humanidade⁸⁸¹, como é o caso das sereias-pássaro e da harpia as quais, pelos diferentes arranjos formais e, sobretudo, pelo esforço de variação formal entre si representam graus diferentes de ameaça ao homem.

Esse tipo de escolha de hibridação é diferente de claustros contemporâneos e considerados parte da mesma corrente estilística, como os claustros de Sant Pere de Galligants e de Sant Benet de Bages, por exemplo. No primeiro, encontramos tanto híbridos “clássicos” (os seres maravilhosos), como os que são base para os seres de Sant Pau del Camp, quanto híbridos fruto de combinações variadas, entre espécies animais, seres humanos e elementos vegetais. Em Sant Benet de Bages, ao contrário, não encontramos nenhum dos híbridos “reconhecíveis” (grifos, sereias, etc.), mas uma grande variedade de formas de vegetalização dos seres zoomórficos. Assim, dizer que Sant Pau del Camp figura os híbridos que figura por uma questão de estilo ou de “transição da época” não nos parece suficiente, visto que claustros que compartilhavam do mesmo estilo e/ou que eram praticamente contemporâneos escolheram outras formas de figurar as relações entre os seres da criação. Sant Pau escolhe os híbridos “clássicos” porque seus significados semânticos e sua adequação à ornamentalidade do conjunto de capitéis são suficientemente apropriados ao conjunto: são temas clássicos, que remetem à Antiguidade, mas ainda assim podem variar formalmente, são temas que se prestam a serem figurados em combates fantásticos, ou como simples presença, além de também se adequarem ao modo de apropriação da estrutura dos capitéis que garante a bela ordem do claustro.

⁸⁸¹ Lembramos que já Agostinho discutia as diferenças de grau de humanidade nos seres híbridos – os *quasi hominum* – na Cidade de Deus (16, 8) tentando determinar se eles fazem parte da descendência adâmica e se participam da possibilidade de salvação. Agostinho desenvolvera, assim, o que Jacqueline Leclercq-Marx chama de “uma mística da criação acolhedora a toda forma de anomalia zoológica”, a qual não fora bem recebida e compartilhada por outros Pais da Igreja, que consideravam os seres híbridos como símbolos de vícios, apenas. LECLERCQ-MARX, 2002, p. 57.

Voltamos, então, à questão das funções desses seres no claustro. Para Thomas Dale, essas imagens híbridas tinham uma função prática e estratégica nos claustros: a sublimação e conversão – ela ajudava os monges a controlarem seus impulsos sexuais e outros pecados instintivos da carne. As imagens monstruosas e de deformidades podiam servir para tornar “tangíveis” os espíritos malignos que causavam os desvios pecaminosos nos monges, que poderiam, assim, se dar conta do pecado e começar um processo interno de reforma espiritual. Os demônios internos são expostos – diariamente e para toda a comunidade –, de maneira que o monge se sente apoiado, coletivamente, a aceitar e a lutar contra seu pecado, individualmente⁸⁸².

Arnaud Montoux, porém, questiona tal explicação das imagens como representando os combates espirituais do monge, propondo uma nova reflexão, sob nosso ponto de vista, fundamental, sobre a presença de animalidades e hibridações nos claustros, lembrando que esses seres podem exercer uma função para além da representação dos inimigos ou dos combates que eles evocam:

Esta é a questão que queremos colocar: esses seres híbridos, esses animais, esses guerreiros, essas imagens da infinita diversidade do mundo sensível poderiam ser outra coisa além de símbolos ou alegorias? Elas teriam um papel mais fundamental que o de representação dos inimigos ou de combates aos quais fazem referência, e ao mesmo tempo mais simples, levando em conta o cosmos mesmo em suas deformidades?⁸⁸³

A questão das deformidades como parte da ordem do cosmos é colocada, por esse autor, como uma questão central no debate sobre a presença de hibridações no românico. Essa questão faria parte de uma determinada visão de mundo que concebe o universo como um cosmos ordenado, capaz de integrar todas as formas – e suas deformidades – num todo coerente. Essa visão de mundo teria sido largamente baseada nos escritos de João Escoto Erígena, teólogo e filósofo da corte de Carlos, o Calvo, no século IX. A obra de Erígena oferece uma concepção totalmente integradora do cosmos

⁸⁸² DALE, Thomas E.A. *Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa*. *The Art Bulletin*, 83/3, p. 402-436, 2001, p. 430.

⁸⁸³ “C’est la question que nous voulons poser: ces êtres hybrides, ces animaux, ces guerriers, ces images de l’infinie diversité du monde sensible pourraient-ils être autre chose que des symboles ou des allégories? Auraient-ils un rôle plus fondamental que celui de la représentation des ennemis ou des combats qu’ils appellent, et plus simple à la fois, prenant en compte le cosmos jusque dans ses difformités?”. MONToux, Arnaud. *Réordonner le cosmos. Itinéraires érigéniens à Cluny*. Paris: Cerf, 2016, p. 22-23.

no destino de salvação da humanidade⁸⁸⁴. O cosmos universal, totalmente ordenado em todos os seus elementos, por sua vez, justificaria a própria noção de ordenação social que a Igreja, principalmente a partir do século X, colocava em marcha, sob seu controle: ela é a única instituição, na Terra, capaz de integrar as mais diversas criaturas.

Em seu texto *De divisione naturae*⁸⁸⁵, Erígena valoriza a materialidade das imagens 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, elas 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 contem um princípio de inteligibilidade. Dela, participam, então, todas as coisas criadas.

Essa concepção de mundo teria chegado a Cluny⁸⁸⁶, que a expandiu para as imagens, dando base para a criação de imagens disformes que se proliferam pelo Ocidente Medieval. Cluny, em sua visão de monaquismo, de Igreja⁸⁸⁷, de ordenação do mundo e de Salvação da humanidade, favoreceu a aparição de formas novas que, por sua vez, teriam sido difundidas em outros terrenos culturais.⁸⁸⁸ Teria sido, portanto, o pensamento construído por Escoto Erígena, sobretudo em sua obra *Periphyseon*, onde o autor desenvolvia uma cosmologia baseada na filosofia grega aliada às bases da teologia

⁸⁸⁴ BERCEVILLE, Gilles. Preface. In: MONToux, 2016, p. 11-18, p. 12.

⁸⁸⁵ IOHANES SCOTVS ERIGENA. *De divisione naturae*, III, 23. Turnholt: Brepols, 2003 (*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* v. 165).

⁸⁸⁶ Uma questão importante para o autor é a discussão sobre a existência ou não de uma “arte cluniacense”, a qual não desenvolveremos profundamente aqui. Após desenvolver uma longa discussão, o autor conclui que : “en effet, s’il semble bien que Cluny ne soit pas directement créatrice de modèles mais inspiratrice d’un courant au service d’une vision du monde et de l’Église, l’on ne peut sous-estimer l’importance de ce ‘va-et-vient’ entre les théologiques, les formes architecturales et iconographiques et les choix historiques. C’est probablement dans cet échange permanent que se trouve la vraie solution à la question de l’existence d’un art clunisien.” MONToux, 2016, p. 29-30

⁸⁸⁷ Outra discussão importante versa sobre a relação entre Cluny e a Reforma Gregoriana. O autor apresenta pontos de vistas de diferentes autores, desde aqueles que defendiam que a reforma de Cluny e a gregoriana tinham a mesma natureza, como Herbert Edward John Cowdrey (The Cluniacs and the Gregorian Reform), até Gerd Tellenbach (Die westlich Kirche vom 10), para quem a reforma gregoriana vai, na verdade, de encontro ao ideal reformador de Cluny. Acaba concordando com Marcel Pacaut, para quem as duas reformas começaram lado a lado, mas estima que a partir de 1080, um desacordo se desenvolve entre Roma e Cluny. Ibid, p. 25.

⁸⁸⁸ Há historiadores da arte que chegaram a falar em uma “colonização cluniacense”. Ibid., p. 25.

cristã, que teria dado bases teológicas para a viragem da escultura românica entre os séculos XI e XII⁸⁸⁹. Como dito anteriormente⁸⁹⁰, a circulação dos textos de Erígena tinha sido bastante importante na Catalunha desde o século XI, contribuindo pra o desenvolvimento de reflexões sobre o cosmos e a ordenação universal que se dão a ver em diversos textos e imagens.

Os capitéis ornamentados são habitados pela diversidade cósmica abrangente, em suas diversas formas⁸⁹¹. A concepção de mundo nos claustros profusamente ornamentados românicos abraça, então, a ideia de universo como um todo complexo, tomando o cosmos em todas as possibilidades formais: a figuração de todo o cosmos seria, então, fruto de uma “vontade teológica” de manifestar materialmente, no edifício, a dimensão cósmica da Salvação (entendida como Salvação universal), até seus extremos⁸⁹². É importante lembrar que Sant Pau del Camp não foi uma casa dependente de Cluny, mas as formas de construir e decorar cluniacenses podiam impulsionar *tendências*⁸⁹³, sobretudo na maneira de conceber as funções dos edifícios monásticos. Sua forma de conceber o cosmos e suas criaturas parece se fazer presente, então, no claustro catalão, mesmo que não possamos falar em uma “influência direta” de Cluny⁸⁹⁴.

Além disso, é importante lembrarmos que a própria concepção de cosmos, na sua origem grega *kosmos*⁸⁹⁵, contém um sentido “ornamental”, que se liga à ideia de bela ordenação do mundo. Os elementos e seres “ornamentais” são, assim, parte dessa ordem maior de universo, de um “arranjo intencional”⁸⁹⁶ englobante, que é considerado adequado⁸⁹⁷.

⁸⁸⁹ MONToux, 2016, p. 34-35.

⁸⁹⁰ Cf. PUIGARNAU, Alfons. *Fiat Lux: Iconology and Theology of Time in Medieval Catalonia*. In: MORENO RIANO, Gerson (ed.) **Time and eternity: the medieval discourse**. Turnhout: Brepols, 2003, p. 427-450.

⁸⁹¹ MONToux, 2016, p. 23.

⁸⁹² MONToux, Arnaud. *Deus in omnia currit*. Chapiteaux et processions à Cluny III à la lumière du *Periphyseon* de l'Érigène. Une prise en compte du Cosmos dans l'iconographie théologique à Cluny, **Transversalités**, 135/ 4, p. 105-118, 2015, p. 106.

⁸⁹³ Cf. RUSSO, Daniel. Peut-on parler d'un art clunisien ? **Dossiers d'Archéologie**, 269, p. 62-67, dez/jan 2002, p. 63-64.

⁸⁹⁴ Voltaremos brevemente a essa questão no capítulo seguinte.

⁸⁹⁵ PUHVEL, Jaan. The Origins of Greek *Kosmos* and Latin *Mundus*. **The American Journal of Philology**, 97/ 2, p. 154-167, 1976.

⁸⁹⁶ “purposeful arrangement”. Ibid, p. 156.

⁸⁹⁷ Dominique Iogna-Prat trabalha sobre como a comunidade de Cluny desenvolveu uma “eclesiologia monástica” baseada em um “modelo de incorporação” que será bastante propagado no século XII: um ideal de uma Igreja que visa integrar na ordem sagrada os diferentes e mais diversos componentes do

Mas, então, esse tipo de pensamento significa assumir o híbrido como uma deformidade? Esse conceito, com como as animalidades e hibridações existentes nos capitéis aqui analisados nos levam a pensar no texto da carta, já bastante discutida, de Bernardo de Claraval enviado ao bispo Guilherme de Saint Thierry, por volta de 1124:

Quê vem fazer em vossos claustros, onde os irmãos fazem suas leituras, esses monstros ridículos, essas extraordinárias belezas disformes [*deformis formositas*] e essas belas deformidades [*formosa deformitas*]?⁸⁹⁸

Quê vem fazer esses símios imundos, esses leões ferozes, esses centauros monstruosos, estes monstros semi-humanos [*semi-homines*], estes tigres listrados, esses soldados em combate, esses caçadores tocando cornos? Vê-se uma só cabeça para vários corpos ou um só corpo para várias cabeças. Aqui, um quadrúpede com cauda de serpente, e ali, um peixe com cabeça de quadrúpede. Pode-se ver uma besta que é um cavalo na frente e uma cabra atrás, ou uma besta com cornos com a parte posterior de cavalo.⁸⁹⁹

Em suma, a diversidade dessas formas [*diversarum formarum*] aparece tão múltipla que se lê nos mármores em lugar de se ler nos livros, que se passa o dia a contemplar essas curiosidades no lugar de meditar sobre a lei de Deus. Senhor, se não se enrubesce diante de tais absurdos, que ao menos se lamente do quanto custaram.⁹⁰⁰

O texto, que foi por muito tempo interpretado como uma denúncia contra todo tipo de decoração e seria um manifesto estético da nova ordem monástica, os cistercienses, cujo ideal de beleza seria o da ausência de ornamentação, pode, na verdade, nos revelar muito sobre as concepções diferentes de mundo e beleza que podiam existir na sociedade medieval do século XII – as belezas disformes e as belas deformidades – e a presença de tais imagens nos claustros⁹⁰¹. O texto de Bernardo, para além de todos os debates suscitados, demonstra, pelo próprio conhecimento detalhado de Bernardo sobre os capitéis, que essas formas imagéticas existiam em larga escala nos mosteiros beneditinos.⁹⁰²

mundo. Cf. IOGNA-PRAT, Dominique. Eclésiologie et système ecclésial clunisiens. In: _____. *Études clunisiennes*. Paris: Picard, 2002, p. 11-34.

⁸⁹⁸ *SANCTI BERNARDI ABBATIS CLARAE-VALLENSIS. Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem* 12, 29. Trad. de Maria Cristina Pereira em PEREIRA, 2016, p. 15.

⁸⁹⁹ Tradução nossa a partir da tradução francesa de BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 140.

⁹⁰⁰ PEREIRA, 2016, p. 15.

⁹⁰¹ Sobre a chamada querela “Cluny-Cîteaux” e a historiografia que analisa o Apologia de Bernardo de Claraval cf. RUDOLPH, Conrad. *The things of greater importance. Bernard of Clairvaux’s Apologia and the medieval attitude toward art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

⁹⁰² Conrad Rudolph lembra que o fato de a historiografia ter sempre afirmado que a crítica de Bernardo era dirigida particularmente à abadia de Cluny e a mosteiros cluniacenses demonstra uma visão

É a beleza disforme citada por Bernardo que encontramos, então, no claustro de Sant Pau del Camp, com seus híbridos, animais, leão em *split* e guerreiros. Precisamos lembrar que as palavras de Bernardo são baseadas em uma retórica voltada para determinados objetivos, mas queremos sublinhar que a ideia de beleza e adequação pode comportar a ideia de deformidade: esta última vista como a valorização da inventividade formal a partir de seres já existentes, mas que não são seres conhecidos aos olhos dos homens⁹⁰³. Nesse sentido, acreditamos que as imagens do claustro conjugam as cargas semânticas dessas imagens (polissêmicas e ambivalentes⁹⁰⁴), a atitude estética do gosto pela beleza e curiosidade e a materialização da organização do universo e da sociedade em vista da salvação da humanidade: essas camadas não são excludentes, elas podem conviver e se sobrepor num conjunto orquestrado e considerado adequadamente belo, ou seja, elas são ativadas pela ornamentalidade do conjunto de capitéis do claustro.

Dessa maneira, considerar as animalidades – ou bestialidades⁹⁰⁵ – e hibridações ultrapassa a questão da influência estilística, pois engloba a visão de organização de mundo, de universo e de história humana que o monaquismo beneditino incorpora, materialmente, à comunidade. Como lembram Baschet, Bonne e Dittmar:

Trata-se, de certa forma, de tentar identificar como uma sociedade cujas classes dominantes pensam a organização em termos de ordens, uma sociedade obcecada pelos princípios de classificação e de hierarquia, pensa aquilo que lhe escapa. Num nível mais geral, e para retomar as categorias de Philippe Descola, trata-se de questionar como uma sociedade analógica, caracterizada pela separação dos seres existentes, pensa por meio das imagens as suas conexões [dos seres viventes] por outros meios além das correspondências e similitudes. Essa questão implica uma outra. Frente a essas imagens altamente problemáticas, é necessário determinar em que medida elas refletem

polarizada da controvérsia monástica do começo do século XII; o problema com essa leitura da palavra "cluniacense" é que depois da ascensão dos cistercienses, aquele termo era empregado para todos os beneditinos tradicionais, independentemente de sua filiação. *Ibid.*, p. 161-162.

⁹⁰³ Como lembra Gerardo Boto, além desses seres denotarem o interesse da sociedade românica em rodear-se de imagens zoológicas extraídas da Antiguidade, em poucos edifícios esses seres são exclusivamente predeterminados em esquemas prontos, como os motivos tradicionais. Assim, a valorização da variação formal dos seres do passado não era incompatível com os conteúdos semânticos que elas portavam. BOTO VARELA, Gerardo. **Ornamento sin delito**. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular. Silos: Abadia de Silos: 2000, p. 41.

⁹⁰⁴ Ambivalentes no sentido de comportarem os contrários.

⁹⁰⁵ Sobre as questões mais específicas sobre o nascimento da concepção de "bestialidade" no mundo medieval, em oposição àquilo que é "próprio do homem", enviamos ao artigo fundamental de Pierre-Olivier Dittmar: DITTMAR, Pierre-Olivier. Le propre de la bête et le sale de l'homme. In: BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier; GOLSENNE, Thomas; HAR-PELED, Mísgav; JOLIVET, Vincent (dirs.) . **Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain**. Paris : Editions de la MSH, 2009, p. 153-172.

apenas as concepções que a Igreja tem de ordem e desordem na criação, e se perguntar se elas não enviam, também, a concepções do mundo e, sobretudo, das forças ambíguas que estão em jogo nele, concepções amplamente compartilhadas no século XI e as quais os clérigos se viam obrigados a considerar.⁹⁰⁶

Assim, não acreditamos que os capitéis possuíssem apenas sentidos simbólicos e religiosos, pois eles tornam possíveis outros tipos de pensamentos, associações e procedimentos. Seu modo de composição englobava diversas dimensões: a visão de mundo e universo que conformava a sociedade e localizava a comunidade no seio da Igreja, as cargas semânticas que permeavam tradições, a visão de um cosmos abrangente e, também, como bem sublinhou Meyer Schapiro⁹⁰⁷, a dimensão estética, de uma arte que estimula os sentidos, que busca a variação formal. Essas dimensões, mesmo que pareçam ser opostas e até mesmo excludentes, se sobrepõem como camadas integradas à materialidade do claustro.

Sant Pau del Camp, como comunidade que busca seu lugar no seio de uma sociedade em transformação e no seio da Igreja romana – e para legitimar seu lugar nessa ordem de sociedade – incorpora, assim, as hibridações e animalidades diversas e tradicionais, e desenvolve variações e modos de adaptação à estrutura do capitel que garantam a harmonia e a beleza necessárias para o claustro.

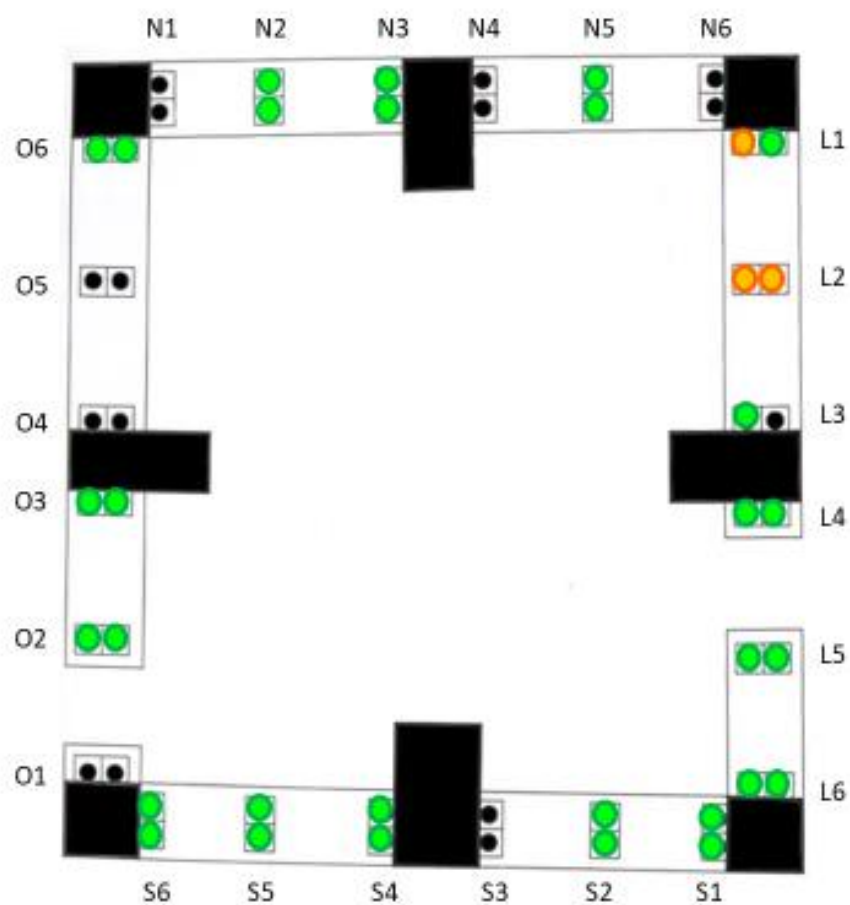
⁹⁰⁶ “Il s’agit en quelque sorte de cerner comment une société dont les classes dominantes pensent l’organisation en termes d’ordines, une société obsédée par les principes de classification et de hiérarchie, pense ce qui lui échappe. A un niveau plus général, et pour reprendre les catégories de Philippe Descola, il s’agit de se demander comment une société analogique, caractérisée par la séparation des existants, pense par le biais des images leur mise en relation par d’autres moyens que les correspondances et les similitudes. Cette question en implique une seconde. Face à ces images hautement problématiques, il est nécessaire de déterminer dans quelle mesure elles reflètent les seules conceptions que l’Église se fait de l’ordre et du désordre dans la création et de se demander si elles ne renvoient pas aussi à des conceptions du monde, et surtout des forces ambiguës qui y sont en jeu, largement partagées au XIe siècle et dont les clercs se verraient obligés de tenir compte.” BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 148.

⁹⁰⁷ SCHAPIRO, 1985, p. 13-36.

CAPÍTULO 9: Capitéis fitomórficos e de tipo coríntio

A grande maioria dos capitéis do claustro é tradicionalmente classificada de “puramente ornamental”: todos esses capitéis apresentam elementos vegetais, em maior ou menor quantidade, e grande parte deles são designados como sendo de “tipo coríntio” ou como *derivados* do coríntio. Porém, como veremos, esses capitéis são extremamente variados entre si: desde o tipo de folhas e de vegetação empregado, às diferentes formas nas quais as folhas são trabalhadas, até a própria variação na referência ao chamado “estilo coríntio”.

Se contabilizamos os capitéis vegetalizados e os de tipo coríntio, confirmamos que eles são numericamente bastante predominantes: dos 48 capitéis do claustro, 15 possuem a figuração de seres humanos e zoomórficos (analisados anteriormente:) e 33 são de tipo coríntio e fitomórficos (esquema 9). Desses 33, 30 são classificados segundo uma tipologia geral como vegetalizados e “derivados do coríntio” (em verde no esquema abaixo) e 3 são “excepcionais” (ou seja, que não têm proximidade formal com nenhum outro no claustro – em laranja claro, no esquema abaixo): o par L2 (provavelmente posterior ao resto do conjunto, sendo que as bases são, elas também, capitéis fitomórficos – em preto) e o capitel L1a, que possui folhas estriadas bastante esquematizadas verticalmente, um exemplar único no claustro.



Esquema 9. Capitéis coríntios e/ou fitomórficos.

Começaremos analisando os capitéis vegetalizados e os que possuem formas chamadas de derivados do coríntio para depois passarmos aos três capitéis excepcionais. Apesar do coríntio ter sua fórmula classicamente estabelecida na Antiguidade, ele se apresenta, no claustro de Sant Pau del Camp, de diversas formas (por isso fala-se em “derivados” do coríntio): podemos ver desde capitéis com a forma mais próxima do coríntio clássico, que apresenta folhas de acanto, volutas e roseta trabalhados com “certa fidelidade”⁹⁰⁸, até sua versão mais esquematizada e geometrizada, cujo foco da composição são as volutas de ângulo.

Nos manuais com descrição e classificação dos capitéis dos claustros catalães, há um consenso em classificar a maior parte deles como de tipo coríntio. Porém, como vimos, na bibliografia sobre Sant Pau del Camp há uma preocupação maior em

⁹⁰⁸ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 95.

diferenciar e classificar os capitéis de tipo coríntio entre si⁹⁰⁹, agrupando-os pelas diferenças formais e de escolha de elementos que os compõem. No caso do claustro de Sant Benet de Bages, por exemplo, essa preocupação está fortemente ligada à questão do reemprego, já que os capitéis classificados como coríntios são, justamente, os capitéis reempregados de épocas anteriores à construção do claustro, aos quais são somados os capitéis coríntios contemporâneos à construção do claustro, que seriam uma “tentativa de cópia” dos primeiros. Ou seja, há ao mesmo tempo uma dificuldade e uma fluidez em definir o que classificamos como capitéis derivados do coríntio no românico, pois eles podem ser desde aqueles que apresentam estrutura próxima ao modelo clássico até os que combinam apenas alguns de seus elementos.

Em Sant Pau del Camp, os autores que trabalharam sobre os capitéis do claustro demonstram essa flexibilidade em relação à definição do que são os capitéis derivados do coríntio. Na *Enciclopèdia del Romànic en Catalunya*, por exemplo, todos os capitéis vegetalizados (com exceção dos três diferentes acima citados) são classificados como de “estrutura derivada do coríntio”⁹¹⁰, mas em diferentes composições: aqueles que prescindem de volutas, aqueles cuja corbelha é dominada por amplas folhas e aqueles que respeitam mais a composição harmoniosa entre folhas de acanto, volutas e ábaco. Jordi Camps também tende a definir que a maioria desses capitéis apresenta “estrutura derivada do coríntio” e agrupa capitéis que considera semelhantes pelo tipo de folha. Apresenta como “derivados do coríntio”, em sua descrição dos capitéis, apenas aqueles que apresentam camadas de folhas de acanto com as nervuras bastante trabalhadas e marcadas (apresentando volutas de ângulo ou não); os outros capitéis são por ele classificados como “mais austeros”, de “folhas lisas ou de palmetas”, “apresentando volutas ou não”⁹¹¹. Percebemos que, nesse caso, o que determina a maior ou menor fidelidade ao coríntio é mais o tipo de folha do capitel do que a combinação de elementos.

Para Camps, ao menos dois artistas diferentes trabalharam no claustro: um primeiro no grupo cuja fatura considera inferior, que teria se ocupado de todos os capitéis com figuração humana e animal e poucos capitéis vegetais; e um segundo, “mais hábil”, que teria trabalhado no capitel onde as aves dividem a corbelha com

⁹⁰⁹ Jordi CAMPS e Immaculada LORÉS os analisam com bastante cuidado formal, apontando diferenças e semelhanças importantes. CAMPS, LORÉS I OTZET, 1994.

⁹¹⁰ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2014, p. 1139.

⁹¹¹ CAMPS, 2019.

elementos vegetais e na maioria dos capitéis fitomórficos e derivados do coríntio: justamente nos capitéis que apresentam duas camadas de folhas de acanto “bem trabalhadas” com nervos marcados, nos quais “a sinuosidade dos contornos contrasta com a rigidez de outras obras do conjunto”⁹¹². Para ele, enfim, capitéis diversificados podem fazer parte de uma mesma série, sendo que o que os diferencia é o que ele considera uma simples questão de “qualidade”⁹¹³ do trabalho.

Eduard Junyent, por sua vez, oferece uma classificação em três tipos de capitéis no claustro: os figurativos, que são em número reduzido; os que ele chama de “puramente ornamentais”, com palmetas e entrelaços, também pouco numerosos; e os de tipo derivado do coríntio, os mais abundantes, que se apresentam em diferentes etapas: “desde os simplesmente entalhados na pedra até o finalmente trabalhado”⁹¹⁴. Estes últimos, os derivados do coríntio bem trabalhados e finalizados, quando são entalhados com profusão de detalhes parecem

fazer reviver o naturalismo primitivo, com suas fileiras de acanto, que tendem a liberar-se da massa até transformarem-se em folhagem. Aparecem algumas folhinhas que se desprendem da voluta, dos talos ou caulículos e que, às vezes, sobem a partir do astrágalo e se prolongam até a roseta central.⁹¹⁵

A análise de Junyent, como já indicamos em relação à crítica dos autores que escreveram sobre o claustro, analisa os capitéis que seriam derivados do coríntio a partir de juízos de valor de qualidade e mimetismo. Porém, se analisamos bem, são pouquíssimos os capitéis que possuem todos os elementos do capitel coríntio clássico. Faz-se necessário, nesse contexto, inicialmente, uma discussão sobre a definição do capitel de “tipo coríntio” e suas derivações, uma vez que é o tipo de capitel mais utilizado no período românico em geral e que é sempre citado como presente nos claustros românicos catalães.

⁹¹² “La sinuositat dels contorns i les superfícies contrasta amb la rigidesa d’altres obres del conjunt”. CAMPS, 2019.

⁹¹³ Ibid.

⁹¹⁴ JUNYENT, Eduard. **Rutas Románicas de Cataluña**/1. Madri: Ediciones Encuentro, 1995, p. 18.

⁹¹⁵ “parece hacer revivir el naturalismo primitivo, con sus hileras de acanto, tendentes a liberarse de la masa hasta transformarse en follaje. Aparecen unas hojitas que se desprenden de la voluta, de los tallos o caulículos y que a veces suben desde el astrágalo y se prolongan hasta el florón central.” Ibid, p. 18.

9.1 O capitel coríntio no Românico

Para Éliane Vergnolle, em sua extensa reflexão sobre o papel do capitel coríntio na arquitetura românica, é necessário ter claro, em primeiro lugar, que o capitel coríntio não pode ser visto no período românico somente a partir de sua forma canônica, porque esse não parece ter sido o interesse dos escultores românicos – ou, pelo menos, não havia um interesse único e constante pela forma canônica⁹¹⁶. Ela desenvolve, assim, uma história do capitel coríntio e sua retomada – ou, como prefere definir, seus “retornos”⁹¹⁷ – no Ocidente medieval, traçando um percurso de como a ideia de cópia do modelo antigo dá lugar às possibilidades de inventividade e alterações a partir dele.

Tema maior da decoração escultural no mundo romano, o capitel coríntio teria servido como referência importante para a construção de edifícios no começo da Alta Idade Média, sobretudo pela maior disponibilidade de templos romanos construídos e pouco alterados para serem observados, cujos elementos eram também reempregados nos templos cristãos. Mas há um progressivo “empobrecimento” de seu uso durante a Alta Idade Média, que culmina nos séculos IX e X, quando aparecem soluções alteradas e simplificadas. Esse movimento de “decadência” e de “empobrecimento” do coríntio clássico teria dado lugar a um “verdadeiro renascimento” de seu uso: no românico, o capitel coríntio torna-se o principal modelo, explorado em suas diversas possibilidades⁹¹⁸.

Mas o que é o capitel coríntio clássico e o que significa sua definição como modelo? Os capiteis foram definidos, primeiramente, dentro das ordens da arquitetura clássica por Vitruvius, em seu tratado *De Architectura*. John Summerson define como se deve compreender a palavra “clássico” na arquitetura: “um edifício clássico é aquele cujos elementos decorativos derivam direta ou indiretamente do vocabulário arquitetônico do mundo antigo”.⁹¹⁹ Nesse sentido, é fundamental fazer uma distinção entre um edifício que apresenta atributos associados à arquitetura clássica e a classificação de um edifício como clássico: “Pode-se dizer, ao descrever tal edifício, que suas proporções são clássicas, mas é um abuso de terminologia dizer que é clássico.”⁹²⁰ Essa diferenciação nos parece importante visto que, como veremos, ao chamarmos um

⁹¹⁶ VERGNOLLE, Éliane. Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman. **Revue de l'Art**, 90. p. 21-34, 1990.

⁹¹⁷ Ibid., p. 23.

⁹¹⁸ Ibid., p. 21.

⁹¹⁹ SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 4.

⁹²⁰ Ibid, p.5.

capitel românico de “coríntio”, remetendo à ordem clássica definida por Vitrúvio, estaremos nos referindo a alguns de seus atributos, e não postulando sua fidelidade rígida a um modelo do coríntio clássico.

O *De Architectura*, de Vitruvius, escrito durante o século I a. C., uma obra em dez livros dedicada ao imperador Augusto, é o único tratado de arquitetura da Antiguidade greco-latina que sobreviveu e foi retomado como referência para os estudos de arquitetura clássica no Renascimento. Vitruvius foi, provavelmente, um arquiteto de importância durante o reinado de Augusto. Porém, mais que um manual prático de arquitetura, os livros são uma compilação de conhecimentos tradicionais e compreensão da ordem arquitetural dentro de lógicas retóricas de beleza e ordenação de mundo. Por isso mesmo, estudos recentes demonstram que muitas das proporções e ordenamentos estipulados por Vitruvius não se sustentariam na prática – geram modelos irrealistas de edifícios – o que mostra tratar-se muito mais de uma obra monumental para honrar os monumentos existentes no império Romano, considerados herdeiros do conhecimento grego. Como bem lembra Louis Callebaut, o *De Architectura* é, antes de tudo, uma escolha particular de informações que compõem um tipo específico de discurso, que visa conformar uma determinada ideia de cultura e civilização.⁹²¹

Interessam-nos o terceiro e quarto livros do tratado, onde Vitruvius descreve três ordens arquiteturais – jônica, dórica e coríntia – e dá indícios sobre uma quarta, a toscana, desenvolvendo a história de surgimento de cada uma delas como uma anedota, especificando a localização geográfica de seu surgimento, a relação com os deuses que cada uma tem, descrevendo edifícios e estabelecendo os elementos que as compõem, sua disposição e proporções. Estas últimas descrições não são exaustivas, de modo que se considera que abriam espaço para livre interpretação e variações. É importante sublinhar que Vitruvius “não as apresenta como um conjunto de fórmulas canônicas que resumiriam em si toda a virtude arquitetônica. Isso ficou por conta dos teóricos da Renascença.”⁹²²

Será Leon Battista Alberti, arquiteto florentino, que, em meados do século XV, retomará Vitruvius e sua descrição de ordens, analisando ruínas romanas como referência para os arquitetos a partir de então. Foi Alberti quem adicionou uma quinta ordem

⁹²¹ CALLEBAT, LOUIS. La Tradition Vitruvienne au Moyen Âge et à la Renaissance: Éléments d'Interprétation. *International Journal of the Classical Tradition*, 1/2, p.3-14, 1994.

⁹²² SUMMERSON, 2013, p.6.

teórica àquelas anteriormente definidas por Vitruvius: a compósita, que seria uma combinação da coríntia e da jônica, permitindo maior liberdade aos escultores.

Por que fazer essa breve retomada de Vitruvius? Para lembrar que o capitel coríntio, considerado por Éliane Vergnolle como o “tema maior da arquitetura românica”, não era definido no *De Architectura* como um modelo completamente fechado, sobretudo antes de sua teorização pelos arquitetos renascentistas. Como lembra Summerson, seria um engano considerar as ordens da arquitetura como uma

espécie de jogo de montar usado pelos arquitetos para não se darem ao trabalho da invenção. É melhor considerá-las expressões gramaticais que exigem uma imensa disciplina, mas uma disciplina dentro da qual a sensibilidade pessoal tem sempre um determinado papel – mais ainda, uma disciplina que pode ser rompida por um lance de gênio poético.⁹²³

É importante nos voltarmos para esses últimos conceitos. A liberdade dada à invenção é um traço importante da produção arquitetural, mesmo dentro de uma determinada ordem, em um modo de fazer arquitetural que é também retórico. Acreditamos que a inventividade e a liberdade do arquiteto e escultor faziam parte e eram características valorizadas numa concepção retórica de ordem e beleza, que teriam sobrevivido do mundo clássico e permeado o mundo medieval.

O que era, então, o capitel coríntio herdado da concepção vitruviana? Nos dois livros dedicados à descrição das ordens, os livros III e IV do *De Architectura*, a seção dedicada à apresentação do capitel coríntio é incomparavelmente a mais desenvolvida. A estrutura da apresentação, em parágrafos que contam a origem do capitel e um texto normativo que propõe um modo de fazer de sua construção, porta um sistema de valores que o colocam claramente, para Vitruvius, no grau mais elevado da hierarquia que exprime as funções simbólicas e antropomórficas das três ordens: do rústico e másculo dórico, passando pela suavização do jônico, o coríntio é a figura perfeita e virginal da donzela, conjugando beleza, equilíbrio e refinamento⁹²⁴.

⁹²³ SUMMERSON, 2013, p. 9-10. A última frase de Summerson nos parece problemática ao considerar, ao fim, que a inventividade “rompe” com a ordem, aceitando o conceito de gênio, numa História da Arte vasariana que precisa definir a individualidade do artista, ou arquiteto, como uma ruptura à ordem. Acreditamos que a inventividade *faz parte* da ordem e não é, assim, dependente de um “gênio de artista”, visto que todos os artistas podem buscar diferentes formas de variação.

⁹²⁴GROS, Pierre. Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve. In: PRESSOUYRE, Leon (dir.). **L’acanthé dans la sculpture monumentale de l’Antiquité à la**

Pierre Gros analisa como Vitrúvio construiu um discurso de evolução entre as ordens, que chega ao seu ápice com o coríntio. Tal discurso é um “jogo, mais estético ou intelectual do que propriamente arquitetural, [o qual] admite todas as variantes possíveis”⁹²⁵ e desvios a uma aparente norma estabelecida. Com a utilização concreta dos capitéis, percebe-se que a anedota retórica de Vitrúvio contém algo de prático: o capitel coríntio se mostra o mais versátil, sem perder seu refinamento, o mais vantajoso para os escultores, tanto por sua função estruturante, quanto aos objetivos decorativos⁹²⁶.

A grande questão é que Vitrúvio definiu o capitel coríntio por excelência no texto escrito, mas mesmo no mundo romano as análises arqueológicas de capitéis coríntios demonstram algumas diferenças estruturais entre eles. E o texto de Vitrúvio, por mais bem trabalhado que fosse e respeitando os fins esperados de um texto retórico, deixa transparecer a diversidade de seus dados básicos (as medidas e proporções tiradas da análise dos diversos capiteis coríntios) e não conseguiu eliminar algumas incoerências internas⁹²⁷. O que podemos concluir é que, mesmo que o capitel coríntio tenha sido definido por Vitrúvio em suas proporções e elementos, a própria descrição do autor apresenta incoerências e abre espaço para alterações e certa variação⁹²⁸. Isso *não* significa que não houvesse um modelo com estruturas determinadas e uma proporção propostas, mas sim que havia espaço para a variação. É esse modelo que Gros chama de capitel coríntio “normal” (ver fig. 76):

Renaissance. Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art/ 4. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques; Publications de la Sorbonne, 1993, p. 27-37.

⁹²⁵ “Ce jeu, plus esthétique ou intellectuel que proprement architectural, admet toutes les variantes possibles, chaque entorse apparente à la norme devant être reçue comme une recherche”. GROS, p. 27-28.

⁹²⁶ Ibid., p. 28.

⁹²⁷ “Para nós, o problema é mais complicado e, em larga medida, insolúvel, porque os traços julgados os menos antigos não anulam as reminiscências, e é necessário tomar em consideração o conjunto do sistema. Vitruvius se esforçou muito, obviamente, para limar as asperezas que eram resultado da diversidade de seus dados de base, mas ele não pôde eliminar totalmente as incoerências internas, e o esquema que ele nos transmite permanece, de várias maneiras ao mesmo tempo singular e composto. Resultado de acordos múltiplos dos quais nós vislumbramos apenas alguns, esse esquema reenvia, certamente, essencialmente a um período mais ou menos circunscrito no tempo, que nós tentamos definir.” “Pour nous le problème est plus compliqué, et dans une large mesure insoluble, car les traits jugés les moins anciens n'annulent pas les rémanences, et il nous faut prendre en considération l'ensemble du système. Vitruve s'est, de toute évidence, donné beaucoup de mal pour limer les aspérités issues de la diversité de ses données de base, mais il n'a pu éliminer totalement les incohérences internes, et le schéma qu'il nous transmet demeure à bien des égards à la fois singulier et composite. Résultat de compromis multiples dont nous n'entrevoions que quelques-uns, ce schéma renvoie, certes, pour l'essentiel, à une période à peu près circonscrite dans le temps, que nous avons essayé de définir”. Ibid., p. 37.

⁹²⁸ As incertezas da tradição são relativas, sobretudo, às hélices. Ibid., p.32.

A definição aqui proposta é, como pôde ser notado, a do capitel coríntio “normal”, o “Normalkapitell” ou “Normaltyp” dos arqueólogos alemães. O que compreendemos dele é: um *calathos* [corpo] rodeado de duas coroas de acanto, por trás das quais surgem dois caulículos por face – a cinta desses caulículos chegando ao topo da segunda coroa – de onde saem cálices dos quais as folhas sustentam, para fora, as volutas, e para dentro, as hélices; o ábaco é ornado, no centro de seus quatro lados, por uma roseta da qual o caule, dissimulado ou não por uma folha intermediária ou uma palmeta, sobe pelo meio ou por trás dos enrolamentos opostos das hélices. Mas o capitel “normal” é também, independentemente de seus elementos constitutivos, uma forma concebida globalmente como um objeto arquitetônico, e não apenas como uma fantasia relativamente arbitrária: isso significa que a decoração manifesta nele um vigor e um realismo que conferem ao conjunto um aspecto necessário e contribuem a mimetizar o gesto de suportar um peso.⁹²⁹

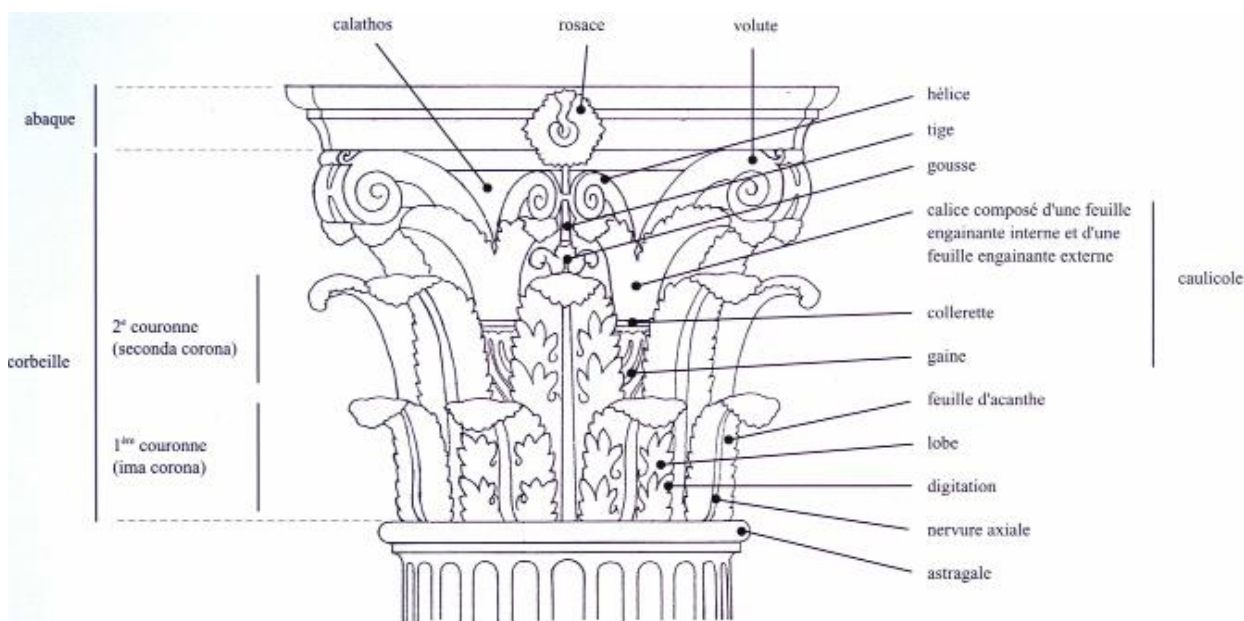


Fig. 76 Esquema do capitel coríntio. Por Jean-Pierre Adam. **La construction romaine**. Paris, 1984. Disponível em: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1865#ftn35> . Acesso em ago. 2019

⁹²⁹ “La définition ici proposée est, on l’a souvent noté, celle du chapiteau corinthien ‘normal’, le ‘Normalkapitell’ ou ‘Normaltyp’ des archéologues allemands. Ce qu’on entend par là, c’est un calathos entouré de deux couronnes d’acanthes, derrière lesquelles surgissent deux caulicoles par face — la collerette de ces caulicoles atteignant le sommet de la seconde couronne — d’où sortent des calices dont les feuilles supportent, vers l’extérieur, les volutes, et vers l’intérieur les hélices; l’abaque est orné, au centre de ses quatre côtés, par un fleuron dont la tige, dissimulée ou non par une feuille intermédiaire ou une palmette, monte entre ou derrière les enroulements opposés des hélices. Mais le chapiteau ‘normal’ c’est aussi, indépendamment de ses éléments constitutifs, une forme conçue globalement comme un objet architectonique, et non plus seulement comme une fantaisie plus ou moins arbitraire: cela signifie que le décor y manifeste une vigueur et un réalisme qui confèrent à l’ensemble un aspect nécessaire et contribuent à mimer le geste de supporter une charge.” GROS, 1993, p.29.

Essa estrutura do capitel coríntio tem como finalidade, segundo Pierre Gros, a construção eficaz de uma metáfora: a da leveza do impulso da vida – impulso poderoso – que contrasta com o peso da pedra. Nessa metáfora, o acanto é escolhido não por acaso, pois sua folhagem permite a utilização de sua forma numa construção simetricamente organizada; ele é um motivo que, mesmo estilizado na pedra, apresenta a vantagem de possibilitar uma repetição rítmica e uma organização simétrica. O acanto é, assim, perfeitamente adaptado ao sistema de cobertura do volume cilíndrico ou troncônico da corbelha dos capitéis. No topo desse corpo, as hastes superiores se enrolam sobre os quatro ângulos da camada superior de folhagens, que coroam a corbelha. É essa dinâmica, onde há um “impulso de vida” gerado pelo elemento vegetal, que desafia o peso da matéria, a pedra esculpida, gerando um equilíbrio de duas forças: a da projeção vegetal e do enrolamento final da voluta, que não é mais apenas uma expressão linear abstrata, mas compõe o vigor vital da composição.

Essa pequena incursão na ordem coríntia vitruviana importa na medida em que nos deixa claros alguns pontos: primeiramente, mesmo no que se convencionou chamar de “capitel coríntio clássico”, aquele que seguiria fielmente os preceitos de Vitruvius, há espaço para a variação: o texto do arquiteto romano é muito mais uma *mise en valeur* dos valores de ordenação e beleza esperados da arquitetura, do que um manual prático. Em segundo lugar, apesar dessa abertura, é necessário lembrarmos que existe, sim, um modelo de disposição de elementos mais adequado a esse ideal – o modelo que podemos ver na figura 1. Logo, retomemos aqui que entre modelo e possibilidade de variação, há uma metáfora textual e imagética: a metáfora da força da vida e da dialética entre a leveza do acanto e o peso da pedra, que fazem do capitel coríntio o mais elevado grau da beleza em arquitetura, para Vitruvius.

O que chega, assim, ao período românico? Sabemos que o reemprego de capitéis da Antiguidade (dentre outros elementos disponíveis) e a observação e reprodução eram duas das práticas arquitetônicas mais importantes para os escultores românicos. Mas se o capitel coríntio é o modelo por excelência na arquitetura românica, pelo reemprego e observação, quanto do texto vitruviano – e, conseqüentemente, seus preceitos e proporções – pode ser considerado determinante no românico?

São raros os testemunhos ainda da Antiguidade que permitiriam estabelecer a real influência do *De Architectura*. Um testemunho importante é o de Plínio, o Velho, que

cita Vitruvius na bibliografia de alguns de seus livros. Entre os séculos IV e V, são conhecidas apenas duas referências explícitas: em Servius e em Sidônio Apolinário; esta última é fundamental, pois cita Vitruvius entre as grandes figuras míticas das artes e ciências (como Orfeu, Esculápio ou Arquimedes). Para Louis Callebat, retomando o argumento de André Chastel, essa referência explícita ao autor, mas não a um de seus textos específicos, demonstra o que ele chama de “tradição imaginativa”⁹³⁰: Vitruvius perdura no imaginário como figura quase mítica, ligada à criação das grandes obras do Império Romano, a uma ciência perdida, cuja grandiosidade permanece à vista em ruínas e templos.

A tradição vitruviana que perpassa a Idade Média teria sido, assim, uma tradição de “referência”⁹³¹, o que não significava, necessariamente, um conhecimento direto do tratado. Após uma lacuna documental entre os séculos VI e IX, o texto vitruviano parece ter despertado o interesse atento entre os clérigos da Idade Média; é o que sugere a existência de 39 manuscritos, conservados em diferentes bibliotecas do Ocidente medieval, onde Vitruvius está presente de diversas formas: primeiramente, pelo interesse de copiar e preservar o próprio texto do *De Architectura*, mas também em citações diversas sobre questões de representação, perspectiva, técnicas sobre construção, teorias da proporção, entre outras. Apesar dessa forte presença e a influência que pode ser notada em muitos escritos, não se pode postular seguramente que havia “uma exploração real prática do tratado nem uma interpretação sistematizada das teorias vitruvianas.”⁹³² Nesse sentido, Callebat acredita que a tradição do *De Architectura* era a dos clérigos e letrados, não a dos construtores e escultores.

Por mais que o texto vitruviano circulasse nas bibliotecas medievais, não se sabe em que medida ele era acessível aos escultores, sobretudo em um cenário de disparidade de formações (dos próprios arquitetos escultores). A prática dos escultores se baseava, além de algumas noções de conhecimentos teóricos que circulavam, na observação de modelos disponíveis. Essa observação sujeitava o coríntio a alterações, de maneira que a fidelidade às definições de Vitruvius não é a característica dominante no coríntio românico. Como já dito anteriormente, é necessário recordar que o próprio texto

⁹³⁰ CALLEBAT, 1994, p. 7.

⁹³¹ Ibid., p.7.

⁹³² Ibid., p. 8. “(...) aucun des témoignages connus sur la réception au Moyen Âge du *De Architectura* ne met sûrement en évidence une exploitation pratique réelle du traité ni une interprétation systématisée des théories vitruviennes.

vitruviano não porta uma precisão exata sobre o capitel coríntio – ele é preciso nas proporções, mas não exatamente na disposição dos elementos – de maneira a dar espaço a variações. O importante era que ele evocasse os princípios do crescimento vegetal através da sucessão das folhas das coroas, dos caulículos e das partes terminais (volutas, hélices e flor)⁹³³. Além disso, precisamos lembrar que, mesmo que os escultores – e até mesmo conceptores – não tivessem acesso aos textos, eles estavam habituados a um modo de fazer: o modo de fazer retórico, onde princípios como os da inventividade, a bela ordenação, a variação e a ornamentação, dentre outros, eram partes integrantes do processo construtivo.

O capitel coríntio se configurava, então, como referência que possui valores ligados ao seu passado na Antiguidade, mas que também se adapta a cada contexto local ao ser retomado no românico. É importante constatar, como nos lembra Mario Henrique Simão d’Agostino, que é próprio do modelo vitruviano a adaptação a cada contexto ou conjunto, e, acreditamos, é esse caráter do fazer retórico da arquitetura que perdurou de maneira fundamental no período medieval:

No Livro Primeiro do *De Architectura*, Vitruvius, reportando-se aos gregos, instrui o público leitor sobre o esmero do arquiteto em estabelecer todos os elementos adequados à especificidade de cada edifício, respeitando costumes idôneos e leis da natureza (I, 2, 5-7). Tal conveniência – *decor*, em latim – não se limita às exigências utilitárias, regula-se maioritariamente pelo “caráter” do destinatário. (...) Sem delongas, a arquitetura zela pela manifestação do caráter, seja de um deus, um patrono ou um uso específico.⁹³⁴ (grifo nosso)

Parece-nos então, que a circulação de conhecimentos sobre as ordens arquiteturais no período medieval se dava muito mais como referência constitutiva de um pensamento que sustentava um modo de fazer retórico, que visava à conveniência e à adequação em cada uso seu. Ou seja, o coríntio não se reduz a uma receita fechada a ser seguida, mas é, sobretudo, parte de um modo de fazer decoroso, que remete a uma tradição e permite a variação e que carrega, também, significados históricos e simbólicos.

⁹³³ VERGNOLLE, 1990, p. 24.

⁹³⁴ D’AGOSTINO, Mário Henrique Simão. Arquitetura, retórica e decoro na Antiguidade. In: BAGOLIN, Luiz Armando; LAUDANNA, Mayra; MUHANA, Adma (orgs.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012, p.191-230, p. 191.

Como dissemos anteriormente, Éliane Vergnolle acredita que o românico marcou uma ruptura com seu passado imediato, de simplificação e empobrecimento das formas dos capitéis, promovendo um “verdadeiro renascimento do coríntio antigo”⁹³⁵, desenvolvendo formas ricas e complexas. Uma constatação importante da autora é a de que esse desenvolvimento não se dá a partir de apenas uma variante do capitel coríntio, mas de modelos de tipos e épocas diversos. Isso porque, no cristianismo primitivo, o hábito do reemprego de capitéis díspares, disponíveis a serem reutilizados, questionara o ideal antigo de unidade e homogeneidade das ordens clássicas, abrindo espaço a uma diversidade mais evidente ao olhar e a composição de conjuntos mais heterogêneos.

Os escultores observavam diversos capitéis e exerciam o que Vergnolle chama de “cópia relativa”⁹³⁶: 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 certo grau de liberdade dos escultores, além de sua 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 variadas. Como bem resumiram Baschet, Bonnee Dittmar:

O capitel coríntio antigo considerado como canônico apresenta um conjunto de traços que permitem reconhecer em qual medida eles inspiram os capitéis românicos. (...) Trata-se de um tipo clássico, se não teórico, que, na realidade, conheceu, na Antiguidade, múltiplas variações: cortes diferentes das folhas e folículos, ausência de certos elementos, presença de outros motivos, como a palmeta, tratamento diferente dos motivos, de maneira que é possível também falar em coríntio livre, pseudo-coríntio e corintizante.⁹³⁷

⁹³⁵ VERGNOLLE, op.cit. , p. 21.

⁹³⁶ Ibid., p. 28.

⁹³⁷ “Le chapiteau corinthien antique considéré comme canonique présente un ensemble de traits qui permettent de reconnaître dans quelle mesure des chapiteaux romans s’en inspirent . (...) Il s’agit là d’un type classique sinon théorique qui, dans les faits, a connu dans l’Antiquité de multiples variations : découpes différentes des feuilles et folioles, absence de certains éléments, présence d’autres motifs comme la palmette, traitement différent des motifs, en sorte qu’on parle aussi de corinthien libre, de pseudo-corinthien et de corinthian.” BASCHET; BONNE; DITTMAR. Chapitre IV – Notre-Dame-du-Port: un puissant végétalisme et sa relève architecturale, 2012b, §11.

Nesse sentido, concluem que “não existe o verdadeiro capitel coríntio na arte românica, mas somente capitéis que integram e adaptam sua morfologia [do coríntio] ao bloco arquitetônico.”⁹³⁸

Retomando a discussão desenvolvida por Sebastien Biay em sua tese de doutorado sobre os capitéis de Cluny III, acreditamos na pertinência da expressão *forma coríntia*⁹³⁹ para nos referirmos a esse tipo de capitéis, que têm alguns elementos que remetem ao coríntio clássico. Como lembra Vergnolle, em muitos casos, a referência coríntia antiga já foi muito distanciada⁹⁴⁰ e esses capitéis servem de suporte para outros tipos de significações. Assim, tentamos entender como os capitéis se apropriam diferentemente de referenciais coríntios e os trabalham na formulação de novas significações e referências a lugares e momentos diferentes.

Muitos capitéis não são estritamente coríntios mas remetem a essa *forma* pelos elementos que os compõem ou pela ordem em que estão dispostos, ou seja, sua estrutura mantém determinadas características⁹⁴¹: como, por exemplo, as camadas de folhas de acanto, as volutas de ângulo e a roseta central, como elementos estruturantes principais. Sebastien Biay analisa como a forma coríntia pode, em alguns casos, servir como uma *matriz* formal e figurativa para todo um conjunto de capitéis⁹⁴², regendo-os e organizando-os de fato ou através de suas variantes, em suas propriedades sintáticas ou rítmicas. Interessa-nos também esta última expressão e o conceito que ela carrega, de um papel de matriz coríntia e suas variações, pois, como veremos, os capiteis de forma coríntia trabalham e organizam de maneira importante o conjunto dos capitéis de Sant Pau del Camp, fazendo-se presente por todo o espaço claustral em múltiplas variações.⁹⁴³ Como lembra o autor: “Aceitar o papel matricial da forma coríntia é uma

⁹³⁸ “En ce sens, il n’y a pas de vrai chapiteau corinthien dans l’art roman, mais seulement des chapiteaux qui en intègrent et en adaptent la morphologie au bloc architectonique.” Ibid., nota 35.

⁹³⁹ BIAY, Sébastien. **Les chapiteaux du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIe siècle)**: étude iconographique. 2011. Tese (Doutorado) – CESCUM, Poitiers, 2011, p. 396.

⁹⁴⁰ VERGNOLLE, 1990, p. 25.

⁹⁴¹ BIAY, op.cit., p. 396.

⁹⁴² Como defende ser o caso dos capiteis do deambulatório da absida da igreja de Cluny III.

⁹⁴³ Partimos da ideia de matriz coríntia desenvolvida por Biay, mas diferiremos substancialmente no seu uso, por dois motivos: primeiramente porque, diferentemente dos capitéis de Cluny, os capitéis de forma coríntia catalães que compõem nosso trabalho apresentam especificidades formais que os afastam muito do modelo canônico; em segundo lugar, porque diferentemente do conjunto da absida de Cluny, o coríntio não está dentro do espaço da igreja, mas ele dá origem a diversas significações e ajuda a organizar propriedades rítmicas e sintáticas no espaço claustral, cujas funções são bastante diferentes do espaço do altar.

coisa; interpretar suas variações, é outra.”⁹⁴⁴ Nesse sentido, os capitéis podem ter essa forma coríntia matricial, mas produzirem novos tipos de lógica de organização de seus elementos, ou novos efeitos a partir do arranjo e combinação de outros elementos, e essas variações se explicam pelas relações que eles estabelecem no conjunto onde se encontram.

Falar em capitéis de forma coríntia, de tipo coríntio, derivados do coríntio ou, inclusive, “corintizantes”⁹⁴⁵ nos parece mais adequado do que falar em simplesmente capitéis coríntios no período românico, porque são termos que incorporam as possibilidades formais surgidas a partir do coríntio clássico. Escolheremos aqui, mais precisamente, classificá-los como de tipo coríntio pois, como veremos, em Sant Pau del Camp, eles são corintizantes, mas sua forma apresenta variações entre os capitéis, o que nos permite falar em um tipo mais geral de capitéis derivados do coríntio, que podem ser subdivididos em outras tipologias, mais detalhadas.

9.2 O capitel coríntio na Catalunha

A maior parte da historiografia catalã descreve como “coríntios” uma grande diversidade de capitéis. Consideramos, assim, no claustro de Sant Pau del Camp, como capitéis de forma coríntia aqueles que possuam elementos que nos parecem remeter ao tipo canônico, mas tomado como matriz, que dá base a diferentes variações: são os capitéis que possuem uma estrutura que faz referência às volutas de ângulos, à roseta central do ábaco – ou no topo da corbelha, em alguns casos – e às camadas de folhas de

⁹⁴⁴ “Accepter le rôle matriciel de la forme corinthienne est une chose; interpréter ses variations en est une autre.” BIAY, 2011 p. 397.

⁹⁴⁵ Éliane Vergnolle já utilizava o termo “corinthisans” para se referir aos capitéis que marcam um “esquecimento progressivo de suas fontes”, ou seja, aqueles que, mesmo baseados no coríntio clássico, se distanciam formalmente dele. VERGNOLLE, Éliane. *Autour d’Anzy-le-Duc: histoire d’un groupe de chapiteaux préclunisiens de Bourgogne*. *Gesta*, Chicago, 2, p. 3-13, 1978, p. 9. Autores como Laurence Cabrero-Ravel (CABRERO-RAVEL, Laurence. *Chapiteaux corinthiens et corinthisans de Saint-Père de Rodes et du sud-ouest de la France*. *Bulletin Monumental*, Paris, 155/2, 1997, p. 154) e Victor Lassale também utilizam esse termo, “corinthisans”, ao se referir aos capitéis românicos derivados do coríntio. Lassale, ao estudar os capitéis de Sant Pere de Rodes, acredita que eles são “criações resultantes de uma elaboração efetuada a partir do capitel coríntio antigo no domínio hispano-muçulmano”. “(...) des créations résultant d’une élaboration effectuée, à partir du chapiteau corinthien antique, dans le domaine hispano-musulman.” LASSALE, Victor. *Les chapiteaux corinthiens de Sant Pere de Rodes et leurs semblables ou dérivés du Roussillon et du Languedoc*. In: *Le Roussillon de la Marca Hispanica aux Pyrénées-Orientales (VIIIe-XXe siècles)* : Actes du LXVIIe Congrès de la Fédération historique du Languedoc Méditerranéen et du Roussillon, Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 103, 1995, p. 381-409.

acanto que pendem (considerando o acanto em suas variações formais e nas variações dos detalhes e na maneira como a pedra é trabalhada⁹⁴⁶).

Consideramos como de tipo coríntio, em nossa classificação, os capitéis que elaboram combinações a partir de alguns desses três elementos, onde há uma preocupação com o tratamento formal da parte superior do capitel (por exemplo, em alguns casos, são as folhas pendentes que fazem a função de volutas de ângulo) e, sobretudo, que remetem à folha de acanto pendente. Essa escolha se justifica pela constatação, como pretendemos demonstrar na análise dos conjuntos de capitéis, de que esse tipo de capitel carrega uma significação histórica geral do coríntio antigo, adaptando-o e colocando-o em funcionamento em meio aos outros capitéis, mas o fazendo adquirir funções específicas a partir do trabalho formal de suas variações.

Xavier Barral i Altet, ao traçar uma síntese da história do capitel coríntio no românico catalão – em uma visão bastante evolutiva e finalista desse processo –, afirma que ele, por suas especificidades, está intimamente ligado ao contexto da conquista muçulmana e ao emirado de Córdoba e, também, ao reemprego de capitéis de ruínas de edifícios romanos na região desde o período visigótico. A retomada do capitel coríntio seria um fenômeno do período pré-românico (por volta do século X), quando o modelo clássico é adaptado e se desenvolve uma forte tendência à sua esquematização e geometrização. Três exemplos da derivação esquemática do capitel coríntio clássico são capitéis datados dos séculos X e XI procedentes da cripta da catedral de Vic, da igreja de Sant Feliu de Codines e um capitel de Santa Maria de Cornellà (fig. 77).

⁹⁴⁶ Laurence Cabrero-Ravel, ao trabalhar sobre os capitéis das igrejas de Auvergne, classifica-os entre capitéis coríntios, capitéis de folhas lisas e capitéis compósitos, mas lembra que mesmo os capitéis de folhas lisas, por exemplo, dialogam com os capitéis coríntios e podem ser entendidos como uma versão simplificada deles, tanto pelo tipo de vegetal que os compõe, quanto pela estrutura do conjunto: “Des végétaux inarticulés et dépouillés sont substitués aux acanthes au traitement plastique riche. Les compositions sont principalement élaborées à partir de feuilles et de volutes combinées tandis que les caulicoles et les hélices sont éludés. Pour leur part, les volumes sont généralement traités de manière schématique.» CABRERO-RAVEL, Laurence. Art romain/art roman, à propos des chapiteaux ornementaux d'Auvergne. *Pallas*, 57/I-IV, Presses Universitaires du Midi, p. 17-24, 2001, p. 23.



Fig.77 a, b, c: Tipos de derivação esquemática do capitel coríntio clássico na época pré-românica: a -capitel da catedral de Vic (acima, esq.), b - capitel de Sant Feliu de Codines (foto: ECSA - M. Garriga) (acima, dir.) e c -capitel de Santa Maria de Cornellà (abaixo), respectivamente. Imagens: F. Baltà. In: BARRAL I ALTET, 2018. Disponíveis em: <https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-0109401.xml> . Acesso em ago. 2019.

Nesses três exemplos podemos ver como, apesar de considerados como derivados do coríntio, trata-se de três tipos de capitéis bastante diferentes, que combinam elementos de maneiras próprias e com formas de talhar a pedra bastante específicas: seja valorizando a geometrização do vegetal, seja valorizando a geometrização da

corbelha e das volutas de ângulo. Esse esquematismo origina, predominantemente, um tipo de capitel

no qual a altura é quase idêntica à largura e a parte superior se desenvolve a partir do corpo cilíndrico do bloco a fim de configurar as volutas, que ocupam um terço do capitel. Nos outros dois [terços] restantes há camadas de folhas de acanto adossadas ao bloco e lisas na superfície.⁹⁴⁷

Esses capitéis, derivados do coríntio, podem ser considerados também como cópias de capitéis califais, ou como influenciados pelo modelo dos capitéis da mesquita de Córdoba (por isso, também são chamados de cordobenses). Barral i Altet acredita que essa tradição califal de capitéis coincide cronologicamente com o momento no qual houve no Ocidente o “reavivamento” do gosto pelo capitel coríntio e se elaboraram as primeiras “tentativas de elaborar um capitel coríntio românico”, que tem como resultado o desenvolvimento de uma tradição de capitéis bastante esquematizados. Uma outra hipótese que o autor levanta é a de que, devido ao fato de grande parte desses capitéis apresentarem corbelha e folhas lisas, são peças “inacabadas”:

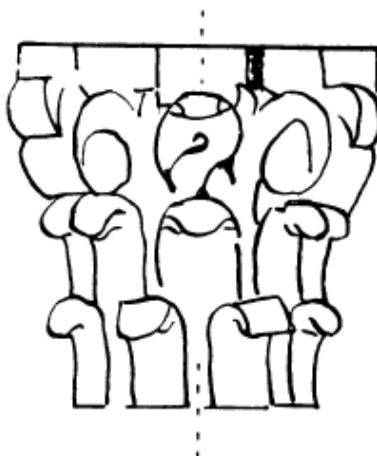
A teoria tradicional aceitou que aqueles capitéis encontrados em Sant Miquel de Cuxà, em Santa Maria de Ripoll, em Sant Mateu de Bages, em Cornellà de Llobregat, em Sant Feliu de Codines, na cripta de Vic, entre outros lugares, apesar de procederem do coríntio, são cópias dos capitéis califais reaproveitados nos monumentos do primeiro românico. De fato, mesmo que possam ter recebido alguma influência do capitel califal, o material em que foram realizados – pedra local – leva a pensar que, na realidade, poderia tratar-se de obras inacabadas, com folhas esculpidas lisas que não haviam recebido o entalhamento das folhas.⁹⁴⁸

⁹⁴⁷“L’esquematisme en què derivà el capitell corinti originà un tipus de capitell en el qual l’alçada és quasi idèntica a l’amplada i la part superior es desenvolupa des del cos cilíndric del bloc per tal de configurar les volutes, que ocupen un terç dels tres que formen el capitell. En els dos restants hi ha rengles de fulles d’acant adossades al bloc i llises de superfície.” BARRAL I ALTET, Xavier. Capitells: Entre el corinti antic i els models califals. L’escultura romànica a Catalunya. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs). **Catalunya Romànica** [Online]. Barcelona: Fundació Enciclopedia catalana, 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0109401.xml>. Acesso em: ago. 2019.

⁹⁴⁸“La teoria tradicional ha acceptat que aquests capitells, trobats a Sant Miquel de Cuixà, a Santa Maria de Ripoll, a Sant Mateu de Bages, a Cornellà de Llobregat, a Sant Feliu de Codines, a la cripta de Vic, entre altres indrets, tot i procedir del corinti, són còpies dels capitells califals reaproveitados en els monuments del primer art romànic. De fet, si bé haurien pogut rebre alguna influència del capitell califal, el material en què foren realitzats —pedra local— fa pensar que, en realitat, podria tractar-se d’obres inacabades amb fulles esculpides llises que no havien rebut el cisellat de les fulles.” BARRAL I ALTET, 2018.

Essa relação entre o primeiro românico e os capitéis cordobenses ou califais remonta à tradição historiográfica iniciada por Georges Gaillard, que no artigo *La Catalogne entre l'art de Cordoue et l'art roman: Influences musulmanes sur l'art préroman en Catalogne*, de 1956, postulava a relação direta entre o capitel coríntio e o capitel cordobense: ambos seriam as “fontes” do capitel coríntio românico catalão (fig. 78).

Quando consideramos a degenerescência na qual havia caído, quase em todos os lugares, o capitel coríntio na época carolíngia, e que constatamos na Catalunha, no século X, a existência dessa forma regenerada pelos escultores cordobenses, não podemos nos impedir de pensar que o capitel românico, tão característico do estilo, não teria, talvez, sido o que ele é sem as experiências feitas pela arte omíada sobre os modelos antigos, e que a Catalunha tenha podido exercer nessa história um papel importante de intermediário, fornecendo, logo após, a Toulouse e ao Languedoc os trabalhadores da pedra dos quais eles precisavam, para levar enfim a arte românica ao seu apogeu.⁹⁴⁹



Chapiteau. Art omeiyade
(x^e siècle)
D'après F. Hernández.

Fig. 78 Capitel califal omíada. Fonte: GAILLARD, 1956, pl. IV.

⁹⁴⁹ “Quand on considère la dégénérescence où était tombé presque partout le chapiteau corinthien, à l'époque carolingienne, et que l'on constate en Catalogne, au Xe siècle, l'existence de cette forme régénérée par les sculpteurs cordouans, on ne peut s'empêcher de penser que le chapiteau roman, si caractéristique du style, n'aurait peut-être pas été tout à fait ce qu'il est, sans les expériences faites par l'art omeiyade sur les modèles antiques et que la Catalogne a pu jouer dans cette histoire un rôle important d'intermédiaire, en fournissant bientôt après à Toulouse et au Languedoc les ouvriers de la pierre dont ils manquaient, pour porter enfin l'art roman à son apogée.” GAILLARD, Georges. *La Catalogne entre l'art de Cordoue et l'art roman: Influences musulmanes sur l'art préroman en Catalogne*. *Studia Islamica*, 6, p. 19-35, 1956, p.30.

Vemos, assim, como se justifica a especificidade do coríntio catalão e, inclusive, seu “pioneirismo” no desenvolvimento do românico, pois a linha de transmissão traçada por Gaillard pressupõe que o capitel coríntio tenha sido recuperado pela arte de Córdoba e tenha influenciado o desenvolvimento dos capitéis românicos por intermédio da Catalunha. Retomamos, aqui, a discussão desenvolvida a partir de Émile Mâle quanto aos arcos polilobulados, lembrando como, uma vez mais, é importante levar em conta a sobrevivência das formas mesmo entre meios culturais diferentes; não entendemos que essas formas sejam transmitidas enquanto modelos a serem copiados, e que se degeneram pela falta de habilidade, mas que são, sobretudo, tendências que carregam significados e são formalmente adaptadas ao que convém a cada espaço, em cada cultura. Nesse sentido, os capiteis califais muito provavelmente se desenvolveram, também, baseados na retomada e reemprego de elementos da Antiguidade romana na Península Ibérica, e são adaptados e adequados à função honorífica das grandes mesquitas.

Patrice Cressier⁹⁵⁰ revisita a cronologia tradicional e evolucionista que postula que os capitéis da Alta Idade Média seriam cópias mais fiéis do capitel coríntio, e que foram se degenerando em fórmulas mais “bárbaras”. O autor mostra como diversos capitéis da mesquita de Córdoba produzidos no século X podem ser considerados como baseados em um modelo romano, mas trabalhados em estilo e técnica visigóticas. Nesse sentido, o autor acredita que, durante toda a Idade média, é possível situarmos diversos “renascimentos do coríntio”, inclusive na mesquita de Córdoba, mas lembrando que há uma valorização de interpretações e criações a partir das soluções antigas.

Durante o século XI, contudo, e tendo como expoentes os capitéis da igreja de São Pedro de Rodes, a Catalunha teria conhecido o desenvolvimento dos capitéis coríntios mais próximos do coríntio clássico, apresentando camadas de folhas de acanto, hélices, volutas e roseta no lugar do dado central do ábaco, além do grande desenvolvimento de capitéis ornamentados de entrelaços e folhas (fig. 74). Esse é o período de desenvolvimento do românico pleno, quando a Catalunha teria tido um renovado interesse pelas formas esculpidas da Antiguidade, momento representado pelo impulso

⁹⁵⁰ CRESSIER, 1984.

construtivo e decorativo levado a cabo pelo abade Oliba⁹⁵¹. Barral i Altet descreve esses capitéis, que aparecem em primeiro lugar na igreja de Rodes:

os derivados do coríntio, com grande perfeição técnica – uso da talha a bisel em canal – podem ser colocados em relação com modelos anteriores, do final do século X e princípio do século XI, aos quais se havia atribuído influência califal procedente da zona de Córdoba.⁹⁵²

Esse “aprimoramento técnico”, nas palavras do autor, teria dado lugar, no século XII, à influência vinda dos ateliês vindos das regiões de Cuxà e Serrabona que, como vimos anteriormente, teriam iniciado uma tradição de claustros historiados, os quais “substituem em boa parte a temática ornamental”⁹⁵³. Essa história do capitel românico catalão, marcada em alguns momentos por um finalismo evolucionista, é, ao mesmo tempo, uma mostra de como diversos tempos e momentos diferentes utilizam formas que sobrevivem, são reinventadas e recombinaadas em diversos conjuntos.



Fig.79 Capitéis da igreja de Sant Pere de Rodes. Foto: ECSA - F. TUR. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0109401.xml>. Acesso em set. 2019.

⁹⁵¹ Ver capítulo 2 desta tese.

⁹⁵² “(...) els derivats del corinti, amb gran perfecció tècnica —ús de la talla bisellada en canal— que es posen en relació amb models anteriors, del final del segle X i principi del segle XI, als quals s’havia atribuït influència califal procedent de la zona de Còrdova.” BARRAL I ALTET, 2018.

⁹⁵³ “substituint en bona part la temàtica ornamental”. Ibid., 2018.

Dentre as diversas formas dos capitéis derivados do coríntio catalães, é importante ressaltar que o esquematismo que os marca não é apenas característico de fins do século X e início do XI, mas poderá ser constatado entre os séculos XII e XIII, a exemplo dos capitéis de Sant Pau del Camp, como uma forma de sobrevivência e reapropriação das formas do passado local, como desenvolveremos adiante. Encontramos nesse claustro uma variedade de fórmulas, mas que, em grande parte, é marcada pelo esquematismo e pela importância conferida à parte superior da corbelha, nos diversos modos de tratamento dos volumes de voluta, além da diversidade de arranjos e formas da vegetabilidade (do acanto decorado às folhas lisas) e sua hibridação com as estruturas do capitel. Assim como fizeram com os capitéis califais, parte dos estudiosos de Sant Pau alegou a hipótese de que eles não estariam finalizados. Consideramos, no entanto, que a aparente simplicidade postulada é também uma escolha e que eles são um tipo de variação dos capitéis de forma coríntia, mas lembrando que a forma coríntia é fruto das diversas combinações possíveis a partir de uma forma matricial.

9.3 Os capitéis fitomórficos de tipo coríntio de Sant Pau del Camp

No claustro de Sant Pau del Camp, os capitéis fitomórficos e de tipo coríntio estão presentes nas quatro galerias, em maior quantidade do que qualquer outro tipo. A diversidade entre eles é grande, como dito anteriormente. Criamos uma tipologia geral com três possibilidades, mas é importante notar que, mesmo dentro de um tipo, há diferenças na composição e detalhes dos elementos, o que nos permitiria construir subtipos (pois, em uma análise mais atenta, há praticamente um subtipo para cada capitel, visto que quase nenhum deles é idêntico em todos os componentes, formas e arranjos). Acreditamos que esses três grandes grupos são importantes para pensarmos as diferenças marcantes no claustro que, mesmo tendo sido considerado pouco variado pelos estudiosos, apresenta nuances e uma fluidez entre os tipos de capiteis coríntios e vegetalizados que, pela sua organização, conjuga as ideias de *continuitas*⁹⁵⁴ – de uma continuação harmoniosa entre eles – e de *varietas* – a boa variedade adequada à beleza do claustro, relações que criam um ritmo que os relaciona de maneira importante ao conjunto claustral.

⁹⁵⁴ BONNE, 2009, p. 105; p. 110-111, p. 113.

Uma primeira constatação geral importante sobre esses capitéis é que eles diferem bastante dos capitéis anteriormente analisados, que são todos adossados (com exceção do único par que combina pássaros e folhas) e trabalham com os tamanhos diferentes entre as faces laterais e a central, configurando o capitel como um corpo cilíndrico com as arestas pouco marcadas (na maior parte dos casos). Os capitéis de tipo coríntio, por sua vez, aparecem tanto adossados quanto formando o par do meio de cada seção da galeria. Não há, tampouco, uma diferenciação tipológica para sua colocação adossada ou não: os capitéis de um mesmo tipo podem aparecer tanto adossados quanto livres. Dessa maneira, capitéis formalmente similares podem ter tanto três quanto quatro faces trabalhadas. Porém, nos dois casos, as faces são mais definidas do que nos capitéis figurativos, pois os ângulos logo abaixo do ábaco são marcados.

Os três tipos abaixo foram definidos, portanto, para termos uma primeira noção das diferentes formas de combinação dos elementos dos capitéis cuja forma matricial era o coríntio clássico. Tal divisão pode se revelar arbitrária, pois, artificialmente criada, não reflete uma tipologia intencional dos escultores do claustro, mas uma tipologia construída por nós. Se em um primeiro momento ela nos parece importante para detectarmos as possíveis circulações e relações das quais essas soluções podem ter participado, em um segundo momento veremos que a extrema variedade entre os capitéis nos permite falar em arranjos entre diferentes tipos, que chamaremos de capitéis de transição. Eles são fundamentais, pois criam a harmonia e continuidade no conjunto do claustro.

- Tipo 1: O tipo coríntio mais próximo do clássico

O primeiro tipo é aquele que consideramos mais próximo do coríntio clássico da Antiguidade, mesmo que apresente grandes variações: os capitéis combinam elementos que remetem ao arranjo do capitel coríntio, ainda que variem na maneira de estruturar esses elementos e no tipo de folhas empregadas. Eles apresentam duas camadas de folhas que se projetam para fora – uma na metade da corbelha, subindo a partir do colarinho, e outra na parte superior do capitel, que surge, em geral, a partir da junção das folhas da camada de baixo. Todos esses capitéis têm volutas de ângulo, e acreditamos ser esse o elemento fundamental que remete ao coríntio, pois a combinação de folhas que pendem e voluta de ângulo lembram o acanto e a composição de trabalho

de hélices e volutas posicionadas logo abaixo do ábaco nos capitéis coríntios. Tais volutas de ângulo são bastante diversificadas, apresentando-se tanto como hastes que partem do centro da face, logo acima das folhas e se enrolam no ângulo, quanto terminações das folhas da segunda camada, que se enrolam sobre si nas pontas, formando volutas. Alguns deles têm a roseta central de ábaco, que na maior parte dos casos é uma cabeça humana ou animal.

Os pares **N2** e **N5** são os dois que combinam mais elementos do capitel coríntio clássico: folhas bem trabalhadas, com nervuras marcadas, que pendem em duas camadas, volutas nos ângulos e roseta central; eles são, porém, bastante diferentes entre si, da mesma maneira que seus capitéis apresentam pequenas variações estruturais entre si.

O par **N5** (fig. 80) é o que tem todos esses elementos mais bem definidos dentre os capitéis do claustro, principalmente no capitel voltado para o deambulatório (**N5b**). Ele apresenta, em uma primeira camada, folhas de acanto que se erguem a partir do colarinho (que está bastante danificado) e se projetam para fora, cada folha centrada em uma das quatro faces do capitel; além delas, pequenas folhas também se erguem do colarinho, na intersecção entre as folhas maiores, preenchendo todo o espaço do fundo da corbelha. Uma segunda camada de folhas de acanto grandes se projeta a partir do meio da corbelha, sendo que cada folha aparece entre duas folhas da camada de baixo; elas se localizam, assim, centradas nas arestas de ângulo, projetando-se para fora logo abaixo das volutas. Estas últimas surgem em hastes finas que partem do centro da corbelha e se enrolam nas laterais. Em duas das quatro faces do capitel, o dado central do ábaco é ocupado por uma cabeça humana, que faz função de roseta central do ábaco (dos capiteis coríntios clássicos). O capitel voltado para o jardim (**N5a**), com o qual faz par, parece idêntico em um primeiro olhar. Mas, em uma análise mais atenta, percebemos que ele não possui as hastes e volutas de ângulo. Ou seja, não são exatamente “idênticos”.



Fig. 80 Par de capitéis N5

Há ainda outra diferença: as cabeças humanas, que podem ser chamadas de máscaras⁹⁵⁵, também diferem. No capitel *b*, que apresenta volutas, as cabeças são masculinas, com cabelos curtos e barba; já no capitel *a*, sem as volutas, as cabeças são femininas: não há barba e os cabelos são longos. As máscaras ocupam as faces externas de cada capitel e as duas faces voltadas para o sentido oeste, sendo que do outro lado (faces voltadas para o leste) estão os tradicionais dados de ábaco cúbicos (fig. 81).

⁹⁵⁵ Elas podem ser assim chamadas porque lembram as máscaras da Antiguidade grega, que compunham também os capitéis antigos. Elas são, portanto, consideradas, uma “marca de romanidade”. A semelhança formal é notada por Baschet, Bonne e Dittmar ao analisarem capitéis da igreja de Saint-Pierre de Mozat. BASCHET, BONNE, DITTMAR. Chapitre II - Saint-Pierre de Mozat: entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques, 2012b, §23.



Fig. 81 Par de capitéis N5- faces voltadas para o leste

Apesar de todas essas variações formais, esse par remete ao coríntio pela maneira como arranja os diversos elementos. Além disso, parte das nervuras das folhas e o ábaco das faces onde aparecem as cabeças humanas são decorados com furos, um recurso que destaca ainda mais o capitel e sua vegetalidade. O intenso e detalhado trabalho sobre as folhas, que cria as nervuras, parece ter esculpido mais o corpo cilíndrico desses capitéis do que os demais capitéis do claustro, causando a impressão de que, acima do colarinho, eles são bastante finos.

O outro par que combina arranjos entre os três elementos do capitel coríntio citados é o N2 (fig. 82). Uma primeira camada de folhas se eleva a partir do colarinho e se projeta para fora a partir dos ângulos, em ambos os capitéis. Tais folhas não se parecem com o acanto, geralmente arredondado e pendente sobre si; são folhas mais esquemáticas, com a parte inferior bastante plana e retilínea colada ao corpo da corbelha e a parte superior dividida em três folhas menores. As pequenas folhas laterais, terminações da folha maior, se encontram no centro da face do capitel, com as pontas se

enrolando sobre si formando pequenas volutas no eixo central da face. Uma segunda camada de folhas ocupa a parte superior da corbelha: uma folha menor, longilínea e verticalizada, que ocupa o eixo central da face e que surge logo acima do encontro das pequenas volutas das folhas de baixo, e uma folha maior, no ângulo, acima das folhas nos ângulos da camada de baixo. Estas, porém, têm a particularidade de se enrolarem sobre si nos ângulos, formando as volutas de ângulo do capitel. Podemos chamá-las, então, de volutas vegetalizadas. O dado central do ábaco de cada face também é esculpido, formando, em uma das faces, uma roseta vegetalizada e, nas outras, cabeças – que são humanas ou bestiais. Um detalhe importante é a relação dessas máscaras com os elementos vegetais; quando são cabeças humanas, elas pousam sobre a folha central do capitel como se seu queixo se apoiasse sobre elas. Já nas máscaras bestiais, a folha sobe até parte da máscara, gerando a impressão que a besta morde a folha (fig. 78). Esses dois pares são capitéis “livres”, não estão adossados, possuindo assim as quatro faces esculpidas.



Fig. 82 Par de capitéis N2



Fig.83 Par de capitéis N2 – face com bestas

Uma variação desse tipo são os capitéis que não contêm a estrutura da roseta, apenas duas camadas de folha e as volutas. Apesar de não possuírem a roseta, há uma estrutura no dado central do ábaco que faz referência a esse tipo de arranjo. Além disso, pode haver uma variação do tipo de folha, que se distancia do acanto e é mais próxima da palmeta. São eles: o par **N3**, o capitel do deambulatório do par **L1** e o capitel do jardim do par **L3**, todos eles adossados a pilares de ângulo ou centrais. Este último apresenta folhagem mais esquemática e as volutas são folhas enroladas sobre si mesmas, assim como no capitel do par 3N.

O par N3 (fig. 84) apresenta dois capitéis que são formalmente próximos ao par N2: ambos apresentam uma primeira camada de folhas que sobem do colarinho e se dobram para fora no centro do capitel e uma segunda camada de folhas maiores que, nos ângulos, se enrolam sobre si mesmas, formando as volutas de ângulo. Os capitéis do par são diferentes: o capitel do deambulatório, N3b, forma quase uma camada contínua de estruturas da folha dobrada para fora, contornando o centro da corbelha. As folhas, formadas por tiras verticais, se agrupam nos ângulos e, no centro da face, uma dessas tiras se dobra de maneira curva, como que ligando as folhas maiores. Na parte superior

da corbelha as grandes folhas de ângulo que formam a voluta são menos enroladas que as do capitel ao lado, acentuando a vegetalização da voluta. No centro da face, entre as duas folhas maiores, há um elemento geometrizado, que avança ligeiramente sobre o dado central de ábaco, preenchendo o fundo. Já no capitel voltado para o jardim, N3a, a parte das folhas da camada inferior da corbelha que se projeta para fora a partir dos ângulos está degradada, mas percebe-se que são folhas similares às do capitel ao lado, formadas por nervuras verticais. Todo o eixo central da face do capitel é ocupado por uma longa folha vertical, que sobe desde o colarinho e termina avançando sobre o dado de ábaco. As volutas são muito mais enroladas sobre si, remetendo mais às volutas clássicas do coríntio.



Fig. 84 Par de capitéis N3

O capitel L1b (fig. 85), que está bastante danificado, faz par com um capitel fitomórfico de forma e tamanho excepcionais no claustro, ou seja, está “isolado” ao não fazer eco formal com seu par (além do arranjo, o tamanho dos dois capitéis também é diferente). Apesar de remeter ao coríntio clássico, ele nos parece também único: é

formado por folhas longas que sobem do colarinho, pelos ângulos do capitel, dobrando-se para fora, mas de maneira discreta, bem menos curvadas do que as folhas de acanto, apenas acompanhando as volutas de ângulo. Estas são formadas a partir de uma folha maior, que parece nascer por trás da folha longa, e se enrola sobre si. Pequenas folhas preenchem o espaço do fundo entre as folhas longas, logo acima do colarinho. A especificidade desse capitel é que na sua parte adossada ao pilar as volutas de ângulo são duas, uma sobreposta a outra, como se derivassem de uma corbelha “folheada”⁹⁵⁶.



Fig. 85 Par de capitéis L1- destaque ao capitel L1b

Outro capitel que remete ao coríntio clássico, mas de forma singular entre os capitéis do claustro, é o capitel L3a, voltado para o jardim (fig. 86). Ele faz par com o capitel da harpia com o homem, anteriormente analisado. Este capitel possui uma camada de folhas que sobem do colarinho, contornando o formato cilíndrico da corbelha

⁹⁵⁶ Uma possibilidade para explicar tal sobreposição de volutas é o fato de o capitel ser adossado, impedindo que a voluta completa – que tem como que duas partes, uma em cada face – seja feita; assim, a parte da voluta que estaria na face adossada é trazida para a face lateral.

até o muro do pilar ao qual o capitel está adossado, e se dobram para fora. Apesar de ser só uma camada de folhas, cada uma é formada por partes menores de folhas bem definidas. Logo abaixo do dado central do ábaco e acima da folha central curvada para fora, uma pequena folha, de mesmo tipo, avança sobre o dado do ábaco, fazendo função da roseta central. Nos ângulos do capitel, folhas que surgem como hastes a partir da folha do dado central se dobram sobre si mesmas, formando um tipo de voluta de ângulo vegetalizada e achatada. O que marca a especificidade desse capitel é o fato dele “vegetalizar” todas as estruturas do capitel coríntio que destacamos aqui, mas a partir de um tipo vegetal geometrizado. Dentre os capitéis de tipo coríntios e vegetais, esse é o que tem menos proximidade formal com os outros (com exceção dos três capitéis excepcionais anteriormente citados).



Fig.86. Par de capitéis L3- destaque ao capitel L3a

Adicionamos ainda a esse grupo o par **S1**, que contrasta bastante com os outros capitéis desse grupo pelo tipo de folhas (fig. 87): ele apresenta duas camadas de folhas lisas, que expõem bastante a superfície da corbelha: são quatro três folhas na camada inferior, centradas em cada face (visto que é um capitel adossado) e quatro folhas na parte superior do capitel, nos ângulos das arestas (sendo que as de trás se colam ao muro do pilar). Apenas na face central de cada um dos capitéis aparecem volutas pequenas, terminações de hastes que partem do centro da corbelha, logo acima das folhas. Além disso, no capitel voltado para o jardim, S1a, há uma cabeça humana esculpida no dado central da face, como roseta; no par ao lado, o dado central do ábaco é simples.



Fig. 87 Par S1

Este par marca uma importante posição no claustro: pela sua composição e elementos do arranjo apresentados, poderíamos dizer, como afirmaram autores anteriormente, tratar-se de um capitel não terminado; ele se aproxima muito, formalmente, do par N5, mas dá a impressão que as folhas não puderam ser esculpidas em suas nervuras e detalhes e que as rosetas-máscaras e as volutas não puderam ser terminadas. Ele seria, assim, um par de capitéis semelhante àquele, mas em outra etapa, em outro momento do trabalho. Se assim aceitamos, então por que esses capitéis não

teriam sido finalizados? Teria sido falta de tempo, descuido, desinteresse ou, pelo contrário, seria um interesse em deixar visível um trabalho em diversas etapas? Acreditamos, sobretudo, nesta última opção. Mesmo que não tenha sido a previsão dos comitentes, o resultado final com as diferentes fases de trabalho expostas, valorizando e mostrando a superfície da corbelha em diversas etapas do processo de entalhamento da pedra é uma característica que encontraremos em muitos capitéis do claustro, uma característica que dá a ver diferentes tempos. É também, e sobretudo, um trabalho da variação do arranjo dos mesmos elementos estruturais, mas de maneiras bastante diferentes.

- Tipo 2: Tipo inteiramente fitomórfico

No segundo tipo, agrupamos pares de capitéis que apresentam duas camadas de folhas que se projetam para fora, como o acanto clássico, mas sem volutas nem roseta: são os pares que chamaremos de capitéis de forma coríntia completamente fitomórficos. Eles são em maior número e se distribuem pelas galerias claustrais, com exceção da galeria norte: **L4, L6, S2, O2, O3 e O6**. Esse grupo também é bastante heterogêneo, sobretudo quanto ao tipo de tratamento das folhas, como destacamos no caso acima, do par S1, mas também quanto a estruturas novas que são acopladas às folhas.

Encontramos no par S2 (fig. 88) uma estrutura vegetal próxima daquela do par N5, consideradas bem trabalhadas e próximas do acanto clássico⁹⁵⁷. Assim como aquele par, o detalhamento da escultura parece ter afinado a corbelha, principalmente no capitel voltado para o deambulatório, S2b, que além de ter a parte inferior bastante afinada está bastante desgastado, tendo o colarinho desaparecido – o que causa um estranhamento na relação entre a base do capitel e o fuste da coluna. Esse mesmo capitel é decorado com furos, enquanto o capitel ao lado, menos detalhado nas nervuras das folhas, apresenta apenas alguns poucos furos.

⁹⁵⁷ Jordi Camps e Immaculada Lorés consideram que os dois pares são semelhantes e trabalham com “recursos análogos”, mesmo que o par da galeria sul não possua volutas e dado central esculpido. CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 96.



Fig. 88 Par S2

Dois pares da galeria leste, L4 (fig. 89) e L6 (fig. 90), fazem parte desse tipo 2 por serem completamente vegetalizados, com estrutura de folhas de acanto semelhantes à do par S2. Nestes dois pares, um dos capitéis tem as nervuras da folha bem trabalhadas, mas sem furo, semelhantes às do capitel S2: são os capitéis L4a e L6a, voltados para o jardim. Já os capitéis voltados para o deambulatório apresentam o mesmo arranjo de folhas, mas com nervuras trabalhadas com menor grau de detalhes, em grossas linhas entalhadas. Este último tipo de escultura das folhas dos capitéis é o que forma o par O3 (fig. 91).



Fig. 89 Par L4



Fig. 90 Par L6



Fig. 91 Par O3

Dois outros pares são do tipo 2, os pares O2 (fig. 92) e O6 (fig. 93): eles apresentam duas camadas de folhas intercaladas, que se dobram para fora, como a estrutura da folha de acanto. Porém, as folhas desses pares não possuem nenhuma nervura, são folhas lisas em cujas extremidades estão penduradas bolas arredondadas, que chamamos de frutos (primeiramente, por parecerem “brotar” da estrutura vegetal e, em segundo lugar, por fazerem eco formal aos frutos da árvore do capitel do pecado inicial, que são também bolas penduradas).



Fig. 92 Par O2



Fig. 93 Par O6

- Tipo 3: Tipo da corbelha lisa

O terceiro tipo é aquele que foi considerado por parte dos estudiosos do românico catalão como o maior sinal de degradação do românico⁹⁵⁸. Classificamos nesse grupo aqueles capitéis que apresentam toda a parte inferior da corbelha do capitel lisa – ou seja, ele é um corpo cilíndrico liso – mas do centro desse corpo liso parte uma divisão que deriva em folhas de ângulo que se dobram sobre si, acima das quais há as volutas de ângulo: são os pares **L5**, **S4**, **S5** e **S6**. Esse grupo é marcado pela geometrização e esquematização das formas. Os capitéis desse grupo podem ser considerados como de forma coríntia pelo arranjo e combinação de estruturas que apresentam, mas, diferentemente do tipo 1, não existe uma primeira camada de folhas que se dobram no meio da corbelha; eles possuem apenas grandes folhas sem nervuras e detalhes – por isso esquematizadas – que percorrem as arestas e se dobram sobre si abaixo das volutas.

Ele é também um grupo diversificado. O par L5 (fig. 94) apresenta bordas muito bem estilizadas e definidas. Ele é o mais geometrizado de todos, devido às bordas que acompanham todas as linhas de suas formas. O capitel voltado para o deambulatório, o L5b, tem a delimitação entre as folhas mais funda na corbelha; entre as duas folhas, há um detalhe pontiagudo de onde partem as hastes que formam as volutas de ângulo. Já no capitel voltado para o jardim, o L5a, o espaço entre as duas folhas é menos fundo, mas a estrutura de onde partem as hélices das volutas de ângulo é mais bem definida (tem uma forma de losango – que avança sobre o dado central do ábaco). Se há a intenção em mostrar a possibilidade do coríntio ser menos naturalista e mais artificial e, sobretudo geometrizado, isso é reforçado por ser sua imposta a única do claustro que apresenta uma decoração bastante geometrizada: uma linha em zigue-zague, enquanto as outras impostas são ou lisas ou decoradas com folhas. Além disso, malgrado o nível de degradação, é possível perceber que nas pontas de suas grandes folhas, logo abaixo das volutas, havia estruturas penduradas, como os frutos anteriormente citados.

⁹⁵⁸ Para Jordi Vigué, esses capitéis são coríntios, mas com o trabalho apenas esboçado, onde a “qualidade da escultura chegou ao nível mais baixo”, ao tratar daqueles localizados na galeria sul; quando comenta o par da galeria leste, L5, acredita que são capitéis inacabados, “sem pretensão, sem detalhe, sem naturalismo, sem movimento”. VIGUÉ, 1974, p. 171- 172.



Fig. 94 Par L5

O par S4, apesar da degradação, apresenta a corbelha lisa e esquematizada, numa estrutura bastante semelhante à do par L5, porém com menor de detalhamento e sem detalhes que lhe conferem uma característica geometrizada. Suas folhas lisas de ângulo também terminam em frutos (fig.95).



Fig. 95 Par S4

Os pares S5 (fig. 96) e S6 (fig. 97) são semelhantes entre si, formando um conjunto bastante homogêneo na galeria sul: um dos pares está “livre” e o outro adossado ao pilar do ângulo sudoeste. Eles têm estrutura semelhante ao par L5, porém bem menos geometrizadas, sem os detalhes no dado do ábaco e sem frutos. Uma especificidade é que, assim como capitéis de outros tipos, eles apresentam as folhas enroladas sobre si nos ângulos, formando uma espécie de voluta vegetalizada achatada, posicionada logo abaixo das volutas de ângulo.

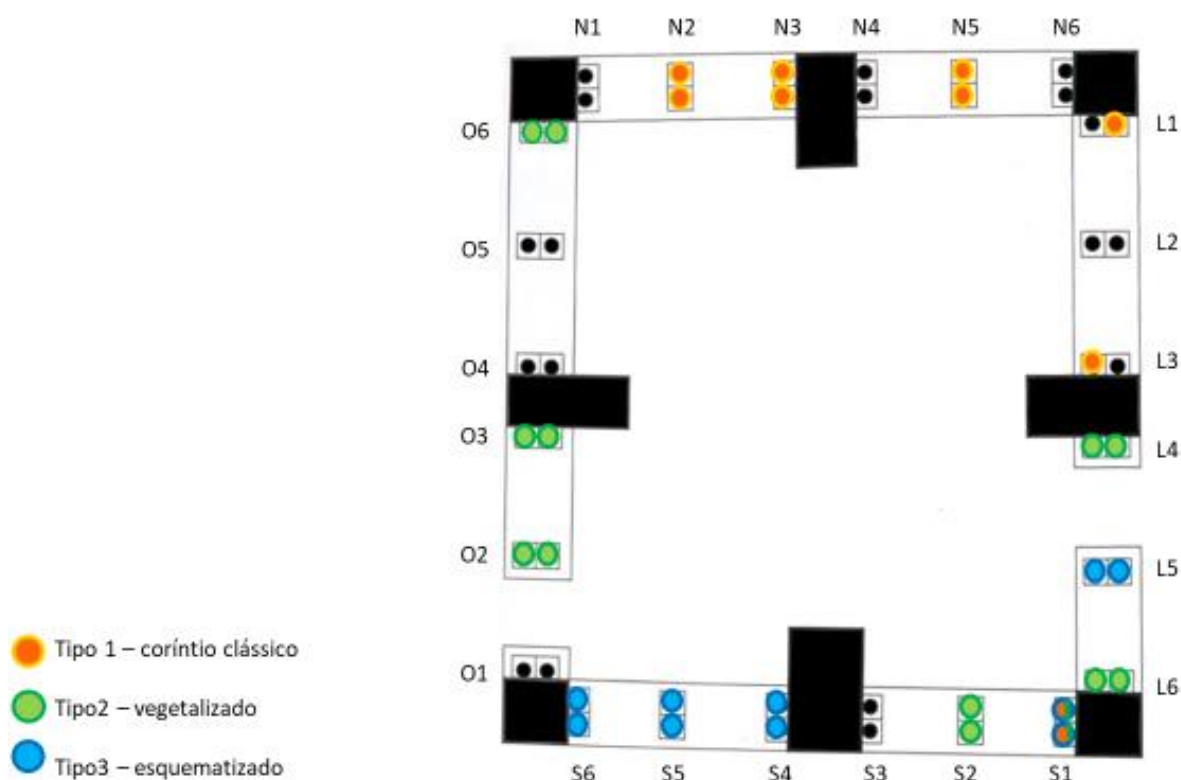


Fig. 96. Par S5



Fig. 97. Par S6

Como podemos ver, esses critérios de classificação em três tipos são interessantes para começarmos a traçar algumas diferenças entre os capitéis e sua distribuição por setores do claustro, mas se revelam apenas como uma categorização geral, visto que há capitéis bastante diferentes em um mesmo grupo (esquema 10). Assim, como alguns dos capitéis apresentam características fluidas entre os grupos, chamaremos-nos de capitéis de transição. Um grande exemplo é o par S1, principalmente o capitel S1a, voltado para o jardim: os dois capitéis do par apresentam grande parte da corbelha lisa, remetendo visualmente ao tipo 3, mas ao mesmo tempo, na metade superior, há duas camadas de folhas lisas e intercaladas que se projetam para fora, bastante similares às folhas com fruto do tipo 2, acima das quais há volutas de ângulo (em ambos) e uma cabeça humana no dado central do ábaco no capitel voltado para o jardim, estruturas que compõem o tipo 1 (por isso, colocamos esse par com as três cores, das três tipologias no esquema abaixo). Os capitéis sem cor são os capitéis que não são de tipo coríntio.



Esquema 10. Esquema da distribuição dos tipos de capitéis de forma coríntia e fitomórfica no claustro

Essa heterogeneidade visual dos capitéis do claustro de Sant Pau foi considerada pela historiografia que trabalhou sobre ele como um sinal de decadência ou, no máximo, da absorção de diversos estilos, vindos de diversas regiões, mas sem nenhuma lógica ou organização, ou seja, como se o claustro fosse um “amontoado de estilos”, sem nenhuma intenção racional ou lógica de ordem. Tal argumento vem ainda acompanhado da ideia de decadência do românico⁹⁵⁹ porque, diferentemente dos outros claustros românicos catalães, Sant Pau demonstraria uma falta de criatividade e inventividade, o que poderia inclusive indicar certa influência da austeridade cisterciense, que penetrava na Catalunha nesse momento, além de ser, também, sinal da transição para o gótico⁹⁶⁰.

Como lembramos anteriormente, esse era o claustro de uma comunidade completamente reestruturada e reconstruída, em uma cidade que se tornava cada vez mais a capital de uma região soberana e em expansão. O claustro, sendo o coração dessa comunidade, teria sido feito sem nenhuma atenção ou lógica? A ausência de um ciclo narrativo indica que ele seria, necessariamente, inferior? Será que os capitéis ornamentais não poderiam construir um outro tipo de discurso?

Não nos parece apropriado, então, afirmar essa falta de inventividade e decadência postuladas por parte dos estudiosos, além da falta de lógica na escolha dos motivos, uma vez que era um claustro patrocinado por uma das principais famílias da região, a estrutura central de um monastério colocado diretamente sob a administração papal e que tinha se tornado durante o século XII um dos maiores proprietários de terras e riquezas da região e da cidade, exercendo influência no condado como um grande senhorio⁹⁶¹.

Acreditamos que seja necessário retomar e entender os processos em curso na cidade de Barcelona e na Catalunha nesse momento e, principalmente, sua inserção no mundo mediterrâneo, para compreendermos qual discurso o claustro constrói nesse contexto.

Como vimos anteriormente, segundo Thomas Bisson, é na segunda metade do século XII que se conforma uma identidade para a região que hoje conhecemos como Catalunha⁹⁶². A especificidade linguística já existente desde o século X se torna unidade política, social e cultural após um longo processo de unificação territorial e jurídica, que

⁹⁵⁹ VIGUÉ, 1974, p.178.

⁹⁶⁰ Cf. Cap. 4 da presente tese.

⁹⁶¹ Como demonstram os censos enfitêuticos de Sant Pau del Camp. Cf. MUTGÉ I VIVES, 2007.

⁹⁶² Cf. BISSON, 1984. Tais questões foram abordadas no capítulo 1 desta tese

culmina com a formação da coroa de Aragão, passando o conde de Barcelona, Ramon Berenguer IV, a ser o soberano de todo esse território. A Catalunha se impõe, assim, como potência soberana, que tem ambições expansionistas: além da consolidação da Reconquista contra os muçulmanos que ainda ocupavam a região de Córdoba e formavam sua fronteira ocidental, há também uma importante expansão mediterrânea em direção ao além-Pirineus. A casa de Barcelona havia se unido ao ducado de Provença por matrimônio e pretendia estabelecer cada vez mais domínio sobre os condados da Occitânia, região com a qual mantinha estreitas relações históricas, estabelecendo acordos de fidelidade e proteção militar. Essa união era política, mas também de circulação comercial e cultural – pois o progressivo desenvolvimento do comércio no mediterrâneo permitia a maior circulação de mercadorias, mas também de religiosos e de tradições e produção arquitetônica e imagética. Como lembram Jordi Camps e Immaculada Lorés,

as vinculações artísticas da Catalunha com as regiões mediterrâneas ultrapirenaicas devem ser inscritas, necessariamente, em um complexo tecido de relações que abrangem diferentes âmbitos⁹⁶³.

Em Sant Pau del Camp, acreditamos que haja uma montagem de muitas dessas relações e não apenas um “amontoado estilístico”, mas a criação de um discurso de integração. Além dos temas iconográficos que, como vimos, agem como estruturantes da função da comunidade monástica no mundo terreno e no cristianismo, integrando a vida social concreta e a concepção de ordem do universo – a luta contra o pecado humano, a presença de seres que remetem à criação, a função dos monges como *militia Christi*, lutando constantemente contra os pecados da humanidade, que também se relaciona à luta dos nobres patrocinadores na Reconquista –, os capitéis fitomórficos e derivados do coríntio, em suas especificidades, exercem funções fundamentais no claustro. A primeira é a variação: mesmo dentro de uma mesma tipologia há uma preocupação com a *varietas*, o ideal da boa variação, das combinações de elementos entre si, procedimento fundamental do românico. É importante notar que as pequenas variações numa série de imagens (em nosso caso, dos capitéis) fazem parte de um procedimento ornamental de criação de ritmos, onde os detalhes são percebidos apenas em uma observação mais atenta, mas criam um ambiente que presentifica a vitalidade e

⁹⁶³ CAMPS, Jordi; LORÉS I OTZET, Immaculada. Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona. **Lambard**. Estudis d'art medieval, V, p. 53-78, 1992, p. 53.

inventividade das imagens: 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”⁹⁶⁴.

Em segundo lugar, retomando os diferentes tipos de capitel de forma coríntia do claustro, podemos notar que eles fazem referência ao mundo mediterrânico, ou seja, a uma diversidade de espaços e também a uma diversidade de tempos: eles revelam uma atenção a referências não apenas de outros lugares, mas também a momentos do passado.

O capitel coríntio clássico havia sido retomado, no período carolíngio, como símbolo da *renovatio imperii*, da pretensão carolíngia de reviver o Império romano. Além disso, no cristianismo das origens, os capiteis coríntios haviam sido reempregados nos primeiros templos cristãos, por estarem disponíveis materialmente. 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”⁹⁶⁵ – no império carolíngio, seria uma das manifestações da *renovatio imperii*, o que tinha uma clara significação política. Porém, em outras regiões, o coríntio parece ligado de uma maneira mais imprecisa ao passado, com significações próprias 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 esculpido⁹⁶⁶. Existe ainda a significação de uma vontade política de autoridade, de forma mais complexa e variando de acordo com o lugar e o período em que o capitel é colocado, associada a um conjunto de reminiscências do passado local.

⁹⁶⁴ “(...) a vitailé d’un rythme”. BONNE, 2009, p. 100.

⁹⁶⁵ VERGNOLLE, 1990, p. 23.

⁹⁶⁶ 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: _____. (dir.) **L’acanthé dans la sculpture monumentale de l’Antiquité à la Renaissance**. Mémoires de la Section d’Archéologie et d’Histoire de l’Art/ 4. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques; Publications de la Sorbonne, 1993, p. 5-7.

A significação política da *renovatio imperii*, acrescida das relações de poder locais e da significação honrosa e de nobreza que a própria forma do acanto conferia ao capitel, parecem entrar em concordância com a interpretação de que a referência a um modelo imperial e de autoridade agia como forma de manifestação do reforço da independência da comunidade em sua administração. O capitel coríntio clássico manterá a função de lembrar a *auctoritas*, a autoridade romana, assim como as origens da Igreja romana, pois fora o tipo de capitel mais reempregado nos primeiros tempos da Igreja. Parece-nos coerente afirmar que a comunidade de Sant Pau, tendo recebido o privilégio de Alexandre III em 1165 quisesse presentificar a autoridade da Igreja romana e sua relação direta com ela em seu claustro, além de absorver para si a *auctoritas* que sua liberdade administrativa lhe conferia. A comunidade de Sant Pau reafirma, assim, sua maneira de integração ao corpo da Igreja que, como vimos, naquele momento se organizava administrativamente em regiões longínquas do ocidente medieval, como o era a Catalunha, uma das fronteiras da cristandade. Os privilégios de isenção, mesmo que bastante comuns na época de Alexandre III, serviam como instrumento papal de controle dos poderes regionais arcebispos⁹⁶⁷ e, também, das grandes casas monásticas, equilibrando toda essa estrutura administrativa sob seu controle.

A existência de capitéis que remetiam ao coríntio clássico, tipo 1 no claustro de Sant Pau del Camp, mesmo que trabalhados de maneira mais simplificada (no sentido de serem compostos por menos elementos que o coríntio clássico), também pode ser relacionada à presença dos capitéis visigóticos no portal da igreja. Esses capitéis, esculpidos em mármore, são testemunho de um passado que é reapropriado pela comunidade. É importante lembrar que a Catalunha, nesse momento de afirmação de sua independência e conformação de uma identidade, se apega ao seu passado visigótico que, segundo Puig i Cadafalch, foi fundamental para a formação do românico catalão. A prática do reemprego no portal da igreja funciona como citação a esse passado, reapropriado. Os capitéis do portal não seguem, tampouco, o modelo do coríntio clássico, mas são uma referência material a um momento importante e glorioso da história da Catalunha, o período visigótico, referência que pode ter sido tomada pelos escultores do claustro com a liberdade de criar e rearranjar elementos, dentro de um repertório disponível e considerado honroso na região.

⁹⁶⁷ Cf. SILVA, 2017.

O tipo de capitéis fitomórficos que remetem à abundância do acanto (tipo 2 em nossa tipologia) aparecia em outros conjuntos da Catalunha, como no claustro de Sant Pere de Galligants (fig. 98) e no portal do claustro da catedral de Barcelona (fig. 99) e, segundo Jordi Camps e Immaculada Lorés, provinham de uma “sólida tradição”⁹⁶⁸ muito característica de conjuntos da Provença e da região do Roussillon, regiões do Mediterrâneo com as quais a Catalunha se relacionava de maneira intensa, principalmente nas rotas de religiosos que partiam em direção a Roma. O claustro de Saint-Paul-de-Mausole (fig. 100), em Saint Remy, por exemplo, apresenta uma “construção desenvolva e fluida dos capitéis, com a base ampliada, e versões similares da disposição derivada do coríntio”⁹⁶⁹. Outro testemunho dessa ligação com a Provença seria a decoração em furos de broca, que para os autores tem origem no claustro de Arles (fig. 101), e algumas de suas versões no claustro de Montmajour, aparecendo também em Sant Pere de Besalú, um dos conjuntos catalães “pelos quais se estabeleceu relações com a escultura provençal.”⁹⁷⁰ Essa busca de raízes filológicas nos importam na medida em que podem revelar como o claustro de Sant Pau del Camp incorporava repertórios que o inseriam em uma tradição geográfica ampla e importante para a conformação do poderio da Catalunha nesse momento; mas é fundamental lembrar que eles são adequados a sua lógica construtiva, sujeitos a alterações e variações formais.



Fig. 98 a, b, c: Capitéis fitomórficos de Sant Pere de Galligants

⁹⁶⁸ CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 98.

⁹⁶⁹ “(...) construcció desimbolta i fluida dels capitells, amb la base eixamplada, i versions similars de la disposició derivada del coríntí”. Ibid., p. 96.

⁹⁷⁰ “(...) per als quals s’han establert lligams amb l’escultura provençal.” Ibid., p. 97.



Fig. 99 Capitéis fitomórficos do portal do claustro da catedral de Barcelona



Fig. 100 a, b: Variações dos capitéis fitomórficos do claustro de Saint-Paul- de-Mausole em Saint-Remy de Provence, século XII. Fotos: Juan António Olañeta. Disponível em: http://www.claustro.com/Claustros/Webpages/Catalogo_claustros.htm. Acesso em: nov. 2019.



Fig. 101 Capitéis do claustro de Saint-Trophime de Arles, século XII. Detalhe do capitel à esquerda com furos de broca no ábaco. Foto: Frédéric D. Disponível em: <http://www.photos-provence.fr>. Acesso em: nov. 2019.

Além de os capitéis do claustro de Sant Pau del Camp estarem enraizados em uma tradição de circulação mediterrânea cristã, a diferença de fatura entre as folhas desse tipo de capitéis faz com que muitos dessas superfícies sejam formalmente próximas às dos capitéis califais. Esse tipo de capitel foi, como vimos, comum na arquitetura catalã classificada de pré-românica, dos séculos X e XI, quando, segundo Xavier Barral i Altet⁹⁷¹, o capitel coríntio teria sido retomado na Catalunha por intermédio de suas relações com Córdoba, que por sua vez tinha muitos contatos com a antiguidade romana. Tais capiteis foram assim classificados justamente por serem próximos formalmente aos da Mesquita de Córdoba e de outros edifícios do califado que haviam retomado o coríntio antigo.

Gonzálo Gualis lembra que esse tipo de capitel aparece na mesquita de Córdoba pela primeira vez na intervenção realizada pelo emir Abd al-Rahman III (oitavo emir de Córdoba, primeiro califa de Al-Andaluz), durante o século X. Essa intervenção consistiu

⁹⁷¹ BARRAL I ALTET, 2018.

em um reforço da fachada do oratório, à qual é adicionada uma galeria (como um átrio) de onze arcos que repousam sobre colunas rosadas com capitéis coríntios; estes últimos são, porém, capitéis coríntios de folhas lisas, chamados de “capitéis de pencas ou de folhas cactoformes”, que, mesmo sendo empregados pela primeira vez nesse momento, serão mantidos nas seguintes ampliações da mesquita⁹⁷² (fig. 102). Eles também são descritos como de aparência inconclusa⁹⁷³. Esses capitéis de folhas lisas correspondem, assim, à “tradição cordobesa da mesquita aljama em sua época califal”⁹⁷⁴.

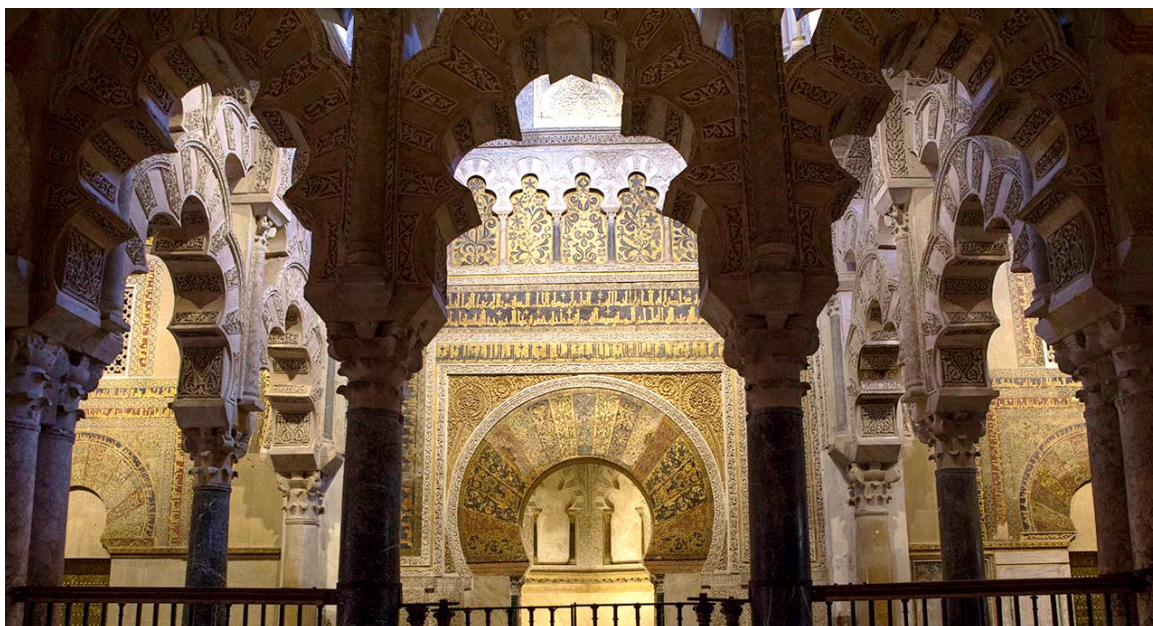


Fig. 102 Capitéis de folhas lisas da Mesquita de Córdoba – o Mihrab (da ampliação de Al-Hakam II, filho de Abd al-Rahman III), século X. Foto: Arte en Cordoba. Disponível em: <https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/epoca-califal.html>. Acesso em: nov. 2019.

Durante a Idade Média central, a Catalunha havia estabelecido importantes relações com o califado muçulmano de Córdoba, nem sempre conflitivas, muitas vezes

⁹⁷²“Los capiteles, de orden corintio y compuesto, son de hojas lisas, denominados capiteles de ‘pencas’ o de hojas ‘cactiformes’, que se utilizan por primera vez aquí, aunque se mantendrán con éxito en las siguientes ampliaciones de la mezquita”. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. **El Islam de Córdoba al Mudéjar**. Madri: Sílex, 2003, p.37.

⁹⁷³ “Los capiteles responden al tipo de hojas lisas, como sin terminar de labrar, que ya se han visto en la fachada de Abd al-Rahman III;” Ibid, p. 42.

⁹⁷⁴ “responden a la tradición cordobesa de la mezquita aljama en su época califal”. Ibid, p. 90. (Aljama, em árabe, é o termo que designa uma mesquita principal, a mais emblemática de um Estado islâmico. É uma mesquita maior ou congregacional, localizada na capital desse Estado, de onde o chefe de Estado dirige pessoalmente as orações, apresentando ritualmente seu mandato sobre a comunidade de fé. Cada novo mandatário deve, pela tradição, embelezar, melhorar ou ampliar a mesquita aljama já existente, como foi o caso da mesquita de Córdoba. SOUTO, Juan A. La Mezquita Aljama de Córdoba. **Artigrama**, 22, p. 37- 72, 2007, p. 38.)

de acordo e cooperação. Acreditamos que incorporar capitéis bastante próximos aos capitéis da mesquita de Córdoba funcionasse, assim como os arcos polilobulados, como uma maneira de fazer referência a essas importantes relações que marcaram a história da região – principalmente do período da dinastia omíada de Córdoba (c. 756- 1031), com quem o condado de Barcelona havia estabelecido relações de troca que contribuíram para a dinamização da cidade – e, mais ainda, uma maneira de cooptar e incorporar formas honrosas daqueles que se firmavam, cada vez mais, como os inimigos de uma cristandade mais unificada sob a ordenação da Igreja e à qual o conde de Barcelona se colocava a serviço. Não queremos dizer aqui que os capitéis de Sant Pau possam ser classificados como de tipo califal, mas que a tradição de folhas lisas, mais “austeras”, era comum em claustros cristãos do ocidente, mas também era considerada suficientemente honrosa no mundo muçulmano, como demonstram muitos dos capitéis califais da Mesquita de Córdoba, ou seja, uma tradição presente nas duas “frentes” de Barcelona no Mediterrâneo.

No mesmo sentido, os capitéis considerados mais esquemáticos – e mais austeros – (tipo 3) podem ser comparados com de outros conjuntos catalães: como um capitel da igreja de Sant Feliu de Codines (fig. 77b), ou uma série de capitéis que compõem a galeria leste e as janelas da sala capitular do claustro de Sant Benet de Bages (contemporâneo a Sant Pau). Além disso, o capitel de forma coríntia completamente vegetalizada da galeria leste (L3a) é bastante próximo formalmente de um outro tipo de derivação esquemática do coríntio na Catalunha, aquela do capitel procedente de Santa Maria de Cornellà (fig. 77c). Porém, esses capitéis não datam de fins do século XII, mas dos séculos X e XI, ou seja, do período classificado de pré-românico, assim como os capitéis califais. Eles são baseados no esquematismo e geometrização das formas que teriam caracterizado a primeira retomada do coríntio na Catalunha.

Em Sant Benet de Bages, tais capitéis (fig. 103), apesar de comporem um claustro construído em fins do século XII, são anteriores, datados do século X ou XI, ou seja, são elementos reempregados; neste caso, eles funcionam como clara citação aos primeiros tempos do monastério (pois são reempregados de construções anteriores da própria comunidade), escolhidos para compor a galeria leste e as janelas da sala capitular como reforço do poder abacial, legitimando a autoridade do abade pela *auctoritas* desses elementos, que são *spolia* do passado da própria comunidade.



Fig. 103 a, b: Capitéis califais e reempregados da janela da sala capitular do claustro de Sant Benet de Bages, séculos X-XI – reempregados no claustro de finais do século XII.

Esse tipo de capitel – que Xavier Barral i Altet descreve ter, em alguns casos, a aparência de ser acabado, com a corbelha bastante plana, com folhas esculpidas lisas e valorização das volutas de ângulo geometrizadas – aparece em Sant Pau não como

reemprego, mas como produção intencional do entorno de 1200, de maneira retrabalhada e adequada à harmonia de seu conjunto. Não entendemos, mais uma vez, que esses capitéis sejam “cópia” de um modelo mais antigo, pois, como lembra Jean Wirth, a cópia, no período medieval, não significa a cópia “servil”⁹⁷⁵, mas é parte importante dos procedimentos de 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 edifícios 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 memorizadas⁹⁷⁶, em um procedimento de *inventatio*.

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”⁹⁷⁷. Consequentemente, para Wirth, é importante diminuir a ideia de “cópia” e ressaltar a manipulação de modelos pelo artista, “que podia combinar muitas fontes, modernizar o estilo ou retificar a iconografia.”⁹⁷⁸ Caso falemos 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 manter e transmitir as qualidades do original, ao compor o novo.

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 medieval⁹⁷⁹. 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. Se no claustro de Sant Pau del Camp o escultor trabalhou

⁹⁷⁵ WIRTH, Jean. *L'image à l'époque romane*. Paris: Cerf, 1999, p. 67.

⁹⁷⁶ Ibid., p. 69-70.

⁹⁷⁷ Ibid., p. 72.

⁹⁷⁸ Ibid., p. 67.

⁹⁷⁹ MAGNANI, Eliana; 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. Disponível em: <http://cem.revues.org/11558>. Acesso em: jun. 2019.

com corbelhas e folhas lisas, 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 Pau.

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 modelo inicial⁹⁸⁰. 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 retomada de um modelo, o qual é transformado, atualizado, recontextualizado, sem que necessariamente o original seja perdido⁹⁸¹.

Assim, consideramos que muitos dos capitéis vegetalizados e de forma coríntia de Sant Pau del Camp – dos mais austeros àqueles trabalhados com furos de broca – são retomadas cheias de inventividade de diversas tendências disponíveis que, apesar de readaptadas, carregam referências a momentos e temporalidades diversos. Eles não são apenas entendidos como cópias de capitéis esquematizados mais antigos ou califais, mas fazem referência a essa tradição, que faz parte do passado da região e, assim, do seu próprio passado.

Muitos dos capitéis de folhas lisas e austeros são considerados como influência da propagação cisterciense na Catalunha, que se dá com força entre fins do século XII e início do século XIII. Se o tipo de composição pode, também, se inserir num contexto de austeridade cisterciense, é necessário lembrar que os capitéis de folhas lisas perduraram por todo o românico, e não são apenas fruto de uma “estética cisterciense”⁹⁸². Baschet, Bonne e Dittmar lembram que:

⁹⁸⁰ MAGNANI; RUSSO, 2010, p. 3-4.

⁹⁸¹ Ibid., p. 13-14.

⁹⁸² Francesca Español critica a ideia de que havia uma única “estética cisterciense” e que ela fosse hostil aos temas iconográficos e completamente austera. Para a autora, essa é uma interpretação restrita da carta de Bernardo de Claraval, a famosa “Apologia a Guilherme de Saint-Thierry”. Nesse sentido, as análises

A categoria mais simples e que não coloca grandes problemas de caracterização é aquela dos capitéis de folhas lisas, que é de origem antiga e conheceu uma “grande voga durante a alta Idade Média”. Nós a utilizaremos também com esse nome. Eliane Vergnolle analisou suas principais fórmulas de composição – visto que a implantação de folhas pode se aparentar àquela das coroas do capitel coríntio. Seu emprego se explica diferentemente. Ele pode corresponder a uma escolha estética, como o “poder monumental do efeito” que eles possibilitam (...) ou a motivos econômicos e técnicos em razão de sua maior facilidade de execução. (...) Éliane Vergnolle definiu, em termos estilísticos, uma “versão propriamente românica” do capitel de folhas lisas, caracterizada pelas “proporções atarracadas, até mesmo amassadas” das quais “a articulação é brutal”; ela é feita “de volumes e de motivos justapostos”, de maneira que “a origem vegetal do tipo tende [...] a se dissipar.”⁹⁸³

Em outras palavras, o motivo de folhas lisas, que talvez tenha sido aproveitado por sua simplicidade técnica, era de origem antiga e podia ser empregado em contextos diversos exercendo funções diversas, desde a austeridade até a referência a outros momentos. Por mais que ele tenha sido valorizado pela austeridade pelos cistercienses, isso não significa, em Sant Pau del Camp, que seja resultado direto de uma influência dessa austeridade cisterciense. Ele pode funcionar como um conector de tempos diversos, como citação, pelo arcaísmo visual que geram. Cressier lembra como capitéis de morfologia semelhante aos que classificamos de tipo 3 em nossa tipologia – descritos como capitéis de folhas lisas e contíguas que revestem a corbelha como uma única superfície até a metade de sua altura, onde se abrem em forma de um tipo de V, com uma curvatura das volutas reduzida – evocam capitéis da Antiguidade tardia,

dos historiadores da arte levam em conta um ideário estético de uma etapa inicial da reforma cluniacense, mas não consideram o que a autora chama de uma “progressiva adaptação” dos edifícios cistercienses, ao longo dos séculos XII e XIII, a outros postulados estéticos difundidos pelo ocidente medieval. ESPAÑOL, Francesca. La escultura monumental em los monasterios cistercienses: del aniconismo a la figuración. In: CASUSO, Ramón T.; CORTÁZAR, José Ángel G. (coords). **Monasterios cistercienses en la España medieval**. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la real, 2008, p. 162-180.

⁹⁸³ “La catégorie la plus simple et ne posant pas de grand problème de caractérisation, est celle des chapiteaux à feuilles lisses qui est d’origine antique et a connu une ‘grande vogue pendant tout le haut Moyen Age’. Nous l’utiliserons aussi sous ce nom. Eliane Vergnolle en a analysé les principales formules de composition — l’implantation des feuilles pouvant s’apparenter à celle des couronnes du chapiteau corinthien. Leur emploi s’explique diversement. Il peut répondre à un choix esthétique, comme ‘la puissance monumentale de l’effet’ qu’ils permettent (ce qui vaut pour la nef de Saint-Nectaire) ou à des motifs économiques et techniques en raison de sa plus grande facilité d’exécution. (...) Eliane Vergnolle définit, en termes stylistiques, une ‘version proprement romane’ du chapiteau à feuilles lisses, caractérisée par ‘les proportions trapues, voire écrasées’ dont ‘l’articulation est brutale’ ; elle est faite ‘de volumes et de motifs juxtaposés’, en sorte que ‘l’origine végétale du type tend [...] à s’estomper’.” BASCHET; BONNE; DITTMAR. Chapitre IV – Notre-Dame-du-Port: un puissant végétalisme et sa relève architecturale, 2012b, §10. Acesso em jun 2019. Ver também VERGNOLLE, Éliane. Réflexions sur les chapiteaux à feuilles lisses. A propos de Saint-Sever. In: **Saint-Sever. Millénaire de l’abbaye**, Colloque international, mai 1985, Mont-de-Marsan, Comité d’études sur l’histoire et l’art de la Gascogne, 1986, p. 186.

principalmente os visigóticos⁹⁸⁴. Assim, o mesmo tipo que é classificado como de influência da austeridade cisterciense é morfologicamente semelhante a capitéis esquemáticos visigóticos. Nesse sentido, tais capitéis não precisam ser entendidos como de influência cisterciense, mas como parte de uma tradição que se renova.

Acreditamos que a produção em fins do século XII, em Sant Pau del Camp, de capitéis que remetem aos capitéis do românico dos séculos X e XI e também a capitéis visigóticos na Catalunha, assim como aos capitéis califais, não seja uma degenerescência ou decadência, mas um recurso bem definido pelo que Thomas Golsenne qualifica de um “anacronismo”⁹⁸⁵ que é produzido na imagem. Podemos falar, então, em um anacronismo visual que, no caso do claustro de Sant Pau del Camp, definimos como a produção de um ar arcaizante que cumpre a função de o relacionar e incorporar seu pertencimento ao passado, ao beneditismo dos primeiros mosteiros da região, à própria tradição monástica catalã quando de sua fixação naquele território.

Nesse sentido, a heterogeneidade de tipos ornamentais demonstra uma escolha de elementos em meio a diversas tradições disponíveis, carregando significados que constroem um discurso de integração e posicionamento daquela comunidade beneditina no seu contexto social e histórico.

Como lembra Manuel Castiñeiras, esse românico será marcado pelo seu olhar para a Antiguidade romana e pela conexão com outras áreas do Mediterrâneo ocidental.⁹⁸⁶ Mas também lembramos sua conexão com Córdoba, com o românico dos séculos X e XI, ou seja, com a própria história da Catalunha.

Nesse contexto, pensamos a circulação de imagens pelo Mediterrâneo em termos de “circulação e transformação” e, mais ainda, de “atualização, apreensão e

⁹⁸⁴ Esse tipo de capitéis aparece também na arquitetura islâmica do entorno do século X. CRESSIER, Patrice. Le chapiteau, acteur ou figurant du discours architectural califal? Omeyyades d'al-Andalus et fatimides d'Ifriqiya. **Cuadernos de Madinat al-Zahra**: Revista de difusión científica del Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra, 7, p. 67- 82, 2010, p. 73.

⁹⁸⁵ Golsenne fala sobre a Virgem com o Menino de Daddi, do século XIV, quando o artista recorreu a um protótipo do século XIII para produzir, assim, um anacronismo que distingue sua imagem, conferindo-lhe uma atemporalidade. O conceito nos pareceu funcional em nossa análise. GOLSENNE, Thomas. Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.). **Les images dans l'Occident médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 179-192, p. 191.

⁹⁸⁶ CASTIÑEIRAS, Manuel. El románico catalán en el contexto hispánico de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias. In: **El esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya**. Madri: MAPFRE, 2011, p. 47-69, p. 62.

apropriação”⁹⁸⁷, para que se possa ter uma melhor compreensão da articulação das imagens com a própria história social dos diferentes espaços, pois os modelos e estilos não eram apreendidos ou “importados” como um bloco pronto e fechado, mas em meio a tradições múltiplas que se entrecruzavam. Tais noções são muito mais adequadas a nossa proposta de análise dos capitéis, pois não consideramos suficiente a consideração de que o escultor que trabalhou nos capitéis de Sant Pau del Camp apenas absorveu e reproduziu estilos diversos, sem cuidado ou escolha, pois estaria em um momento de decadência do românico. Pelo contrário, acreditamos que seus conceptores e escultores escolheram, dentre as opções discursivas ali presentes, associadas a diversas tradições que circulavam, as que seriam mais adequadas àquela comunidade reestruturada, ligada diretamente a Roma, que remetia à sua tradição beneditina secularmente enraizada no território, mas também se inseria no mundo das relações cada vez mais dinâmicas estabelecidas pelo Mediterrâneo.

No conjunto imagético, os elementos constituem um discurso, não entendido apenas como o discurso textual, que tem algo a dizer, mas como a expressão gráfica de diversas formas de pensamento e representação no mundo, trabalhados pela riqueza combinatória das múltiplas formas visuais⁹⁸⁸. Nesse caso, o claustro de Sant Pau del Camp constrói um discurso de integração: entre o passado e a tradição monástica, a circulação e dinâmica mediterrâneas e sua independência legitimada por sua relação com Roma, inserindo-se na organização do corpo da Igreja na Catalunha, mas também no corpo social de uma sociedade marcada por tensões e alianças.

O que percebemos, finalmente, é que há uma valorização da citação do passado, que cria um “ar antiquizante”, mas que revela uma predileção não apenas às origens distantes e romanas do capitel coríntio e sim, sobretudo, às mudanças, transformações e pluralidade de tempos que os diferentes arranjos portam. Essas citações a diversos lugares e tempos criam historicismos⁹⁸⁹ e anacronismos que revelam não só um

⁹⁸⁷ Como já citado anteriormente, Russo trabalha com o caso específico dos ícones bizantinos, mas acreditamos que suas propostas são coerentes para nossa análise de capitéis no mundo mediterrâneo. MAGNANI; RUSSO, 2011.

⁹⁸⁸ CLAVEL, 2009, p. 191-194.

⁹⁸⁹ Laurence Cabrero-Ravel defende também essa ideia ao analisar os capitéis de Auvergne, lembrando que, além do gosto pela Antiguidade, da conotação imperial e também da exuberância estética do capitel coríntio, eles demonstram um “gosto pelo passado no sentido mais amplo”, se referindo a outros momentos: “Seja como for, deve-se salientar que os capitéis antiquizantes de Auvergne se inserem em um contexto de interesse pelo passado em seu sentido mais amplo. De um edifício a outro, eles são associados a sistemas construtivos, à organização arquitetural e a princípios decorativos herdados da Antiguidade, da Alta Idade Média e do século XI. Parece, portanto, que os mestres de Auvergne

interesse pela Antiguidade, mas também pelas diversas fases da história local e da história da Igreja em Barcelona, bem como do lugar do beneditismo e, especificamente, da comunidade de Sant Pau del Camp – que se restaura e se reafirma – nesse contexto.

Essa primeira identificação de circulação e transformação de tendências escultóricas é fundamental para entendermos como o claustro de Sant Pau del Camp agrega diferentes temporalidades e relações políticas à sua materialidade, não como um simples retrato do estado de coisas ao seu redor, mas como instrumento de integração ativo, que ajuda a comunidade a se localizar e se afirmar nesse contexto. Mas é importante também tentarmos entender como as diferentes combinações operam no conjunto e criam sentidos que ultrapassam a referência a outros momentos, exercendo funções ornamentais dentro do conjunto de capitéis.

A diversidade de tipos de arranjos, folhagens e estruturas que compõem os capitéis fitomórficos e de forma coríntia atuam também pela dimensão estética, em suas propriedades formais, criando significações e marcando espaços, relações e tensões no claustro.

9.4 Os três capitéis fitomórficos excepcionais

Três capitéis da galeria leste não se enquadram em nenhum tipo ou subgrupo antes citado: o capitel L1a e o par L2, três capitéis próximos e localizados na galeria leste.

O capitel L1a tem, em princípio, a particularidade de ter a corbelha menor do que a dos outros capiteis vegetalizados do claustro (fig. 104): ela é um corpo mais achatado e arredondado. Seu ábaco, também é único no claustro, pois não é formado pelos três dados característicos, mas como um só bloco. Ele faz par com um capitel que classificamos como sendo do tipo 1, mas que possui um tipo de folhagem específica – uma mistura de acanto alongado e palmeta – e as volutas folheadas adossadas ao muro do pilar, como se fossem elementos independentes e autônomos. Assim, formam um par onde não há semelhança formal nem semântica entre si.

desenvolveram um gosto bastante excepcional pelos historicismos”. “Quoi qu'il en soit, il convient d'attirer l'attention sur le fait que les chapiteaux antiquisants d'Auvergne s'inscrivent dans un contexte d'intérêt pour le passé dans son sens le plus large. D'un édifice à l'autre, ils sont associés à des systèmes constructifs, à des partis architecturaux et à des principes décoratifs hérités de l'Antiquité, du haut Moyen Age et du XIe siècle. Il semblerait donc que les maîtres auvergnats aient développé un goût assez exceptionnel pour les historicismes.” CABRERO-RAVEL, 2001, p. 24.



Fig. 104 Par L1

O único outro caso de não coincidência ou continuidade formal entre dos capitéis em um mesmo par é o caso do par L3, formado pelo capitel da harpia com o homem e um capitel do tipo 1 completamente vegetalizado e esquematizado. Esses capitéis, na mesma metade do claustro, se espelham. São capiteis onde o “naturalismo” vegetal é abandonado, dando espaço à esquematização e à geometrização que os tornam capitéis únicos no claustro. É também neles que a hibridação é complexa (na harpia) e ameaça e acua o homem. Pode marcar uma metade do claustro onde a hibridação se revela em diversos níveis.

O capitel em questão, o L1a, contém seis folhas esculpidas, folhas em formato ovalado com as extremidades afinadas, apresentadas na vertical. Todas essas folhas possuem uma haste central que se projeta a partir do colarinho para cima e as sustenta, a partir da qual partem nervuras na diagonal um tanto simétricas. A folha da face interna do capitel é relativamente plana, apenas marcada em baixo-relevo. Já nas duas arestas do capitel, voltadas para a face central, duas folhas de forma côncava “entram” no corpo da corbelha (fig. 105). Essas duas folhas possuem, na parte superior, as já conhecidas “bolas” ou frutos (um pouco degradadas). Na face central, entre as duas folhas laterais, uma folha menos e ligeiramente convexa ocupa o eixo do capitel, contrastando com as duas folhas da aresta em volume. Esta folha possui um tipo de moldura nas bordas, que

a destaca das outras. Na face externa, ocupada em parte pela grande folha côncava da aresta, duas folhas ligeiramente dobradas ocupam o espaço restante: elas são dobradas para “caber” da face do capitel. Uma é mais fina na parte de baixo e mais arredondada na parte de cima (a folha central) e a outra é seu contrário; assim, elas se encaixam. A folha encostada ao muro do pilar possui também um fruto – uma bola mais achatada do que as outras.



Fig.105 a, b: Capitel L1a – detalhes das faces externa e interna

Para Jordi Camps, as dimensões, o formato e o ábaco deste capitel o isolam do resto do conjunto, levando a pensar em uma colocação rápida ou, talvez, em uma alteração posterior, mas que é difícil de precisar⁹⁹⁰.

Apesar da incerteza quanto ao pertencimento desse capitel ao conjunto original de Sant Pau del Camp, tendemos a pensar que ele se adequa ao conjunto justamente por ser excepcional, por apresentar um tipo de vegetabilidade completamente artificializada e não

⁹⁹⁰ CAMPS, 2019.

naturalista, pois as folhas e mesmo o fruto se acoplam mais como unidades geométricas independentes do que como uma planta. Aqui, os elementos que compõem o capitel – cada folha – aparecem como unidades quase independentes, mostrando a capacidade estética de arranjo com elementos que deveriam ser básicos e comuns ao claustro: folhas e frutos. Vemos um trabalho da variação em alto grau. Apesar da grande diferença com seu capitel par, eles têm em comum o fato de apresentarem elementos compositivos como unidades que se adicionam ao corpo do capitel, principalmente pelas volutas “acumuladas” na aresta adossada do capitel L1b (fig. 106). Porém, enquanto no capitel a os elementos se acoplam, como dissemos, de maneira independente, no capitel b, pelo contrário, há um trabalho enorme da *continuidas*⁹⁹¹ entre os elementos (folhas e volutas vegetalizadas), o que atrai o olhar pelo contraste entre os dois – são duas maneiras opostas de trabalhar a relação entre elementos vegetais e a estrutura do capitel.



Fig. 106 Volutas “acumuladas” (detalhe vermelho) - detalhe do capitel L1b

⁹⁹¹ BONNE, 2009, p. 113.

Se pensarmos na relação de espelhamento com o próximo par adossado, com o qual eles fazem face, o par L3, lembramos que ele é um par também de capitéis contrastantes, onde um, o L3a, geometriza e vegetaliza completamente as estruturas da forma coríntia, de maneira também bastante artificial, e o outro mostra um híbrido que integra corpos diferentes em uma *continuidas*, pois a cauda desse corpo corre toda a corbelha e acua o homem. São, assim, dois pares de capitéis que, pela extrema diferença, “fecham” um setor do claustro (o setor noroeste da galeria leste) em uma tensão quase violenta: entre a harpia ameaçadora e o homem, entre as formas de vegetabilidade artificializadas e pela própria hibridação entre o vegetal e o corpo do capitel. Esse setor insere, assim, as diferentes formas de vegetabilidade no mundo de tensões e conflitos que marcam a vida humana na Terra, justamente concentrado no setor norte do claustro.

Entre esses dois pares, há o que possui dois capitéis invertidos como bases das colunas (fig. 107) e que, segundo Camps e Lorés, são capitéis substituídos, datando provavelmente do período gótico: isso porque, apesar de apresentar um motivo bastante comum no românico catalão, os entrelaços de fita tripla que se enrolam e terminam em elementos vegetalizados – tipo de decoração presente em diversos capitéis do claustro de Sant Benet de Bages e Sant Pere de Galligants, por exemplo – o estilo da escultura é posterior. Eles acreditam que tais capitéis sejam góticos, principalmente pelo relevo pouco marcado da escultura⁹⁹². Além disso, os ábacos não possuem dados e formam um único bloco, como no capitel L1a. A imposta desses capitéis também é única no claustro, decorada com elementos vegetais em forma de flores quadradas e radiais. Jordi Vigué não fala em substituição, mas afirma que esse par é a maior mostra, no claustro, de transição para o gótico⁹⁹³.

⁹⁹² CAMPS; LORÉS I OTZET, 1994, p. 91.

⁹⁹³ “Aquest exemplar, igualment com el capitel veí, és una bona prova de la decadència d’un estil que anava cedint pas al nou estil gòtic.” VIGUÉ, 1974, p. 166.



Fig. 107 Par de colunas L2

Esses capitéis, apesar de formarem um par bastante semelhante, apresentam diferenças entre si, adequando-se ao conjunto geral do claustro: o capitel voltado para o jardim possui entrelaços que se enrolam sobre si e terminam vegetalizados logo abaixo do ábaco; as partes da fita que não se vegetalizam terminam “coladas” à parte superior do capitel, no eixo da face. O capitel ao lado, voltado para o deambulatório, é similar, mas possui elementos vegetais esculpido no espaço entre os entrelaços, além de chegarem mais perto do colarinho, deixando menos do fundo à mostra; na parte superior do eixo central da face uma folha completa a composição. Se supormos que tais capitéis não são posteriores, eles fazem sentido no conjunto desse setor, pois são os intermediários entre os dois pares acima analisados – L1 e L3 – conformando o

entrelaço como parte de uma estética da tensão: além de ele as enrolar sobre si, as fitas são, de um lado pouco vegetalizadas, enquanto no outro, o vegetal se integra bastante à composição.

As bases atuais são os capitéis completamente vegetalizados, também com a escultura com pouco relevo. Cada capitel é composto por grandes folhas planas que iniciam logo acima da base do capitel, se abrem e terminam se sobrepondo ao que seria o ábaco do capitel. Não podemos afirmar se são originais românicos⁹⁹⁴, e eles tampouco se encaixam em uma das tipologias. Assim como a maioria dos outros pares, eles são quase idênticos, mas têm pequenas diferenças de tamanho e arranjo entre as folhas. Assim como os capitéis que coroam essas colunas, não podemos afirmar se eles foram concebidos para estar no conjunto de capiteis do claustro, mas eles também possuem uma vegetabilidade menos naturalista – pois as folhas estão “soltas” – e mais artificializada.

Mesmo sem podermos afirmar que os três capitéis (cinco, se contamos os das bases) vegetalizados aqui descritos eram românicos ou posteriores, acreditamos que eles se adequam ao conjunto do claustro ao criarem um setor diferenciado, que tem foco na capacidade do vegetal se hibridar e assumir diferentes formas, inserindo-se em um mundo terreno de tensões.

9.5 A forma coríntia e vegetal: vitalidade e variação

Quando se analisam elementos vegetais esculpidos, tende-se a falar no modo de escultura das folhas, suas nervuras e modo de projeção para fora do capitel em termos de naturalismo e movimento, ou fluidez de folhas, como se esse fosse o fim a ser atingido pelos escultores ao esculpir os elementos vegetais, sendo que folhas mais esquematizadas significam que o trabalho não teve êxito. Contudo, Bonne lembra que a vegetabilidade esculpida não é sempre naturalista, principalmente porque a concepção medieval de *natura* é polissêmica, mais ligada à ideia de uma força vital geradora da vida e como poder de engendramento e de crescimento inerente aos seres vivos, animais e vegetais⁹⁹⁵:

⁹⁹⁴ Nenhum dos autores fala sobre as possíveis origens desses capitéis da base. A hipótese de que eles fossem os capitéis originais da coluna nos parece pouco provável, pois eles não estão muito degradados, o que justificaria sua reutilização como base.

⁹⁹⁵ BONNE, 2009, p. 109.

A vegetabilidade dos capitéis ornamentais românicos não é uma vegetação natural, mesmo se ela recorre abundantemente ao motivo do acanto. Ela se inspira, nesse ponto, da tradição antiga da ordem coríntia que era, ela mesma, uma idealização com fins decorativos político-rituais, de uma composição vegetal adaptando-se bem à forma dos capitéis, ao mesmo tempo conservando, apesar da sua artificialidade, o sentido de um crescimento orgânico no qual a arte românica se mostrará pouco interessada. (...) Trata-se, primeiramente, de uma vegetação que qualificamos simplesmente de “terrestre”, porque ela não procura “fazer-se natural”; mas significar que ela se situa aqui embaixo.⁹⁹⁶

A vegetabilidade se insere, assim, em uma ordem de natureza entendida como arquétipo divino, como força comum e, de maneira importante, como uma “forma substancial organizadora” um princípio ativo que, pela forma e sua bela ordem, visa à “realização da perfeição potencial inerente aos seres vivos”.⁹⁹⁷ Uma naturalização da figuração vegetal ocorre apenas a partir do período gótico, quando se desenvolve uma preocupação com formas e composições idealizadas que farão com que as espécies vegetais sejam, então, identificáveis.⁹⁹⁸

Bonne prefere, inclusive, usar o termo “vegetabilidade” no lugar de “vegetação”, assim como “ornamentalidade” no lugar de “ornamentação”⁹⁹⁹, para frisar que não se trata somente de analisar motivos isolados, mas as especificidades formais que eles adquirem e as funções que podem exercer num conjunto, frisando o *modus operandi* desses elementos. Assim, a vegetabilidade românica possui uma significação paradisíaca mais genérica, que é latente no claustro, mas que também adquire outras funções – semânticas e ornamentais – em cada conjunto em que se insere.¹⁰⁰⁰

O monge Teófilo comentava que os elementos vegetais tornam visíveis, de alguma maneira, os aspectos do paraíso: “*paradysi Dei speciem floribus variis...*

⁹⁹⁶ “La végétalité des chapiteaux ornementaux romans n'est pas une végétation naturelle, même si elle recourt abondamment au motif de l'acanthé. Elle s'inspire sur ce point de la tradition antique de l'ordre corinthien qui était lui-même une idéalisation, à des fins décoratives politico-rituelles, d'une composition végétale épousant bien la forme des chapiteaux, tout en conservant, malgré leur artificialité, le sens d'une croissance organique dont l'art roman se montrera peu soucieux. (...) Il s'agit d'abord d'une végétation que nous qualifions simplement de 'terrestre', car elle ne vise pas à 'faire naturel'; mais à signifier qu'elle se situe ici-bas.” BASCHET; BONNE; DITTMAR. Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial. 2012b, §10. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1789>. Acesso em ago. 2019.

⁹⁹⁷ BONNE, 2009, p. 109.

⁹⁹⁸ BASCHET; BONNE; DITTMAR, op.cit., § 40.

⁹⁹⁹ “la végétalité romane”. BONNE, 2009, p. 102; e também BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p.43.

¹⁰⁰⁰ BONNE, 2009, p. 102.

*quodammodo aspicientibus ostendendi[t]*¹⁰⁰¹, não apenas representando, mas transformando o edifício em uma espécie de Éden provisório, antecipando aquele que está por vir¹⁰⁰². No claustro, então, a vegetabilidade tem a função também de lembrar esses diferentes momentos da história humana: o paraíso do Éden antes da Queda, o paraíso terreno que é o claustro no presente, e o paraíso futuro, promessa para aqueles que alcançarem a salvação após o juízo final.

O claustro de Sant Pau del Camp nos parece, assim, se definir como um lugar que materializa essas concepções, mesmo sem apresentar um programa iconográfico e mesmo sendo muito menor que outros claustros contemporâneos. Sua vegetabilidade, desde a mais “naturalista” até a mais esquematizada, traz ao claustro as etapas de trabalho sobre o vegetal e demonstra a capacidade de variação, hibridação e adaptação, mesmo em detalhes.

Nesse sentido, a vegetabilidade de seus capitéis transforma o claustro em um Éden terreno¹⁰⁰³, mas tem também a capacidade de se prestar a significações específicas – tanto simbólicas, como é o caso do acanto, quanto rítmicas, ornamentais, hierárquicas, dentre outras. Assim, o próprio recurso à artificialização é uma maneira de ativar suas outras funções no claustro que, mesmo remetendo ao jardim do Éden, se distanciam da função de “representar” as diferentes plantas que existem sobre a Terra. Em Sant Pau, são as diferentes fases do trabalho sobre as folhas que são importantes e ativam a concepção de diferentes tempos.

9.6 Entre variedade e variação

Apesar da heterogeneidade de capitéis que caracteriza Sant Pau del Camp, ele foi descrito na bibliografia específica como um claustro que apresenta pouca variação, poucos temas e pouca inventividade, pelo fato de seus capitéis funcionarem, em quase todos os casos, pela lógica dos pares. Para Eduard Eduard Junyent, por exemplo:

¹⁰⁰¹ THEOPHILVS. *De diversis artibus*. Ed. e trad. C. R. Dodwell. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 63.

¹⁰⁰² BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 45-46. Os autores estudam sobre como essa presentificação do Éden é ativada no edifício da igreja, pelo ritual eucarístico. Sabemos que, no claustro, a ativação se dá por outras funções, pois ligada às funções do espaço claustal específicas, mas acreditamos que a lógica de Teófilo funciona também para os elementos vegetais esculpidos no claustro.

¹⁰⁰³ Maria Cristina Pereira lembra que: “O claustro, um espaço fechado, quadrangular, encerrando um jardim e uma fonte, era, pois, uma estrutura perfeita para ser comparada à topografia celeste. Alguns textos comparam-no diretamente com o Paraíso, como Aelred de Rievaulx, um abade cisterciense do século XII.” PEREIRA, 2016, p. 52. Também falamos sobre esse exegeta ao tratar das animalidades no claustro, no subcapítulo anterior.

No conjunto, se destaca a repetição de tipos idênticos e, inclusive, certas representações se reproduzem nos capitéis em pares. Disso, resulta que os temas são pouquíssimo variados.¹⁰⁰⁴

No mesmo sentido, para Vigué, a organização em pares semelhantes dá a impressão que cada capitel “tentou ser a cópia” do que está ao seu lado, e é por isso que, em geral, ao lado de um capitel de “boa feitura”, há um onde se quis representar o mesmo tema, mas por ser uma cópia, o traço é mais tosco e simplificado.¹⁰⁰⁵ Mas é necessário lembrar que tais capitéis são organizados para formar o todo da ornamentalidade daquele claustro.

Ao definir o modo funcionamento do *ornatus* medieval, compreendido como a ornamentalidade honrosa e adequada e como *modus operandi* das imagens, o monge Teófilo¹⁰⁰⁶ afirma que ele deve possuir três propriedades: *ordo*, *varietas* e *mensura*. A *ordo* pressupõe a ordem, mas ordem não significa um esquema fechado e pré-definido. Ela é, pelo contrário, a ordem da variação, da inventividade e adequação da beleza a cada conjunto imagético, e pode se manifestar de maneiras variadas. A *varietas* é a “multiplicação e complexificação da ordem”¹⁰⁰⁷, ela se manifesta em séries e pressupõe o desenvolvimento de possibilidades de trabalho sobre os elementos dessa série, sendo assim trabalhada pela “tensão entre o desenvolvimento da ordem e a riqueza de uma variedade”¹⁰⁰⁸. Já a *mensura* deve ser entendida como “uma quantidade qualitativa à serviço da ordo”, ou seja, não se trata apenas das medidas numéricas dos elementos ornamentais, mas as medidas rítmicas, medidas de proporção ou ainda, “a maneira de ajustar simetrias ou de estabelecer correspondências”¹⁰⁰⁹; essa medida não busca uma exatidão rigorosa, mas sobretudo prezar pela adequação das múltiplas pequenas diferenças dentro de um conjunto, garantindo sua harmonia.

Se considerarmos, assim, a ornamentalidade do claustro de Sant Pau del Camp, sobretudo aquela dos seus capitéis de forma coríntia e fitomórficos, percebemos que é

¹⁰⁰⁴“En el conjunto destaca la repetición de tipos idénticos, e incluso ciertas representaciones se reproducen en los capiteles aparejados. De lo cual resulta que los temas son muy poco variados.” JUNYENT, 1995, p. 18.

¹⁰⁰⁵ “a vegades fins i tot sembla com si un capitel hagués volgut ésser la còpia del capitel del costat. Així, en alguns casos, prop d’un capitel de bona factura n’hi ha un altre que ha volgut representar un mateix tema, però amb un traç més tosc (...)” VIGUÉ, 1974, p. 152-153.

¹⁰⁰⁶ THEOPHILVS. *De diversis artibus*. Ed. e trad. C. R. Dodwell. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 62.

¹⁰⁰⁷ “La multiplication et la complication de l'ordre conduisent à l'idée de *varietas* (...)”. BASCHET ; BONNE; DITTMAR. Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial. 2012b, §45.

¹⁰⁰⁸ “(...) est donc travaillée par une tension entre le développement de l'ordre et la richesse d'une variété (...)” Ibid.

¹⁰⁰⁹ “(...) ou bien une manière d'ajuster les symétries ou d'établir des correspondances (...)” Ibid.

nessa chave que ele opera: na formação de séries longas e de um mesmo tipo – de maneira mais geral, como definimos, há apenas três grandes tipos – mas dentro dos quais há uma multiplicidade de versões e variantes (acima descritas), e ao mesmo tempo, há capitéis que ligam e conectam todos os tipos, criando uma continuidade lógica e ordenada entre todo o conjunto – os quais chamamos anteriormente de capitéis de transição. Mesmo dentro de um par de capitéis similares, há diferenças de arranjo entre os elementos, que resultam em dois capitéis que, mesmo visualmente semelhantes, sejam diferentes. Da mesma maneira, mesmo dois capitéis diferentes compartilham de um princípio de organização ou de um elemento estrutural que cria coerência e harmonia entre o todo. Mais uma vez, vemos um trabalho detalhado dos procedimentos da *varietas e inventatio*.

É o caso de praticamente todos os pares, como descrito acima; destacamos o par N3 (fig. 84), por exemplo, com ambos os capitéis classificados como de tipo 1 por remeterem ao coríntio clássico: ambos possuem duas camadas de folhas, sendo que a inferior se projeta para fora no meio da corbelha, e ambos apresentam volutas de ângulo formadas a partir de grandes folhas que se enrolam sobre si. Apesar de as descrições da composição dos elementos serem as mesmas, o tipo de composição das folhas é bastante diferente, além do grau de vegetalização das volutas: enquanto no capitel do jardim (o N3a) elas são bastante enroladas, mais próximas da forma da voluta clássica, no capitel do deambulatório (o N3b), elas se enrolam pouco, deixando as folhas mais abertas. Assim, são capitéis que possuem, grosso modo, o mesmo arranjo e mesmos elementos, mas cujas formas da composição são diferentes ao olhar.

Já o par N5 (fig. 80), pelo contrário, possui formas quase idênticas; eles também são do tipo 1, possuem o mesmo tipo de folhas, a roseta transformada em máscara humana expressiva e a decoração da pedra com furos de broca cria ainda mais semelhança visual. Porém, enquanto o capitel do deambulatório possui volutas de ângulo, o do jardim não. Há uma diferença de arranjo e de elementos da composição.

Dessa maneira, pares semelhantes não são jamais idênticos, mas possuem uma coerência e uma relação de continuidade que garante a harmonia do conjunto, o que pode ter causado a impressão de “pouca variação” para muitos dos autores que descreveram o claustro. Porém, como vimos, a variação está sempre presente, em detalhes diversos. Jean-Claude Bonne reforça a importância de se diferenciar entre variação e variedade: enquanto esta última implica a heterogeneidade de uma multiplicidade de coisas de composição diversa, a variação, pelo contrário, é o ato de

variar “*em relação* a um termo ou momento de referência”¹⁰¹⁰, ou seja, é a diferença na repetição.

O claustro de Sant Pau del Camp possui assim, uma *variedade* menor de tipos de capitéis – os três tipos mais gerais que definimos, que diferem visualmente entre si –, mas dentro dos quais existem diversas possibilidades de *variação* – as múltiplas pequenas diferenças estruturais ou formais que remetem, mesmo assim, a uma mesma ordem visual e nos permitem englobar capitéis não idênticos em um mesmo tipo; isso porque “a variação nega a identidade estática”¹⁰¹¹.

9.7 Setorização e capitéis de transição

Mesmo com uma fluidez e coerência entre todos os tipos, o claustro se apresenta bastante “setorizado” (ver esquema 7): os capitéis de um mesmo tipo tendem a se agrupar, sobretudo os tipos 1 e 3, com a maior parte dos capitéis nas galerias norte e sul, respectivamente, enquanto o tipo 2 se espalha pelo claustro, notadamente nas galerias leste e oeste. Há, contudo, capitéis de “transição” que ocupam esses setores diferentes e criam a harmonia entre eles.

Dessa maneira atua, por exemplo, o par S1 (fig. 87): enquanto a maioria dos capitéis de tipo 1 se encontra na galeria norte, a galeria sul é o setor onde predominam capitéis de tipo 3. O capitel S1a apresenta a estrutura dos capitéis mais próximos do coríntio – tipo 1 –, com duas camadas de folhas, volutas e máscara humana no lugar da roseta central, mas ao mesmo tempo o trabalho na matéria sobre a pedra e suas texturas, assim como a exposição de grande parte do fundo da corbelha lisa, aproximam-no visualmente dos capitéis de tipo 3; ao mesmo tempo, o tipo de folhas lisas grossas e pendentes em duas camadas remete a capitéis do tipo 2. Ele exerce, assim, a função de criar continuidade entre todos esses elementos, diferentes arranjos e formas de trabalho no claustro.

Outro par que pode ser considerado de transição entre dois tipos é o S2 (fig. 88), que é visualmente semelhante ao par N5 (fig. 80), com as folhas de acanto e decoração com furos de broca, mas é completamente vegetalizado, estrutura do tipo 2.

Ainda como capitel de transição, consideramos também o par S4 (fig. 95), por apresentar estrutura quase idêntica aos dos capitéis do tipo 3, com corbelha lisa e

¹⁰¹⁰ BONNE, Jean-Claude. L’ornement. La différence dans la répétition. In: CARRAUD, Christophe Carraud (dir.). **La variation**. Orléans: I.A.V., 1998, p. 81-99, p. 85.

¹⁰¹¹ Ibid., p. 97.

volutas de ângulo, mas ao invés de as grandes folhas se dobrarem sobre si na aresta, formando uma “voluta vegetalizada” abaixo das volutas de ângulo, elas terminam em frutos, que são característicos dos capitéis do tipo 2 – completamente vegetalizados – de folhas lisas.

Assim, constatamos como as variações dentro de cada tipo podem servir para aproximar os tipos diferentes, garantindo a composição de um todo harmonioso e contínuo, que ordena formas e elementos diversos do mundo criado, incorporando suas tensões numa mesma ordem de beleza e conveniência. São as diversas estruturas presentes nos capitéis que, mesmo na variedade de tipos, criam a continuidade entre eles e, principalmente, integram os capitéis de forma coríntia e fitomórficos na ideia de ordem de mundo e de cosmos ligadas à materialidade do claustro.

9.8 Volutas vegetalizadas

Os primeiros desses elementos são as volutas vegetalizadas. Elas aparecem tanto nos capitéis de tipo 1 quanto nos de tipo 3, mas sua presença remete à capacidade do vegetal de se impor numa estrutura, como demonstram os capitéis de tipo 2. A vegetalização das volutas se dá em diversos “estágios”: há desde as volutas vegetalizadas mais geometrizadas e enroladas, como no capitel N3a (fig. 84), às volutas mais abertas e que se mostram mais como continuidade da folha, como do capitel par deste último citado, o capitel N3b. Já no par N2 (fig. 82), elas estão em uma “etapa intermediária”: bastante enroladas, mas ainda com a folha aberta. As volutas vegetalizadas são, dessa maneira, importantes vetores da força vital da criação, sobretudo porque demonstram uma possibilidade de expansão orgânica da criação.

Mas não apenas isso; elas também reforçam a ideia de que o vegetal pode se hibridar com a matéria base do capitel – a pedra – e, assim, tornar viva a própria matéria do capitel, ao vivificar um elemento considerado clássico: há, assim, uma apropriação orgânica das formas do capitel, uma hibridação entre a estrutura material e a forma vegetal. Essas diferentes etapas de expansão e hibridação das volutas vegetalizadas são bem demonstradas nos capitéis de tipo 3, onde grandes folhas lisas que formam a corbelha terminam se enrolando sobre si em pequenas volutas vegetalizadas ornamentais que se localizam abaixo das volutas de ângulo que partem de hastes. Mais do que capitéis austeros e de simplicidade técnica, esses capiteis nos parecem

importantes mostras da capacidade do vegetal se fazer presente, mesmo que de maneira discreta, como força estruturante do corpo do capitel.

9.9 Frutos

Dois pares de capitéis de tipo 3 não apresentam as volutas vegetalizadas no fim das grandes folhas lisas de arestas, mas apresentam frutos redondos: os pares L5 (fig. 94) e S4 (fig. 95). Esses frutos reaparecem no claustro em capitéis de tipo 2, nos pares O2 (fig. 92) e O6 (fig. 93), capitéis de folhas lisas, nunca em capitéis que apresentam nervuras ou folhas com mais detalhes de trabalho. Além disso, frutos aparecem também no capitel L1a (fig. 105), um dos que não se inserem em nenhum tipo¹⁰¹², marcado pela extrema desnaturalização das folhas, que aparecem como unidades independentes e não orgânicas, em folhas artificiais. Qual a função desses frutos, sobretudo em capitéis de folhas não naturalizadas?

Os próprios frutos, as bolas penduradas, são elementos artificializados¹⁰¹³. Apesar de aportarem, em diferentes pontos do claustro, a ideia de vitalidade orgânica, pois os frutos são as partes mais explícitas da natureza geradora de vida do vegetal, essa organicidade não se preocupa com o naturalismo. A organicidade parece, mais uma vez, voltada para a capacidade da força vital (essa força da Criação, geradora da vida) se fazer presente no claustro por meio de sua associação e íntima relação com as estruturas do capitel. Mesmo que não estejam numa ordem contínua, tais elementos, assim como as volutas em suas diferentes etapas de vegetalização, criam um determinado ritmo no claustro, ritmo que pressupõe a introdução de valores tônicos, de pontos de intensidade ou de desigualdade¹⁰¹⁴ em uma estrutura marcada pelas repetições. A introdução de frutos em folhas lisas e esquematizadas e, principalmente no capitel considerado artificial e excepcional ao conjunto, cria pontos de intersecção entre o artificial e o natural, integrando ainda mais essas diferentes dimensões no claustro.

Além da afirmação de uma organicidade e continuidade em diferentes pontos do claustro, é importante notar que tais frutos fazem eco formal com os frutos da árvore do conhecimento, localizada no centro do capitel do pecado inicial: são também eles bolas

¹⁰¹² Não criamos um quarto tipo para tais capitéis porque, como eles são muito diferentes entre si, preferimos tratá-los separadamente. É interessante, contudo, notar, que eles se agrupam na mesma ala do claustro, estando localizados um ao lado do outro.

¹⁰¹³ Com o termo “artificializados” e não “artificiais”, queremos frisar o processo de tornar um elemento natural – um fruto – um elemento artificial – uma bola. O “artificializar” pode ser, inclusive, entendido como uma maneira de ornamentar os frutos.

¹⁰¹⁴ BONNE, 1998, p. 97.

arredondadas que “pendem” da estrutura do capitel, sem preocupação naturalista. A propagação desses frutos pelo claustro, além da continuidade rítmica da ideia de um crescimento e expansão do vegetal, mesmo artificializado, e da força criadora, pode ter também uma carga semântica: as árvores com frutos são as plantas por excelência do paraíso.

De acordo com as Escrituras, quando Deus criou o Éden, havia determinado que o homem e todos os animais se alimentariam dos frutos das árvores, que cresciam em abundância, sem precisar se dar ao trabalho de cultivar o solo. Duas árvores são centrais no relato de Gênesis (Gn 2, 9), a árvore do conhecimento do bem e do mal e a árvore da vida: “Iahweh Deus fez crescer no solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.”.

Porém, a diferença fundamental é que enquanto uma das árvores era a geradora dessa força vital que alimentava o homem e os outros seres vivos e era fonte de imortalidade para o casal, a outra seria sua condenação (Gn 2, 15-17):

Iahweh Deus tomou o homem e o colocou no jardim de Éden para o cultivar e guardar. E Iahweh Deus deu ao homem este mandamento: ‘Podes comer de todas as árvores do jardim’. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer’.

As árvores com fruto fazem assim do paraíso um lugar de prazer e felicidade (*paradisum voluptatis*)¹⁰¹⁵ e acreditamos que sua presença pelo claustro pode, também, reforçar a imagem de que ele era o paraíso terreno, o Éden presentificado na Terra e reservado aos monges, afastados do século. Porém, como dissemos anteriormente, apesar de afastados do século, esses monges devem lembrar da batalha de toda a humanidade pela salvação e por ela interceder. Essa aparente contradição se dá porque o monge assumiu um compromisso: é por estar no claustro e afastado do mundo que ele deve se responsabilizar por sua função de orar pela humanidade; e é por isso que ele merece viver neste paraíso terreno, por ter aceitado doar sua vida para servir ao projeto de busca da salvação. Este compromisso estava presente no próprio espaço claustral:

¹⁰¹⁵ BASCHET; BONNE; DITTMAR. Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial, 2012b, §46.

(...) o claustro encena tanto o paraíso que se obterá como consequência do afastamento do século e suas ameaças – da *regio dissimilitudinis* – como a prisão na qual o monge deve permanecer até o final de seus dias.¹⁰¹⁶

Por isso, os frutos de Sant Pau del Camp que representam a vida são também próximos formalmente aos frutos que condenaram a humanidade à vida na Terra, os frutos da árvore do conhecimento que foram consumidos por Adão e Eva. Após a Queda, a maldição do homem se estende sobre os animais (que, como explicado anteriormente, passam a ter uma natureza ameaçadora e a ser caçados pelo homem) e também sobre as plantas (Gn 3, 17-18):

Ao homem, Ele disse: ‘Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida. Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos.

Se os frutos são signos da abundância geradora de vida, sua proximidade formal com os frutos da árvore proibida lembra também que a falha e o pecado fazem parte e se espalham pelo mundo. Antes apenas destinado a colher dessa abundância, o homem é condenado a trabalhar a terra para poder se alimentar, o que é consequência direta da Queda:

A árvore e, mais geralmente, as plantas manterão uma função e um sentido abundantemente vitais, mas ligados, a partir de então, à condição do homem que se tornara mortal, à sua redenção pela madeira da Cruz (avatar por excelência da Árvore da vida e de seu poder cósmico) e à promessa de um acesso a um novo paraíso ainda mais rico em árvores.¹⁰¹⁷

Tais frutos presentes no claustro de Sant Pau del Camp, finalmente, podem lembrar essa condição humana na Terra, ligando a vegetalidade à história de condenação humana e combate terreno pela salvação, dimensões trabalhadas no claustro, sendo eles também ambivalentes – pois, ao mesmo tempo que remetem à

¹⁰¹⁶ “(...) el claustro escenifica tanto el paraíso que se obtendrá como consecuencia del alejamiento del siglo y sus amenazas – de la *regio dissimilitudinis* – como la cárcel en la que debe permanecer el monje hasta el final de sus días” BOTO VARELA, 2000, p. 131.

¹⁰¹⁷ “L’arbre et, plus généralement, les plantes garderont une fonction et un sens fondamentalement vitaux, mais liés, désormais, à la condition devenue mortelle de l’homme, à sa rédemption par le bois de la Croix (avatar par excellence de l’Arbre de vie et de son pouvoir cosmique) et à la promesse d’un accès à un nouveau paradis plus riche encore en arbres.” BASCHET; BONNE; DITTMAR. Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial, 2012b, §46.

abundância edênica, lembram que o consumo daquele fruto proibido lançara a humanidade no mundo de ameaças e combates.

9.10 Cabeças humanas e animais: integração do mundo criado

Um outro elemento presente em poucos capitéis no claustro – cinco capitéis – são as cabeças humanas e bestiais. Retomamos aqui a discussão anteriormente desenvolvida sobre essas cabeças, *capita*, estarem diretamente ligadas ao fato de o capitel ser considerado a cabeça da coluna. Naquele caso, a cabeça no dado de ábaco estava mais ligada à presença animal, à lembrança do homem como senhor dos animais mesmo em um mundo onde as animalidades podem ser ameaças. Aqui, essas cabeças aparecem em capitéis de tipo 1, mais próximas do coríntio clássico. E elas elevam ao grau máximo o conceito de imagem-híbrida no claustro de Sant Pau del Camp.

As cabeças humanas se hibridizam com a estrutura arquitetônica do capitel, tornando-se a cabeça daquele corpo. No par de capitéis N5 (fig. 80) – aquele considerado mais próximo do coríntio – com grande trabalho sobre as folhas e a decoração da pedra, e no capitel S1a (fig. 87) – capitel que classificamos como de transição – as cabeças humanas substituem o dado do ábaco, surgindo logo acima da abertura das hastes das volutas de ângulo, encaixando-se entre as estruturas arquitetônicas do capitel. Ao se fundir ao dado do capitel – ou dele emergir – a cabeça humana pode sugerir a enorme intimidade entre o que é humano e a arquitetura, exercendo a função ornamental de marcar a hierarquia da continuidade da criação, entre o humano, o mineral (a pedra dos capitéis), mas também a organicidade do vegetal¹⁰¹⁸. Enfim, a disposição e o arranjo dos elementos colocam a cabeça humana acima de todas as estruturas e certo eco formal entre esses rostos e aqueles das criaturas antropomorfas do claustro (dos rostos femininos com as sereias-pássaro, e dos masculinos com o guerreiro barbudo) afirmam ainda mais a continuidade entre corpos híbridos – hibridação entre homem, animais mas também com a pedra, com os elementos estruturantes do capitel e com a vitalidade do vegetal.

Já no par N2 (fig. 82), os dados centrais de ábaco não são apenas cabeças humanas: há máscaras animais e, até mesmo, rosetas em forma floral, mais próximas da fórmula clássica. As cabeças humanas são menos “naturais” que as dos outros capitéis; e as cabeças que chamamos de animais são, na verdade, de seres bestiais que não

¹⁰¹⁸ BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p. 174.

conseguimos identificar exatamente. Essas cabeças humanas e bestiais apresentam, no topo, um acessório (um tipo de adereço) similar aos da cabeça do centauro-arqueiro e da harpia, seres de hibridação complexa no claustro. Além disso, a maioria das cabeças bestiais, como descrevemos anteriormente, está mordendo as folhas que sobrem do colarinho, pelo eixo central do capitel, terminando sobrepostas a esses rostos. Parece-nos, assim, que esse capitel intensifica o processo de hibridação que analisamos no par anterior (N5), demonstrando uma maior integração e continuidade entre todas as esferas da criação, assim como o próprio arranjo do capitel, com suas volutas vegetalizadas, faz a hibridização do vegetal com o estrutural. Tal relação é intensificada pelo fato de as cabeças morderem as folhas, aumentando a relação orgânica entre os elementos. Assim, na sucessão de flor, cabeças bestiais e cabeças humanas, há um ritmo de crescimento, garantido pela relação de ruminação do vegetal que atravessa a corbelha do capitel. Essas forças são, contudo, ambivalentes, de acordo com Baschet, Bonne e Dittmar:

(...) tais máscaras se prestam mesmo a exprimir toda uma gama de posturas em relação às forças da criação, desde a feliz evocação da vitalidade, até a expressão mais angustiada de forças não controladas.¹⁰¹⁹

Conclusão: sobrevivências e anacronismo

Concluimos, então, que os capitéis que compõem a maioria do claustro são, apesar da impressão de pouca *variedade*, transpassados por múltiplas camadas significativas e, reciprocamente, ativam diversas camadas de relações no claustro. Sua *variação* e heterogeneidade, em um primeiro momento, se reportam aos diferentes lugares com os quais o condado de Barcelona se relacionava, e lembravam sua inserção num mundo de circulação no Mediterrâneo; a comunidade incorporava, assim, diversas relações sócio-políticas da sociedade da qual fazia parte, marcando seu lugar nela, como um mosteiro que tem a história fincada na cidade que se torna a capital de um reino em expansão. Ademais, como vimos, essas relações são também históricas, pois fazem referência a outros momentos do passado da Catalunha e, sobretudo, do monaquismo naquele território. O ar antiquizante e a austeridade de seus capitéis

¹⁰¹⁹ (...) ces masques sont à même d'exprimer toute une gamme de postures vis-à-vis des forces de la création, depuis l'évocation heureuse de la vitalité jusqu'à l'expression plus angoissée de forces non contrôlées. BASCHET, BONNE, DITTMAR, 2012a, p.171.

revelam um *anacronismo*¹⁰²⁰ que dá conta de incorporar e ativar esses diferentes tempos no claustro – o que pode ter causado estranhamento e a sensação de decadência para parte dos autores que trabalharam sobre os capitéis.

O anacronismo como modo de composição é ativado pela sobrevivência de formas de capitéis de diversos outros momentos, que são adequados e incorporados a um mesmo conjunto, mas também, e de maneira fundamental, pelo próprio trabalho formal sobre os capitéis desse conjunto, principalmente nos diferentes arranjos entre elementos que compõem o capitel e entre as “etapas” diferentes de fatura que se dão a ver no claustro. Tal é o caso, particularmente, das folhas de acanto.

Como exposto anteriormente, vários autores sugerem que muitos dos capitéis do claustro não foram terminados e que o grau de detalhamento diferente entre folhas de acanto com nervuras a folhas lisas é mostra da decadência do estilo românico na Catalunha. Porém, o recurso ao argumento da “não finalização” de capitéis, que aparece com recorrência, parece-nos menos adequado do que possibilidade de existir uma intenção de *dar a ver* fases diferentes de um trabalho. Além da *varietas* de detalhes que esse recurso ativa, ele pode também ativar diferentes tempos de uma composição, remetendo ao anacronismo que compõe o claustro; trata-se, assim, de um recurso de citações a diferentes lugares e tempos.

Esse anacronismo não presentifica apenas momentos históricos diferentes pela sobrevivência das formas, ele ativa também diferentes momentos da história humana na Terra que, como vimos, se deixa ver nos diferentes setores do claustro. Nesse sentido, pensamos que a diferença de fatura nas folhas possa se inserir na lógica “anacrônica” que Sant Pau del Camp desenvolve, lógica que o complexifica, que acumula sentidos:

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas; assim, a

¹⁰²⁰ Como entende Georges Didi-Huberman, a partir de seus estudos sobre Aby Warburg, há um modelo de anacronismo que é um modelo de tempo próprio das imagens; ele é baseado na *Nachleben*, na sobrevivência das formas que Warburg formula como um “conceito estrutural”: “A *Nachleben* de Warburg era um conceito estrutural. Dizia respeito tanto ao Renascimento quanto à Idade Média: ‘Cada período tem o Renascimento da Antiguidade que merece’, escreveu. Mas poderia ter afirmado, simetricamente, que cada período tinha as sobrevivências que merecia, ou melhor, que lhe eram necessárias e, em certo sentido, que lhe eram estilisticamente subjacentes.” DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 69.

astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV depois de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias gregas, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência desnor-teia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro.¹⁰²¹

Logo, tanto a incorporação de capitéis considerados mais simples, ou que consideramos como indícios ou sobrevivências formais de um outro tempo, quanto a própria diferença de trabalho – em suas diferentes fases – sobre a matéria de que são feitos os capitéis, são recursos que dão a ver o anacronismo e a relação com outros tempos que a comunidade articula em seu presente.

Existe ainda a possibilidade – não levantada pela historiografia – da existência de policromia desses capitéis. Ela deve, no entanto, ser considerada, e as cores porventura aplicadas nas folhas aumentariam ainda mais as variações e trabalho sobre os motivos do claustro. Contudo, sobretudo devido ao uso posterior do claustro como quartel, que o levou a receber lavagens com cal, essa é uma hipótese de difícil comprovação, que exigiria pesquisas de outra natureza.

¹⁰²¹ DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 69.

CAPÍTULO 10: As lógicas do claustro de Sant Pau del Camp

Depois de nos debruçarmos sobre os temas de cada capitel, os elementos que o compõem “internamente”¹⁰²², as lógicas de integração ao par do qual faz parte, assim como sobre as lógicas que de subgrupos de capitéis, é necessário tentarmos traçar algumas lógicas mais gerais do espaço claustral como um todo, que integra as múltiplas funções das imagens – em suas implicações ornamentais, semânticas, sintáticas e estruturais – agenciando-as em conjunto.

10.1 Os setores norte-sul

A primeira lógica que nos parece importante é a lógica dos dois setores, norte e sul, como demonstramos anteriormente. O setor norte do claustro concentra as imagens de combate e enfrentamento, bem como a maioria dos animais e seres híbridos, além da vegetabilidade excepcional, configurando, portanto, um espaço de tensão. Quanto ao setor sul, ele concentra a diversidade do coríntio que se integra ao capitel e se hibridiza de maneira harmônica, além de ser o setor onde se encontra um par de capitéis que constitui um polo de força fundamental no claustro, o par de capitéis das águias: por sua função ornamental e simbólica e pela maneira de inserção na corbelha do capitel harmônica, ele contrasta fortemente com as tensões que marcam o claustro, principalmente no setor norte. Assim, o setor sul se configura como o setor mais ligado à ideia do paraíso idealizado, o paraíso harmônico, um outro tempo da história. Os capitéis mais esquematizados também participam dessa construção, justamente por se afastarem de um “naturalismo” terreno. Porém, é nesse setor também que se encontra o par de capitéis do pecado inicial e a mulher com sapos, ou seja, o momento da Queda e o nascimento da humanidade em sua vida na Terra.

Se a Queda é o início da vida de combates, não se pode negar que este é um episódio que se encontra em um outro tempo, que ocorreu ainda no paraíso do Éden, esse lugar de um passado idealizado. Nesse sentido, como também procuramos demonstrar anteriormente, tanto pela carga semântica de seus capitéis, quanto pela

¹⁰²² Sobre “análise interna” e análise comparativa de conjuntos de imagens cf. SCHMITT, Jean-Claude. Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations** 48, 6, 1993, p. 1471-1495. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226. Acesso em: jun. 2019.

composição ornamental de todos os elementos, marcados pela ambivalência e pelas referências a diversos momentos, o claustro de Sant Pau del Camp se configura como um ambiente que trabalha a concepção de tempo e história: tanto a história secular – da qual faz parte a própria história política da Catalunha –, quanto a concepção de história cristã da humanidade, a história bíblica que se inicia em Gênesis. Jean-Claude Bonne lembra que o trabalho do tempo é uma característica da imagem medieval:

Contrariamente àquilo que podemos às vezes imaginar, a imagem não carece de alguma maneira de recursos para tratar do tempo. A visualização espacial, de fato, sempre sustentou a especulação teórica tanto quanto a prática, oferecendo a ela formas ou modelos de inteligibilidade do tempo, desde a linha reta, o círculo ou a espiral, até os diagramas capazes de combinar os ritmos complexos ou sobrepostos. Sem dúvidas, as imagens fixas – as únicas que a Idade Média conhecia – não podem reproduzir sua mobilidade, mas elas retêm traços (e, assim, elas podem oferecer uma síntese ou um atalho). De todas as maneiras, se a imagem é fixa, sua percepção não o é, e a imagem joga com ela; o tempo de apreensão interfere na representação do tempo.¹⁰²³

O claustro de Sant Pau del Camp desenvolveu seu próprio modo de representação do tempo, que liga, de maneira íntima, sua materialidade à história da Catalunha e à história Cristã, em camadas que se sobrepõem e se entrecruzam. O foco dessa concepção de tempo é a relação do passado com o presente, mas que tem vistas a um futuro – de redenção e salvação. Essa forma de apreensão é própria às imagens que se inscrevem em objetos de volume – como o capitel, por excelência – pois ela se desenvolve em quadros que não podem ser apreendidos simultaneamente. Essa visão fragmentada e englobante do tempo permite que ele seja apresentado em diversas dimensões em um mesmo espaço, dimensões que não se excluem. É por isso que na Idade Média o tempo é pensado no plural – *tempora*. O tempo é essencialmente

¹⁰²³ “Contrairement à ce qu’on imagine parfois, l’image ne manque nullement de ressources pour traiter du temps. La visualisation spatiale a, en effet, toujours soutenu la spéculation théorique aussi bien que la pratique en leur offrant des formes ou des modèles d’intelligibilité du temps, depuis la ligne droite, le cercle ou la spirale, jusqu’aux diagrammes capables d’en épouser les rythmes complexes ou superposés. Sans doute, les images fixes – les seules qui connaissent le Moyen Âge – ne peuvent en reproduire la mobilité, mais elles en retiennent des traces (et, par là, elles peuvent en offrir une synthèse ou un raccourci). De toutes les façons, si l’image est fixe, sa perception ne l’est pas et l’image en joue ; le temps de l’appréhension interfère avec la représentation du temps”. BONNE, Jean-Claude. *Temporum concordia discors. Le temps dans les peintures murales romanes de Berzé-la-Ville*. In: ALLIEZ, E.; SCHRODER, G.; CASSIN, B.; FEBEL, G.; NANCY, M. (eds). **Metamorphosen der Zeit**. Munich: Wilhelm Fink, 1999, p. 145-175, p. 145.

múltiplo, modelizável, recortável e relacionável a ele mesmo¹⁰²⁴, por isso diversos tempos podem aparecer, se entrecruzar e se complementar em um mesmo espaço.

A própria axialidade do claustro de Sant Pau del Camp em duas zonas é reafirmada pelo modo de composição das arcaturas, com arcos trilobulados nas galerias norte e sul e polilobulados nas galerias leste e oeste. Os arcos criam, então, um espelhamento entre galerias opostas; esse espelhamento não significa, necessariamente, que elas são iguais, mas que são lugares opostos, como o é o espelhamento entre a cidade terrena e a Cidade de Deus em Santo Agostinho. Assim, se o setor norte do claustro é o lugar das tensões e combates, de hibridizações e animalidades bestiais, não domesticáveis e ameaçadoras – o presente terreno em que vivemos –, o setor sul é o idealizado, da animalidade da águia gloriosa, da relação tranquila e de paz edênica, que reflete um passado idealizado no qual, portanto, se insere a Queda¹⁰²⁵. Há, dessa maneira, um eixo central principal que cria um espelhamento norte-sul diferenciando dois tempos principais: passado e presente. Porém, existem diversas outras temporalidades que se espalham pelo claustro, se entrecruzam e o permeiam; temporalidades ativadas pela diversidade e ritmo dos capitéis vegetais e de forma coríntia, em suas múltiplas combinações.

A arte românica tomou a concepção de história cristã, a História Santa que, desde a Criação e a Queda até o tempo da Igreja (presente), possui vários diferentes eventos que pontuaram essa sua história, mas sempre tendo como centro e pivô a Encarnação. A partir desse episódio central, toda a humanidade vive um “tempo tenso”¹⁰²⁶, de espera escatológica pelo retorno do Cristo e do Julgamento Final. Assim, o que move a história é o combate constante, o combate do homem que deve der levado a cabo no seio da Igreja; esse combate é incerto até o fim dos tempos, quando a História chegará a seu termo e cada um será medido e pesado pelo seu combate individual¹⁰²⁷. Assim, essa História se move em direção a um futuro de redenção para aqueles que “combateram o

¹⁰²⁴ BONNE, 1999, p. 147.

¹⁰²⁵ Apesar dos arcos serem também espelhados entre as galerias leste e oeste, ele não parece ser tanto um espelhamento de oposição, como o é o espelhamento norte-sul. Ele é, sobretudo um espelhamento de similaridades, onde as lutas do homem com bestas se espelham (Pares N3 e L3), assim como as vegetalidades diversas, apesar de em intensidades diferentes (pois, como vimos, há um setor bastante excepcional na galeria leste (dos pares L1 a L3), além do fato de o capitel da Queda não ter nenhum corresponde que o espelhe, pois sua oposição axial está no altar, na diagonal. Dessa maneira, a grande relação de espalhamento que opõe se constrói, de maneira intensa, entre norte e sul, acima e abaixo, dois tempos diferentes.

¹⁰²⁶ “un temps désormais tendu dans l’attente eschatologique du Retour du Christ et du Jugement final.” Ibid, p. 146.

¹⁰²⁷ Ibid., p. 46.

bom combate”, mantendo-se fiéis à Igreja. Assim como Paulo, que na segunda epístola a Timóteo se afirma como combatente, parte da *militia Christi*, que merece a recompensa no fim da vida por ter defendido a verdadeira fé (2 Tm 4, 6-8):

Quanto a mim, já fui oferecido em libação, e chegou o tempo de minha partida. Combati o bom combate, terminei a minha carreira, guardei a fé. Desde já me está reservada a coroa da justiça, que me dará o Senhor, justo Juiz, naquele Dia; e não somente a mim, mas a todos os que tiverem esperado com amor a sua Aparição.

O claustro de Sant Pau del Camp, diferentemente de claustros maiores e contemporâneos, que mostravam essas diversas temporalidades dos episódios bíblicos que marcaram a História Santa por meio de seus capitéis historiados – como é o caso do claustro de Sant Cugat del Vallès, por exemplo – desenvolve uma História “direta”, que apresenta apenas o episódio inicial, a Queda, e tem foco no momento presente, no combate, em contraposição a um tempo de harmonia, do passado edênico. Não por acaso, uma comunidade monástica dedicada a São Paulo desenvolve sua representação e ação de mundo em termos militares, como o fora a vida do soldado que, após revelação divina, dedicara sua vida a propagar o cristianismo pelo mundo, expandido o verdadeiro Reino de Deus. A história paulina é plena de referências militares, assim como o é o claustro de Sant Pau del Camp em seus capitéis, e a própria cidade de Barcelona, fronteira dessa cristandade em expansão.

Isso não significa que o espaço claustral não trabalhe a multiplicidade de tempos *outros*, além da própria História Santa. Como vimos, não é pela narratividade que se refere a tais tempos, mas pela ornamentalidade e arranjos topológicos, integrando diversas temporalidades.

A multiplicidade de tempos se dá a ver nos três combates de homens com bestas, pois ela reflete três momentos diferentes: na galeria oeste é uma batalha em equilíbrio, onde ambos se atacam, de longe, e o homem possui suas armas – elmo, escudo e espada – para se proteger e revidar; na galeria norte, o homem perde parte de suas armas e o contato físico com a besta é direto, corpo a corpo; no terceiro momento, na galeria oeste, o homem está quase nu e encurralado. Mais do que uma sucessão narrativa, esses três momentos aparecem como três possibilidades, três momentos pelos quais o homem pode passar na vida; além disso, esses combates não são *apenas* a representação do bem contra o mal, pois cada um de seus elementos incita à busca de sabedoria e alternativas,

pela polivalência semântica, sendo, assim, também a apresentação de possibilidades que o livre arbítrio oferece a cada indivíduo. Tais elementos figurativos (os capitéis dos homens em batalha) não apenas narram cenas, mas exercem a função ornamental de presentificar – simultaneamente no espaço claustral – diferentes tempos.

Da mesma maneira, a ornamentalidade dos diversos arranjos das formas coríntias e vegetais presentificam diferentes temporalidades, tanto pelas diferentes composições que remetem a fases de um crescimento orgânico vital do vegetal, quanto – e sobretudo – pelas diferentes etapas de trabalho que se dão a ver pelo claustro. Bonne, uma vez mais, lembra que, além dos modos de figuração do tempo, uma imagem pode gerar uma “temporalidade imanente à (apreensão de) seus modos de produção”, ou seja, enquanto toda a ornamentalidade, como processo mais geral, induz na obra efeitos de ritmo ou de cadência, sua abstração, de maneira mais específica, “na medida em que ela deixa deliberadamente transparecer em uma obra seus processos geradores, induz uma temporalidade inerente a seu funcionamento.”¹⁰²⁸ Tais temporalidades são, também, relacionadas à própria história do beneditismo e sua fixação na Catalunha, em diversos momentos e relações com outros reinos e condados.

Se o momento chave da História Santa é a Encarnação, vimos que, no claustro de Sant Pau, a entrada para a igreja, em direção ao altar, se encontra axialmente oposta à Queda, sendo que o altar é onde a Encarnação e sacrifício do Cristo são atualizados, no presente, no ritual eucarístico. A Queda e a Encarnação se opõem como dois momentos chave na história da humanidade em busca de redenção. Um outro elemento fundamental do claustro de Sant Pau del Camp que apenas citamos anteriormente, mas que merece maior atenção, é o trabalho ornamental do pilar de ângulo entre as galerias leste e norte, ou seja, aquele que faz face à entrada da igreja românica, por estar relacionado e destacar a oposição fundamental citada.

Na parte de dentro desse pilar, voltado para o deambulatório, há um trabalho ornamental único no claustro, que não encontramos nos outros três pilares de ângulo (lisos, sem nenhuma escultura). Esse detalhe era visto por quem saía da porta da igreja e entrava no claustro (fig. 108).

¹⁰²⁸ BONNE, 1999, p. 145



Fig.108 Pilar de ângulo nordeste do claustro

Trata-se de um espaço côncavo, “encravado” no ângulo do pilar, cujo fundo é decorado com o zigue-zaque geométrico que decora também os arcos polilobulados das galerias claustrais. Esse espaço é preenchido por uma coluna, longa e fina, com uma base e um capitel semelhante a diversos outros do claustro, com folhas lisas terminando em frutos redondos que pendem delas (fig. 109).

Ora, por que há uma coluna que exerce uma função ornamental justamente no ângulo que faz eco formal com o altar da igreja, além de ser o primeiro elemento a ser visto por quem entra no claustro?

Essa coluna não possui função estrutural alguma. Sua ativação ornamental, sobretudo pelo fundo esculpido, é clara: ela é uma celebração à própria existência das colunas do claustro, uma celebração desses objetos-ornamento que ornaram e estruturaram esse espaço que é o coração da comunidade. Para além da celebração, essa composição ativa, ainda mais, a hibridização e interconexão entre diversas esferas do claustro; assim como imagens ou cabeças humanas podem assumir funções de estrutura do capitel e assim como elementos vegetais podem se hibridizar com os elementos arquitetônicos do capitel, aqui, um elemento arquitetônico é ornamentalizado: ele se torna decoração, transformado em objeto-símbolo-ornamento, o que deixa clara sua capacidade e função de ser muito mais que “simples” estrutura arquitetônica. Ele conecta função estrutural e

função ornamental, reforçando a ideia de que diversas hibridizações são possíveis e que os diversos elementos daquele claustro podem se prestar a diversas funções: desde as simbólicas, às ornamentais e às estruturais, sendo que elas não se excluem, mas se complementam.



Fig.109 Detalhe do pilar de ângulo: coluna *decorativa* com capitel

Além de sua função enquanto estrutura híbrida ornamental, esse elemento se insere na história cristã desenvolvida no claustro, pois ele hierarquiza espaços, dando destaque e mostrando a importância deste lugar no claustro, o mais próximo da entrada da igreja. Ele dá destaque a essa porta, a passagem para o fim de uma história, para a única salvação possível: a aceitação da encarnação do Cristo pela mediação da Igreja. Ele nos parece, assim, indicar o espaço da estrutura final de sustentação dessa História, guiando-a para o único fim que garante a redenção. Essa hipótese ainda é reforçada se consideramos, como lembra Maria Cristina Pereira, que os pilares, enquanto pontos de sustentação do claustro, são suas pedras angulares, “uma imagem bastante forte simbolicamente, presente na Bíblia para se referir ao Cristo (Mt. 21, 42; At. 4.,11)”¹⁰²⁹.

¹⁰²⁹ PEREIRA, 2016, p. 82.

O pilar ornamentado e, desse modo, valorizado e destacado em Sant Pau del Camp é aquele que está mais próximo do altar, onde o Cristo se faz vivo e presente, lembrando que esse mesmo Cristo deve ser a pedra angular da comunidade monástica e de toda a humanidade que busca a salvação

Por que, então, os espaços diferentes do claustro configuram um lugar de desenvolvimento da história? Como afirma Bonne, “O tempo do qual tratam as imagens medievais é, antes de tudo, o tempo da história da qual as ações se desenvolvem no espaço”.¹⁰³⁰ Ou seja, a multiplicidade de tempos da história é fincada materialmente no mundo, faz-se presente pelas diversas mediações entre o visível e o invisível, pelos desvios que se apresentam pela matéria, pela multiplicidade de opções que as imagens e o espaço claustal ativam.

10.2 As lógicas das galerias

Apesar de haver uma lógica maior que perpassa o espaço claustal, é importante lembrar que o claustro é, essencialmente, um quadrilátero¹⁰³¹. Suas quatro galerias estão relacionadas às dependências anexas a cada uma, de maneira que, elas também, possuam uma coerência interna.

Segundo Peter Klein¹⁰³², a ala do claustro contígua à igreja – que na maioria dos casos, segundo a topografia dos claustros beneditinos, é a galeria norte – é, em geral, a que possui mais elementos figurativos. Além da questão da proximidade com o altar, ou seja, com o lugar mais importante da igreja, lugar sagrado do ritual da transubstanciação eucarística, era por essa galeria que passavam as procissões durante algumas

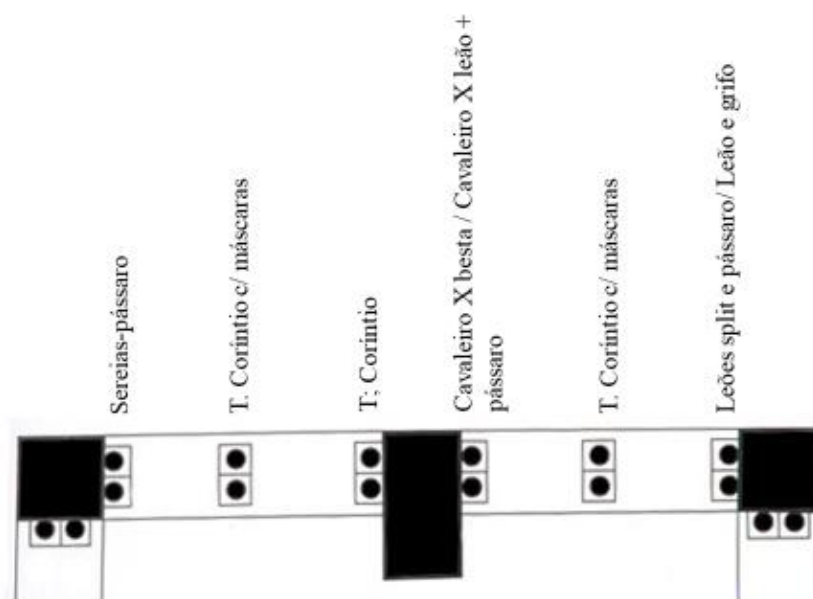
¹⁰³⁰ “Le temps que traitent les images médiévales est avant tout celui de l’histoire dont les actions se développent nécessairement dans l’espace.” BONNE, 1999, p. 145.

¹⁰³¹ Como lembra Hilário Franco Jr., “o espaço claustal oscilava – geométrica e simbolicamente – entre quadrado e círculo, ambivalência natural naquele contexto em que quase tudo tinha pertencimento simultâneo a campos aparentemente opostos para o olhar atual.” FRANCO JÚNIOR., Hilário. Nos confins do mundo, na vizinhança do paraíso: a utopia monástica. **Revista Graphos**, 19/3, UFPB/PPGL, p. 9-32, 2017, p. 14. Assim, é possível falarmos em uma “circularidade do quadrado”, pois a figura do quadrado perfeito estava, no pensamento medieval, associada à figura circular, considerada a imagem da perfeição da cultura cristã. O claustro se configurava, então, como um espaço utópico, onde sua “quaternidade terrena” era considerada a condição transitória para uma “circularidade celeste”, pois o claustro era um espaço marcado pela ambiguidade entre o terreno e o celeste: é um espaço de homens, no mundo, mas ao mesmo tempo, homens que buscavam se afastar desse mundo e dedicar-se exclusivamente ao sagrado.

¹⁰³² KLEIN, Peter. Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l’église. In: _____. (dir) **Le cloître au Moyen Âge**. Regensburg, Schenell & Steiner, 2004, p. 105-158, p. 152.

festividades, 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, seriam os capitéis da galeria norte, a mais “frequentada”¹⁰³³, aqueles vistos primeiro.

Lembramos que em Sant Pau del Camp a galeria norte é a mais diversa em temas apresentados (esquema 11), sobretudo nos animais e hibridizações, além dos capitéis de forma coríntia de tipo 1 com máscaras diversas, e de um par que apresenta dois capitéis de guerreiros em luta, contra criaturas diferentes e que possui um sapo esculpido entre as bases. Estes últimos são os capitéis adossados ao pilar central, voltados para o oeste, ou seja, voltados para a porta da igreja; eles fazem face com o par de capitéis de tipo coríntio que possuem máscaras apenas em algumas faces – justamente as voltadas para o par de capitéis da luta, como se essas máscaras observassem a luta, guiando o olhar de vigilância para o combate (fig. 110). Já as faces desse par voltadas para a igreja e para o par de capitéis adossados ao pilar possuem os tradicionais dados de ábaco, não esculpidos (fig. 111).



Esquema 11. Temas da galeria norte

¹⁰³³ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth. Le cloître, Lieu de résonances de la vie monastique. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 46, 2015, p. 35- 47, p. 3.



Fig. 110 Faces do par N5 com máscaras humanas



Fig 111. Galeria norte, setor próximo à igreja

Tais capitéis são aqueles considerados mais próximos do coríntio clássico, com as folhas bastante trabalhadas e ornamentadas. Acreditamos que esse par de capitéis, pela referência imperial e romana, era considerado o mais digno de estar nesse setor mais próximo à entrada da igreja pela relação que pode estabelecer com a Igreja romana, além de destacar o lugar mais glorioso da igreja por ser aquele da celebração

eucarística. Já os capitéis do leão em *split*, da águia, do grifo e do leão, como explicado anteriormente, prefiguram tanto as significações crísticas quanto a luta que o fiel deve travar para aceder à salvação.

No setor dessa mesma galeria voltado para o oeste, o coríntio também prevalece, mas bastante variado e hibridizado, com máscaras diversas, volutas vegetalizadas e folhagens de diferentes tipos e o par de capitéis adossados com as sereias-pássaros, constituindo uma galeria muito variada. Essa é, portanto, a galeria que mais manifesta uma ordem cosmológica englobante (funcionando como uma síntese¹⁰³⁴ do claustro), mesmo que bastante terrena, pois a vida monástica e a humana se desenrolam na ambivalência entre a luta cotidiana e a possibilidade de redenção.

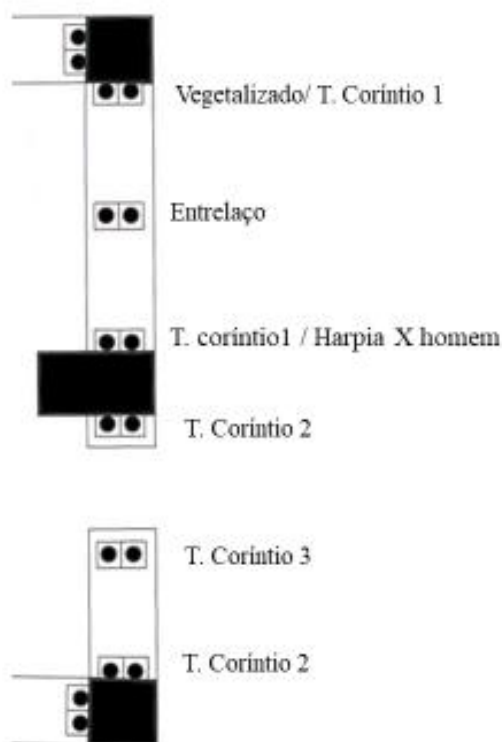
A galeria leste é, na maioria dos claustros beneditinos, bastante importante por ser a ala onde se encontra a sala capitular. É onde os monges se reúnem para ouvir as leituras, a Regra, as ordenações organizacionais, onde se recebem doações, enfim, todas as decisões de ordem administrativa em relação à comunidade. É também a galeria onde ficava o dormitório, acima da sala capitular. Em Sant Pau del Camp, apesar de a sala capitular que sobrevive hoje não ser românica, mas gótica, tendemos a crer, contudo, que ela seguisse a disposição tradicional, pois era a mesma em outros mosteiros catalães do período (como Sant Cugat del Vallès, por exemplo).

Em outros mosteiros, como em Sant Benet de Bages, a galeria leste, por ser ligada à sala capitular, materializava a relação do mosteiro com o passado por meio do reemprego de capitéis antigos. Ela agia como um reforço da autoridade abacial pela *auctoritas* daqueles capitéis, marcas e citação de um passado, de modo a reforçar o poder de seu abade.

Mas em Sant Pau del Camp, o funcionamento desta galeria é outro (esquema 12). Como havíamos indicado, ela concentra vegetalidades excepcionais – no setor norte da galeria – que não se enquadram na tipologia geral do claustro. Esse tipo de

¹⁰³⁴ Na maioria dos mosteiros, ritos litúrgicos que aconteciam no claustro e o abriam a determinadas pessoas de fora da comunidade monástica – como o *Mandatum* e o lava-pés – se desenrolavam na galeria norte. Nesse sentido, ela poderia ser um espaço de apresentação da lógica claustral para o mundo, mostrando, de maneira “resumida”, a diversidade de imagens que se espalha pelo claustro.

ornamentalidade que diferencia serve, também, para destacar este setor. Nele está contido o capitel da harpia com o homem [quase¹⁰³⁵] desarmado.



Esquema 12. Temas da galeria leste

Num primeiro momento, tal temática não parece corresponder às funções e prestígio da sala capitular, visto que mostra o homem em desvantagem. Poderíamos pensar que a imagem da harpia ameaçadora seria um reforço da moralização do homem que se afasta do caminho correto, assim como o monge que se afasta de suas funções em seu espírito ao não cumprir bem suas tarefas. Tal moralização, apesar de nos parecer abstrata, pode também se referir ao fato de que era na sala capitular onde se aplicava a disciplina e onde eram punidas as faltas dos monges.

Se consideramos que a entrada da sala capitular românica era a mesma da sala capitular gótica, ela estaria voltada para a metade sul de tal galeria, pois o setor norte é acompanhado pelo muro do transepto sul da igreja. A sala capitular está, assim, diante da metade sul da galeria leste, onde encontramos dois pares capitéis adossados completamente vegetalizados e um par de capitéis sob uma imposta lisa geometrizada – sua imposta é, inclusive, a única no claustro decorada com zigue-zague geométrico

¹⁰³⁵ Pois, como dissemos na análise desse capitel, a degradação do capitel não nos permite identificar que tipo de objeto ele estaria portando em suas mãos.

(fig.112). Ou seja, apesar de estarem na mesma galeria, os setores norte e sul da galeria parecem seguir a lógica axial norte-sul do claustro como um todo, onde a parte norte concentra as tensões e vegetalizações excêntricas e a parte sul, aquelas mais harmônicas e idealizadas. Nesse caso vemos como as lógicas de disposição dos capitéis no claustro não obedecem necessariamente às galerias, ou seja, não é a divisão em galerias a única lógica que organiza topologicamente o claustro. Há, por exemplo, a divisão norte-sul, ou a proximidade com lugares específicos do mosteiro, que pode fazer com que setores de uma mesma galeria sejam organizados segundo lógicas diferentes.



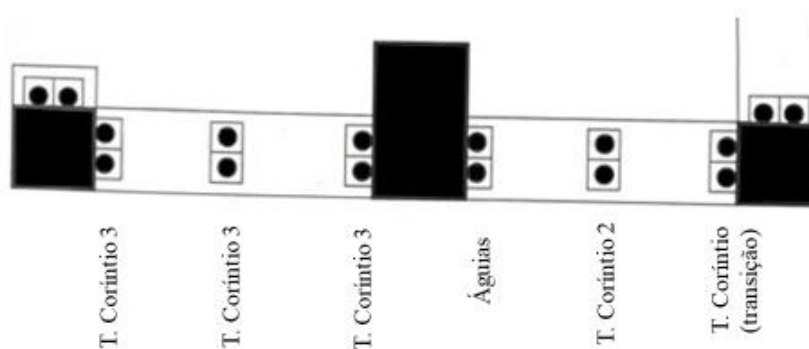
Fig. 112 Setor sul da galeria leste – entrada da sala capitular.

É importante lembrar que os priores de Sant Pau del Camp, durante o século XII, precisaram enfrentar a oposição de nobres locais e a submissão ao monastério de Sant Cugat del Vallès mas que, a partir de 1165, a comunidade possuía total independência administrativa ao estar diretamente ligada a Roma. A sala capitular relacionada a esse setor mais idealizado e harmônico é a imagem de uma comunidade que afirmava seu lugar na hierarquia da Igreja. O par de capitéis geometrizado em meio a dois pares

vegetalizados, juntamente com sua imposta única, destacam a entrada da sala capitular, lembrando que ela é o lugar de maior contato do claustro com as questões terrenas.

A galeria sul, como dissemos na introdução deste capítulo, é aquela das imagens idealizadas, em oposição da galeria norte: há uma diversidade de vegetalidades, organizadas de maneira a remeter a uma diversidade de tempos harmoniosamente integrados no espaço claustral (esquema 13). A presença de um capitel de “transição” (no par S1, especialmente o capitel a) cria essa integração das diferentes temporalidades. As águias enquanto “animais-símbolo-ornamento” adicionam, ademais, cargas semânticas importantes para o espaço claustral e para a história cristã, lembrando a importância do batismo como alternativa à mancha do pecado inicial que marca todo homem desde seu nascimento. É pelo batismo e pela participação da comunidade da Igreja que cada homem pode traçar uma vida correta e lutar por sua salvação. Além disso, as águias são também a presença majestosa do Cristo e signos de uma força imperial, de uma *auctoritas* presente naquele espaço – nesse caso, a autoridade da Igreja romana à qual a comunidade se submete diretamente. Elas reforçam, ademais, a imagem de um passado idealizado, tanto das origens do cristianismo como do Império Romano (fig. 113).

Funcionalmente, era a galeria à qual se anexava a cozinha e o refeitório, o que parece nos indicar que não necessariamente as imagens dos capitéis possuíam uma relação direta com a função da dependência anexa àquela galeria. Como dissemos acima, nem mesmo dentro uma galeria as lógicas são as mesmas na organização dos capitéis; no mesmo sentido, não são todas as galerias que precisam ter uma relação com o espaço ao qual se anexam.



Esquema 13. Temas da galeria sul

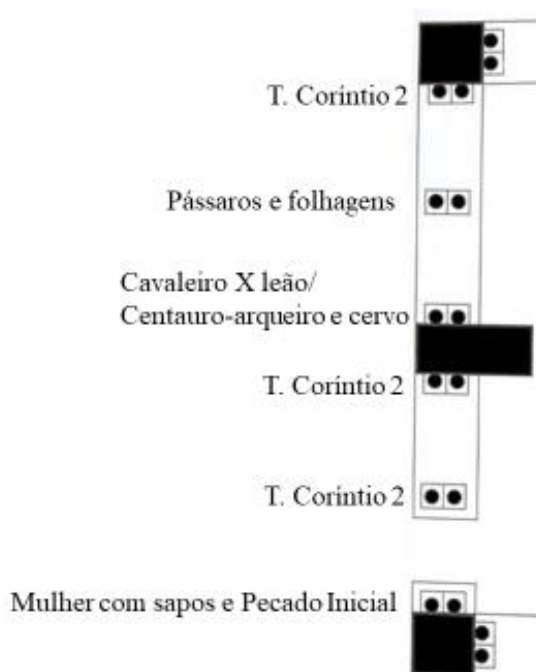


Fig. 113 Galeria sul: pares de capitéis das águias, vegetais com nervuras trabalhadas e capitéis de “transição”. Foto: Ramón Sales Encinas, disponível em: <https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/search?q=sant+pau+del+camp>. Acesso em: jan. 2020

Finalmente, a galeria oeste (esquema 14) é aquela onde se encontra o início dessa história, a Queda e o nascimento da humanidade. Além desse par, adossado ao pilar de ângulo sudoeste, o setor sul da galeria possui dois pares de capitéis completamente vegetalizados, sendo que o par que se apresenta logo em face do par da Queda possui folhas lisas e frutos; o par seguinte possui folhas trabalhadas, mas em uma etapa intermediária. Ele mantém, assim, a concepção de um espaço próximo à realidade edênica.

No setor norte da galeria oeste os pares são: o do guerreiro em luta com um leão ao lado do centauro-arqueiro que caça o cervo, o par de capitéis onde pássaros dividem a corbelha com folhas de acanto e um par de capitéis de folhas lisas com frutos.

Compõem, assim, aquela metade onde se desenvolve a história na Terra, tanto pela tensão do combate quanto pela integração harmoniosa de um princípio vital.



Esquema 14. Temas da galeria oeste

Considerarmos que o claustro de Sant Pau del Camp possui uma lógica mais geral e abrangente entre os setores – suas metades – norte e sul e não há uma preocupação em desenvolver lógicas fechadas em cada galeria: é importante rever como cada uma delas trabalha a diversidade de elementos, capitéis e lógicas de maneiras diferentes e como as diferentes dimensões – ornamentais e semânticas – se distribuem por esse espaço. Justamente por não ser um espaço de deambulação circular, mas de um “trânsito frequente e cotidiano”¹⁰³⁶ em diversos sentidos, devido às funções práticas e diárias pelo claustro, ao mesmo tempo que era um lugar de permanência e reflexão, as imagens poderiam ser apreendidas em diversas relações, assim como cada imagem pode ser apreendida em diversos sentidos, estimulando a *ruminatio* intelectual do monge.

A partir de todas essas interações, o claustro se apresenta, mais uma vez, como um espaço de integração da ordem do cosmos no espaço monástico, um espaço de integração de ambivalências e anacronismos, um espaço que presentifica o passado

¹⁰³⁶ FRANCO JÚNIOR, 2017, p. 11.

idealizado, integra o passado real da história humana e estimula o presente ao combate com vistas a um futuro redentor, num espaço que é, ele mesmo, ambivalente, na intersecção entre seu afastamento do mundo que o aproxima da santidade celeste e sua materialidade que o faz estar fincado, inegavelmente, no plano terreno.

10.3 O claustro no monastério e o monastério na cidade: a comunidade de Sant Pau del Camp na Catalunha românica

O claustro é o coração da comunidade monástica, o centro de organização, seu Éden isolado do mundo, espaço de compreensão da ordem de mundo e do universo e de integração a toda a complexidade das temporalidades. Mas é necessário lembrar que o claustro se localiza em um conjunto de edifícios e está a eles conectado, também compondo e organizando, em escala local, a comunidade daqueles que vivem ao redor do próprio mosteiro, no mundo social.

Não se sabe com exatidão quais eram todos os edifícios que formavam o monastério românico de Sant Pau del Camp, pois o que resta hoje da época são apenas o claustro e a igreja. Esta última, como vimos, possui uma fachada que é também resultado de montagens de tempos e de significados, segundo uma lógica semelhante à do claustro.

O monastério de Sant Pau fora fundado extramuros de Barcelona por volta de inícios do século X. Porém, quando da construção da igreja e claustro românicos a partir da segunda metade do século XII até inícios do século XIII, ainda que o monastério continuasse extramuros, a cidade havia crescido e a circulação se desenvolvia pelas estradas e pelo desenvolvimento do comércio marítimo, o que a tornava uma cidade cada vez mais habitada e frequentada. Essa cidade era também, agora, capital de um reino que unificara condados e começa a se afirmar como a “Catalunha”. Segundo Philip Banks, entre os séculos X e XIII, Barcelona conheceu um crescimento territorial extraordinário para a região – a extensão territorial muda de 12 para 120 hectares em 300 anos – e passando de uma população de aproximadamente 1.500 habitantes, por volta do ano 1000, a 30.000 em 1280¹⁰³⁷. O período de maior crescimento é o que vai da segunda metade do século XII até o primeiro terço do século XIII, quando a cidade vê o

¹⁰³⁷ BANKS, Philips. El creixement físic de Barcelona, segles X-XIII. *Quaderns d’Història*, Barcelona, 8, p.11-33, 2003, p.31.

intenso fluxo comercial trazer uma grande circulação de pessoas, bens, produtos e ideias, e a progressiva ocupação da zona fora de suas muralhas. Nesse contexto, a comunidade de Sant Pau del Camp, mesmo que pequena e extramuros, passava também a ser mais vista e frequentada. O que isso significa para um mosteiro que possuía uma igreja paroquial?

Se o claustro é seu coração e centro do “isolamento”¹⁰³⁸ daquela comunidade em relação ao mundo, a porta da igreja é o que o comunica com esse mundo em crescimento e dinamização ao seu redor. Por isso a importância de compor uma fachada que a afirmasse perante – e desenvolvesse um discurso para – esse mundo. Como havíamos indicado, o tímpano da igreja de Sant Pau del Camp trabalha a iconografia da *Traditio legis* de maneira a se apropriar de um tema que reforçava sua relação com a Igreja romana, afirmando sua participação na descendência daquela que era a legítima portadora das chaves do céu. Em conformidade com o claustro, há o trabalho da ideia de que a Igreja é a depositária da salvação na Terra, e é o pertencimento a ela que garante a possibilidade de salvação. Mas a grande diferença é que a comunidade de Sant Pau del Camp decide mostrar ativamente, em seu tímpano, exposto ao mundo exterior, seu pertencimento e relação direta com Roma, afirmando socialmente sua fidelidade a essa concepção de Igreja – a da *Traditio legis* –, destacando a primazia de Roma, ao mesmo tempo que reafirma, publicamente, sua posição autônoma e sua autoridade administrativa legitimada pelo privilégio recebido.

O tema da *Traditio legis* não é trabalhado no claustro, pois, como vimos, este último não faz referência a episódios conhecidos da história cristã pela iconografia – com exceção da Queda – mas se concentra no presente cotidiano de combates articulado a temporalidades do passado – da vida monástica na região, sobretudo. O claustro constitui a *força interna* da comunidade, que deve ser articulada para a remissão e redenção de toda a humanidade – e escolhe lembrar a necessidade de ser uma comunidade combativa. A *Traditio Legis* no tímpano é importante, pois reafirma sua força para o mundo exterior, mostra àquela sociedade em crescimento ao seu redor que a comunidade tem legitimidade para estar ocupando um espaço importante na vida

¹⁰³⁸ Não queremos criar aqui uma dualidade opositiva entre claustro e tímpano, por isso colocamos isolamento entre aspas: como dito anteriormente, o claustro não é completamente isolado pois, apesar de prefigurar o paraíso, ele está materializado na Terra e possui, assim, um papel em meio à sociedade; nesse sentido, ele se relaciona profundamente com a História humana no mundo.

social e política da cidade e do próprio reino, não se submetendo a outros poderes além do papado, afirmando seu lugar, enfim, como força social¹⁰³⁹.

O monastério de Sant Pau del Camp, por meio de determinadas partes de seu edifício material, reafirma seu beneditismo, um beneditismo que, em meio a mudanças de diversos gêneros no seu entorno, busca referências no passado para se afirmar nessa nova sociedade, colocando-se ativamente no interior da ordem da Igreja e da ordem de universo como um monastério combatente pelo cristianismo e pela cristandade, com vistas à salvação daqueles que aceitaram fazer parte dessa comunidade.

Para além de toda a discussão sobre o tema da *Traditio legis* como um tema da reforma gregoriana, acreditamos que neste momento, em Sant Pau, a questão não pode ser resumida a uma disputa de poder entre os poderes espiritual e temporal. Não se trata mais, na Catalunha, como fora à época de Oliba, no século XI, de afirmar poderes e autonomia da comunidade monástica frente aos poderes laicos. Em fins do século XII, essa sociedade se apresenta muito mais fragmentada, onde grupos se aliam e disputam terras, prestígio, influência. A “nobreza” é fragmentada, assim como a “comunidade religiosa” o é, sendo que, como vimos, alianças e disputas são transversais a esses grupos, envolvendo comunidades monásticas em disputa entre si, aliadas a diferentes famílias nobres também em disputa, em um cenário de tensões e alianças. Como lembra Michel Zimmermann, o século XII é um momento de estruturação da sociedade catalã em torno de uma nova organização de poder – a da Coroa de Aragão – e reagrupamento em diversas categorias sociais em relação a esse poder. Essa sociedade é extremamente heterogênea, formada por realidades jurídicas e políticas múltiplas¹⁰⁴⁰, e é no século XII que a reorganização dos grupos exige o desenvolvimento de procedimentos de resolução de conflitos e de auto-representação social.

Dentro da própria organização da Igreja na Catalunha há também tensões e disputas: no meio regular, entre as casas beneditinas já consolidadas no território – aquelas grandes e poderosas e as comunidades menores que buscam autonomia

¹⁰³⁹ Não queremos reduzir a função dos tímpanos ao fato de “serem vistos” pela comunidade, pois os tímpanos possuíam outras funções nas igrejas medievais para além de serem vistos. Contudo, como nosso foco aqui não é a análise das funções do tímpano, destacamos essa função que é importante, também, nesse momento para a comunidade de Sant Pau del Camp. Sobre a função dos tímpanos nas igrejas românicas e sua relação com as dinâmicas da sociedade ao redor cf. BONNE, Jean-Claude. Une image pour un temps de crise? In: _____, 1984, p. 309-312.

¹⁰⁴⁰ ZIMMERMANN, Michel. La représentation de la noblesse dans la version primitive d/es Usatges de Barcelone (milieu du XIIe siècle). *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 25, p. 13-37, 2002, p. 20.

administrativa – e a penetração de novas ordens monásticas (principalmente os cistercienses). No mundo secular, a criação de uma diocese própria à Catalunha finalmente concretizada em 1154, a de Tarragona, que liberava a região da dependência e dos interesses da diocese de Narbonne¹⁰⁴¹, pressupunha a reorganização da administração do clero regular no próprio território.

A pequena comunidade de Sant Pau busca, então, sua maneira de se afirmar e se colocar nessa dinâmica, pois apesar do edifício ser pequeno e extramuros, em fins do século XII ela já atuava como um grande senhorio, possuindo imóveis, terras, cobrando censos e entrando em disputas contra outros senhores por bens materiais.

Não por acaso, poucos anos após a finalização de seu claustro, ela será escolhida como sede da Congregação Claustral Tarraconense¹⁰⁴², justamente a organização das comunidades beneditinas catalãs que possuíam o privilégio de isenção e não se submetiam a poderes religiosos locais (outras casas maiores e mesmo poderes episcopais). Sant Pau se afirmava, assim, como parte da Igreja e daquele reino (da Coroa de Aragão), como senhorio e grande proprietária e, ainda assim, sem esquecer que existia como uma comunidade de monges¹⁰⁴³ que vivia no paraíso terrestre e que tinha um compromisso com a intercessão pela busca de salvação do mundo.

O fato de afirmar para a sociedade sua posição na Igreja pelo tímpano é importante enquanto comunidade recém-refundada e que buscava seu lugar nesta sociedade em dinamização. Constitui-se, assim, como um discurso de institucionalização¹⁰⁴⁴, que incorpora também elementos reempregados – capitéis –, um

¹⁰⁴¹ CARBONELL, Eduard; GUMÍ, Jordi. *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*. Barcelona: Edicions 62, 1975, p. 16.

¹⁰⁴² PASCUAL, 2004, p. 41-42.

¹⁰⁴³ Iogna-Prat demonstrara como a eclesiologia clunisiense desenvolveu uma ideia de aproximação da comunidade monástica com a comunidade dos anjos: os monges, pela sua vida e exemplaridade no claustro, podem ser considerados como os intermediários entre os homens e os anjos, os únicos que podem ajudar a remodelar a sociedade daqui de baixo, do mundo terreno, de maneira que ela se volte para a vida celeste. IOGNA-PRAT, Dominique. Entre anges et hommes : les moines « doctrinaires » de l'an Mil. In: DELORT, Robert (dir.); IOGNA-PRAT, Dominique (org.). *La France de l'an Mil*. Paris: Seuil, 1990, p. 245- 263.

¹⁰⁴⁴ É importante notar a diferença em relação ao trabalho deste tema, por exemplo, em comparação com uma comunidade grande e secularmente poderosa na região, como era Sant Cugat del Vallès. Em Sant Cugat, casa que possuía diversas outras sob sua dependência, já existia uma tradição de autonomia e poderio consolidada; a comunidade já possui seu lugar no seio da Igreja, assim como na Catalunha. Mesmo que o claustro seja também um edifício novo (construído em finais do século XII), a comunidade não precisa afirmar publicamente seu lugar na Igreja: a *Traditio legis* aparece, nesse monastério, em um dos capitéis do claustro, ou seja, incorporada à estrutura interna da comunidade; esse pertencimento já faz parte de sua história. Situação completamente diferente de Sant Pau, uma comunidade nova, reconstruída e buscando seu lugar nessa sociedade.

lintel que lembra da importância das doações materiais para a existência daquela comunidade. Além de ser visto, o tímpano possui a função de marcar a passagem do mundo externo para o espaço interior da Igreja; ele marca o acesso daqueles que, em um mundo de pecados, buscam, pela fé, participar do ritual eucarístico. Ora, essa passagem lembra da obrigação necessária de fazer parte do corpo da Igreja, e de aceitar sua mediação como porta da salvação. Dessa maneira, o portal da igreja e o claustro se complementam.

É nesse sentido que podemos considerar o edifício de Sant Pau del Camp como um edifício românico (e não simplesmente uma mostra da decadência deste estilo), pois ele atua fazendo um tipo de “*translatio* da história para um eixo espacial-temporal orientado”¹⁰⁴⁵, configurando-se como um lugar que carrega a concepção românica de tempo histórico universal profundamente marcada pelo combate escatológico, mas que se atualiza às circunstâncias do lugar onde se localiza. Como bem notou Bonne, a noção românica de história é aquela de uma historicização bem marcada da luta escatológica: a história é um lugar do combate, mas também do deslocamento deste último no tempo e no espaço. O cronista Raoul Glaber já escrevia que, até o final dos tempos, uma série de tempos (*seriei temporum*) deveriam se suceder, sempre submetidas ao modelo escatológico geral da História Santa, mas reatualizados em diversos contextos específicos.¹⁰⁴⁶

No caso de Sant Pau del Camp, o combate escatológico é atualizado em seu edifício, que atua na intersecção das diversas temporalidades das quais ele participa: as temporalidades próprias à história da Catalunha, à história daquela comunidade cristã – enquanto fronteira da cristandade –, e ainda à daqueles monges que lutam pela sua afirmação como parte ativa da Igreja, como aqueles que estão do lado certo da história:

Sempre se sublinhou, e com razão, a onipresença dos combates de toda natureza na literatura e na arte do período românico. A vitória é certa, ou melhor, ela é prometida àqueles que combatem a luta dura – e do lado certo –, mas o mundo é perpetuamente ameaçado de se desfazer e a ordem deve ser perpetuamente reestabelecida no tempo, pela virtude dos heróis.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁵ BONNE, 1984, p. 12.

¹⁰⁴⁶ Ibid., p. 11.

¹⁰⁴⁷ “On a souvent souligné, et avec raison, l’omniprésence des combats de toute nature dans la littérature et l’art de l’époque romane. La victoire est certaine, ou plus exactement elle est promise à ceux qui combattent de haute lutte – et du bon côté – mais le monde est perpétuellement menacé de se défaire et l’ordre doit être perpétuellement rétabli pour un temps par la vertu des héros chrétiens.” Ibid., idem.

CONCLUSÃO

Esta tese buscou demonstrar como o edifício do monastério beneditino catalão de Sant Pau del Camp – em especial o seu claustro – é uma montagem: de tradições, significações, formas e tempos. A consideração do espaço claustral como uma montagem, lembrando que as todas as imagens que dele fazem parte exercem funções ornamentais, nos permite olhar para a escultura românica de maneira crítica em relação às análises puramente estilísticas, para tentar entender as lógicas de composição e de atuação daquele conjunto no seu meio social.

A heterogeneidade visual do claustro de Sant Pau del Camp, geralmente atribuída ao simples fato dele ser um claustro do “românico tardio” e, por isso, influenciado por diversas correntes estilísticas justapostas naquele espaço, sem uma lógica organizacional, fez com que seus capitéis fossem descritos em termos de inferioridade ou decadência do românico pela maior parte dos autores que trabalharam sobre seus capitéis. Porém, afastando-nos desses juízos de valor, sustentamos que essa heterogeneidade pode ser entendida como uma montagem de anacronismos e ambivalências; é a partir desses conceitos, e daquele de ornamentalidade, que podemos buscar compreender as possíveis lógicas de funcionamento dessas imagens.

Referimo-nos a anacronismos porque há uma montagem de diferentes tempos naquele lugar: trata-se do claustro de uma comunidade nova, recém refundada, mas que possui uma longa história naquele território, no qual precisa, portanto, se legitimar e afirmar sua posição; para isso recorre à autoridade do passado, fazendo recordar suas raízes na história de Barcelona, na história da Igreja e na própria diversidade de tempos que compõem essa história. Por isso, muitos dos capitéis do claustro, assim como alguns elementos do portal da igreja, presentificam momentos passados da história do beneditismo na Catalunha e da história da própria Igreja na Catalunha; esses elementos funcionam como citação, algo que traz legitimidade pela autoridade do passado para o novo conjunto. No claustro também está presente a própria história das famílias nobres de Barcelona, que fazem parte, materialmente, daquele lugar. Mesmo os arcos polilobulados do claustro podem ser considerados como agentes desse estranhamento e heterogeneidade visual – já que eram um caso excepcional na Catalunha –, pois funcionam como cooptação e reapropriação de elementos honrosos para a Mesquita de

Córdoba, monumento importante de uma região que fez parte – por acordos ou disputas – da história da Catalunha.

A citação era parte fundamental da exegese medieval – os 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. Pensamos, assim, no agenciamento das imagens no claustro como um procedimento da exegese visual daquele lugar: para além de sua elaboração pelos conceptores e sua fatura pelos escultores, a associação de fragmentos e citações pode continuar a produzir efeitos e diferentes interpretações pelos espectadores¹⁰⁴⁸.

Referimo-nos também a ambivalências porque todas as imagens – o pecado inicial, a mulher com sapos, o homem em combate, as animalidades, hibridações, os elementos vegetais – são parte de uma longa história de tradições que circulam e portam diversas cargas semânticas; mas também – e, diríamos, sobretudo – portam a capacidade de se adaptar, de remeter a diversas possibilidades de significações, de hierarquizar e modular efeitos e de produzir novas possibilidades figurativas. E isto por meio de sua ornamentalidade – ou seja, pelo seu *modus operandi*, pela capacidade de orquestração de motivos, formas e valores num conjunto. Muitas dessas imagens, tradicionalmente consideradas simbólicas, não são apenas ambíguas – no sentido de que um significado supõe a exclusão do outro – mas são polissêmicas e ambivalentes, justamente porque comportam diversas significações, que estão ali presentes ao mesmo tempo, se oferecem ao jogo formal e aparecem como tensões constitutivas dessas imagens.

Por isso, apesar de considerarmos que esse é um claustro combativo, onde a batalha entre o Bem o Mal se desenrola – já que esta é uma batalha central na história cristã – não podemos considerar que esse Bem ou Mal são absolutos nas imagens: elas não possuem “cargas” positivas ou negativas imutáveis e únicas, pois situações e relações diferentes entre os capitéis, ou entre elementos de um mesmo capitel, podem ativar significações diversas. As variações formais ativam e valorizam as diversas

¹⁰⁴⁸ PEREIRA, 2001, p. 826.

possibilidades, lembrando que mesmo um conjunto com imagens, seres e motivos vegetais tradicionais, modifica e adequa as tradições à sua especificidade espacial. Não são apenas os conteúdos semânticos que fazem funcionar as possibilidades interpretativas das imagens, mas, como vimos, as formas escolhidas para essas imagens, cheias de sentidos e comondo arranjos que têm a capacidade de criar novas significações. Como já havia bem sublinhado Jean-Claude Bonne,

(...) um empréstimo não é uma transmissão mecânica do passado ao presente, ele é uma operação efetuada por aquele que toma emprestado. Uma mesma fórmula, tomada em conjuntos diferentes, está sujeita a grandes deslocamentos sintáticos e semânticos.

Em suma, um fenômeno “de origem” – quer dizer, um empréstimo a uma fonte – pode se produzir sem que o “sentido original”, real ou suposto, conotado ou deslocado, seja verdadeiramente mantido (ou estabelecido como ultrapassado). Não basta encontrar na arte românica fórmulas que se supõe que lhe foram transmitidas (...), é preciso mostrar qual leitura a arte românica fez de suas fontes e se ela comporta a intenção explícita de citá-las.”¹⁰⁴⁹

Todas essas articulações, marcadas por descontinuidades, oposições, confrontos, acordos e adequações de formas e sentidos, fazem do claustro de Sant Pau del Camp um espaço de heterogeneidade visual, que, além de se apropriar dos diversos momentos da história social da região onde a comunidade monástica tem seu edifício construído – a Barcelona da passagem do século XII para o século XIII –, pode atuar como agente nessa mesma sociedade: um agente que afirma seu espaço nas relações terrenas, confirma sua ação na intermediação com a Cidade de Deus e, mais ainda, confirma seu papel no seio de uma humanidade que deve ser combativa e buscar a redenção. Ele age, em última instância, como lugar de inscrição da história humana na história santa – que é “o único tempo verdadeiro, o tempo crístico e eclesial”¹⁰⁵⁰.

O fato de estar profundamente relacionado à tecedura do mundo social, não significa que o edifício material seja uma simples representação da sociedade em que se

¹⁰⁴⁹ “(...) un emprunt n’est pas une transmission mécanique du passé au présent, c’est une opération effectuée par l’emprunteur. Une même formule, prise dans des ensembles différents, est sujette à de grands déplacements syntaxiques et sémantiques.

En somme, un phénomène ‘d’origine’ – c’est à dire un emprunt à une source – peut se produire sans que le ‘sens originel’, réel ou supposé, connoté ou déplacé, soit vraiment maintenu (ou posé comme dépassé). Il ne suffit pas de retrouver dans l’art roman des formules qu’on supposerait lui avoir été transmises (...), il faut montrer quelle lecture l’art roman a produite de ses sources et si elle comporte l’intention explicite de les citer.” BONNE, 1984, p.319.

¹⁰⁵⁰ “(...)le seul temps vrai, le temps chritique et ecclésial de l’histoire sainte.” BONNE, 1999, p.174.

encontra, pois ele tem uma presença ativa na articulação de grupos sociais, das diferentes temporalidades e nas funções espirituais no mundo terreno e celeste; o edifício material permite a articulação da história terrena na história espiritual da humanidade.

O claustro de Sant Pau del Camp não possui uma lógica linear de compreensão dos seus capitéis, mas diversas lógicas que se associam com determinados espaços, pontos de vista e concepções teológicas e cosmológicas. Nesse sentido, ao lembrarmos que esses capitéis e suas imagens participavam cotidianamente da vida dos monges, desde seus afazeres mais “práticos” (como se lavar ou fazer a barba) até seus momentos de oração e reflexão, ou estudo da Palavra, podemos considerar que essas imagens participavam, em primeiro lugar, da configuração daquele espaço como o paraíso edênico reservado, na Terra, a essa comunidade de escolhidos, mas também, participavam de diversos outros modos de pensar, compreender e imaginar o mundo terreno e, sobretudo, as relações com o mundo espiritual. E é nessas últimas relações que as imagens do claustro de Sant Pau del Camp agem, conformando a ideia de um mundo perigoso, mas ao mesmo tempo cheio de possibilidades de busca de salvação, ou seja, um mundo combativo que está voltado à – e estruturado na – espera pela Redenção final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes editadas e recursos digitais

ABBÉ SIONNET. **Sainte Bible expliquée et commentée contenant le texte de la Vulgate**. Tomo VII. Paris : La Bibliothèque Ecclésiastique, 1839.

AELREDVS ABBATIS RIEVALLENSIS. Sermones. Edição C. H. Talbot. *Series Scriptorum S. Ordinis_Cisterciensis*, t.1. Roma: *Curia generale sacri ordinis cistercienses*, 1952.

AMBROSIVS MEDIOLANENSIS. De Poenitentia. (PL 16).

AVGVSTINVS HIPPONENSIS. Sermones de Tempore. (PL 38).

AVGVSTINVS HIPPONENSIS. De Civitate Dei. (PL 41).

AVGVSTINVS HIPPONENSIS. Enarrationes in psalmos. (PL 36-37)

BEDA. Homilias. Edição D. Huurst, *Corpus Christianorum*, Series Latina, t. 122. Turnhout, 1955.

BEDA. De temporum ratione. (PL 90).

BOETIVS. De Consolatione Philosophiae. (PL 63)

Cartulario de Sant Cugat del Vallès, Vol. 2. José Rius Serra (ed.). Madri: C.S.I.C, 1946. Disponível em: <https://libro.uca.edu/santcugat2/default.html>. Acesso em: set. 2019.

Cartulario de Sant Cugat del Vallès, Vol. 3. José Rius Serra (ed.). Madri: C.S.I.C, 1947. Disponível em: <https://libro.uca.edu/santcugat3/default.html>. Acesso em: set. 2019.

GREGORIVS MAGNVS. Moralia in Iob. (PL 75-76)

HUGUES DE SAINT-VICTOR. **L'art de Lire. Didascalicon**. Trad. para o francês M. Lemoine. Paris: Cerf, 1992.

ISIDORVS HISPALENSIS. Etymologiarum. (PL 82)

IOHANES SCOTVS ERIGENA. De divisione naturae. Turnholt: Brepols, 2003 (*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* v. 165).

Liber Monstrorum. Ed. PORZIA, Franco. Bari: Dedalo Libri, 1976.

ORIGÈNE. **De la prière. Exhortation au martyre**. Trad. para o francês G. Bardy Paris: J. Gabalda, 1932.

PETRVS DAMIANVS. Opusculum 18.2. Contra Intemperantes Clericos. (PL 145, col. 398-416)

Physiologos: le bestiaire des bestiaires. Ed., trad. ZUCKER, Arnaud. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2004.

Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore. Ed., trad. CURLEY, Michael J. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

PRVDENTIVS. Psychomachia. Trad. Thomson, H.J. Londres: London Heinemann, 1949.

RABANVS MAURVS. De Universo. (PL 111)

SAINT AUGUSTIN. **La Cité de Dieu.** Livres XI à XVII. Tradução do latim para o francês por L. MOREAU (1846), revista por J.-CL. ESLIN, vol. 2. Paris: Seuil, 1994.

SANCTI BERNARDI ABBATIS CLARAE-VALLENSIS. Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem. (PL 182, col. 895-918).

SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus.** Livro IX a XV. Tradução do latim para o português por J. DIAS PEREIRA, vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

TERTVLLIANVS. De Poenitentia. (PL 1, col. 1223-1248)

THEOPHILVS. De diversis artibus. Ed. e trad. C. R. Dodwell. Oxford: Oxford University Press, 1986.

VIRGÍLIO, Eneida. Versão digitalizada da Eneida pela Université Catholique de Louvain: UCL, FLTR, Itinera Electronica, *Bibliotheca Classica Selecta* (BCS). Bruxelas, 2013. Disponível em: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V03-356-547.html#3-424>. Acesso em: nov. 2019.

Bibliografia especializada

ADELL I GISBERT, Joan-Albert. Origen de l'art mossàrab a Catalunya. In: GUITART I DURAN, Josep; PAGÈS I PARETAS, Montserrat; RODÀ, Isabel; TRAVÉ, Josep. (eds.). PUIG I CADAVALCH, Josep. **L'arquitectura preromànica cristiana a Catalunya.** Ed. Facsím i textos d'actualització. Barcelona: IEC, 2016, p. 573-576.

_____. Églesia. Sant Pau del Camp. In: PLADEVALL, Antoní; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica [online].** Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. jul. 2019. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: set. 2019.

AGUILLERA, Antonio; PONS, Lluís; REMESAL, José. **Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña: Catálogos e Índices.** Madri: Real Academia de la Historia, 2000.

ALVIRA CABRER, Martín. Expresiones de la guerra santa en las fuentes del reinado de Pedro el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona (1196-1213). In: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de; HENRIET, Patrick; PALACIOS ONTALVA, J. Santiago (dirs.). **Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica: Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X- XIV)** [Online]. Madri: Casa de Velázquez, 2016. Disponible em: <http://books.openedition.org/cvz/314>. Acceso em: dez. 2019.

_____. Conquista y Reconquista en la Corona de Aragón (1162- 1276). In: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de; FERNANDES, Isabel C.F.; PALACIOS ONTALVA, J. Santiago (orgs.). **La Reconquista. Ideología y justificación de la Guerra Santa peninsular**. Madri: La Ergástula, 2019, p. 187-229.

ANGHEBEN, Marcel. Le combat du guerrier contre un animal fantastique: à propos de trois chapiteaux de Vézelay. **Bulletin monumental**, 152:3, p. 245-256, 1994.

ARCE-SAINZ, Fernando. La supuesta basílica de San Vicente en Córdoba: de mito histórico a obstinación historiográfica. **AL-QANTARA XXXVI** 1, p. 11-44, 2015.

AUBERT, Eduardo Henrik. Mediação e medialização. O cartulário do colégio de Hubant e a teoria do laço social. **Revista de História**, São Paulo, 165, p. 151-191, jul./dez. 2011.

_____. Reflexões sobre a imagem como gesto: apontamentos a partir do manuscrito Paris BNF, LATIN 9449. **Revista de História**, São Paulo, 172, p.77-111, 2015.

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de. Reconquista, cruzada y órdenes militares. In: SÁNCHEZ, Esteban Sarasa (coord.) **Las Cinco villas aragonesas en la Europa de los siglos XII y XIII: de la frontera natural a las fronteras políticas y socioeconómicas (foralidad y municipalidad)**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2007, p. 23-38.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane**. Paris: Flammarion, 1993.

BANKS, Philips. El creixement físic de Barcelona, segles X-XIII. **Quaderns d'Història**, Barcelona, 8, p.11-33, 2003.

BARRAL I ALTET, Xavier. Capítells: Entre el corinti antic i els models califals. L'escultura romànica a Catalunya. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi. **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona: Fundació Enciclopedia catalana, 2018. Disponible em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0109401.xml>. Acceso em ago. 2019.

_____. **Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé**. Paris: Fayard, 2006.

_____. **L'art romànic català a debat**. Barcelona: Edicions 62, 2009.

BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano. **Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX**, vol. 1. Barcelona: F.J. Altés y Alabart 1906, p. 141. Disponible em: <https://archive.org/details/lascasaderelig00rovigoog/page/n186>. Acceso em: set. 2019.

BARTHÉLEMY, Dominique. **La mutation de l'an mil a-t-elle eu lieu ? Servage et chevalerie dans la France des Xe et XIe siècles.** Paris: Fayard, 1997.

_____. **Chevaliers et miracles: la violence et le sacré dans la société féodale.** Paris: Armand Colin, 2004.

BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier; GOLSENNE, Thomas; HARPELED, Misgav; JOLIVET, Vincent (dirs.) . **Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain.** Paris : Editions de la MSH, 2009.

BARTHOLEYNS, Gil ; GOLSENNE, Thomas (dirs.). **La Performance des images.** Bruxelles: Éditions de l'université de Bruxelles (Problèmes d'histoire des religions 19), 2009.

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre-Olivier. **Le monde roman par-delà le bien et le mal.** Paris: Les éditions arkhê, 2012a.

_____. "Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne. **Images Re-vues** [Online], Hors-série 3, 2012b. Disponible em: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1579>. Acesso em: dez. 2019.

BASCHET, Jérôme ; DITTMAR, Pierre-Olivier (coords.). **Les images dans l'Occident médiéval.** Turnhout: Brepols (L'atelier du médiéviste 14), 2015,

BASCHET, Jérôme ; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval.** Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicília, 1992), Cahiers du Léopard d'Or 5. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

BASCHET, Jérôme. **Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions.** Paris-Roma: La Découverte-EFR, 1991.

_____. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. **Annales. Histoire, Sciences Sociales** 51/ 1, p. 93-133, 1996.

_____. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América.** São Paulo: Globo, 2006.

_____. **L'iconographie médiévale.** Paris: Gallimard, 2008.

_____. **Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge.** Aubier: Flammarion, 2016.

BAYET, Jean. Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris. In: _____. (dir.) **Idéologie et plastique.** Rome: École Française de Rome, 1974. p. 451-498.

BEAUD, Mathieu. Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIIe siècle : le thème des Rois mages et sa diffusion. Approche méthodologique. **Bulletin du**

centre d'études médiévales d'Auxerre - BUCEMA [Online], 17.1, 2013. Disponível em: <http://cem.revues.org/13079>. Acesso em: out. 2019.

_____. Ornement et culture visuelle : le végétalisme de la façade occidentale de l'abbatiale San Zeno de Vérone. In: **Le Répertoire décoratif en Méditerranée antique et médiévale**, Actes du 3e Colloque international de l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, Tunísia, 2 a 4 dez. 2013. Tunísia: Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, 2016, p. 259- 280.

BEAULIEU, Marie-Anne Polo. Le lac Averno, pré-purgatoire sous la plume de Pierre Damien. In: CROIZY-NAQUET, Catherine; BORDIER, Jean-Pierre; VALETTE, Jean-René (éds.). **Mythe, histoire et littérature au Moyen Âge**. Paris: Classiques Garnier, 2017, p. 89-117.

BERLIOZ, Jacques; BEAULIEU, Marie Anne Polo de. Le saint, la femme et le crapaud. In: REVEL, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (dirs.). **L'Ogre historien. Autour de Jacques Le Goff**. Paris: Gallimard, 1998, p. 223-242.

BERLIOZ, Jacques. Le crapaud, animal ambigu au Moyen Age? Le témoignage des exempla et de l'art roman. In: BODSON, L. (dir.). **Regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale**. Liège: Université de Liège, 2003, p. 85-106.

BETEMPS, Isabelle; GUERET-LAFERTE, Michèle; LENOIR, Nicolas; LOUIS, Sylvain; MAURICE, Jean; MIRA, Carmelle (éds.) Boèce et La Consolation de la Philosophie au Moyen Âge. In: _____. **La Consolation de la Philosophie de Boèce: Dans une traduction attribuée à Jean de Meun d'après le manuscrit Leber 817 de la bibliothèque municipale de Rouen**. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004, p. I- XXIV. Disponível em: <http://books.openedition.org/purh/6641>. Acesso em. jan. 2020.

BIAY, Sébastien. **Les chapiteaux du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIe siècle): étude iconographique**. 2011. Tese (Doutorado) – CESCUM, Poitiers, 2011.

BISSON, Thomas N. L'essor de la Catalogne: identité, pouvoir et idéologie dans une société du XIIe siècle. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations** 39/ 3, p. 454-479, 1984.

BLOCH, Marc. **Apologia da História. Ou o ofício do historiador**. São Paulo: Zahar, 2002.

BOAS, Franz. **Primitive Art**. Nova Iorque: Dover, 1955.

BONET, Maria. Las Guerras en la Cataluña del siglo XII. Aristocracia y liderazgo político. **Imago Temporis. Medium Aevum**, IX, p. 455-477, 2015.

BONNASSIE, Pierre. Sur la formation du féodalisme catalan et sa première expansion (jusqu'à 1150 environ). **Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona**, nº 5-6, p. 7-26, 1985-1986.

_____. Les sagreres catalanes: la concentration de l'habitat dans le 'cercle de paix' des églises (XIe s.). In: **L'environnement des églises et la topographie religieuse des campagnes médiévales**. Actes du IIIe congrès international d'archéologie médiévale, Aix-en-Provence, 28-30, set. 1989. Caen: Société d'Archéologie Médiévale, 1994, p. 68-79.

_____. Sur la thèse de P. Toubert: Le Latium au coeur du Moyen Âge. In: _____ **Les sociétés de l'an mil: Un monde entre deux âges**. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2001, p. 67-78.

_____. El ascenso de Cataluña. In: BONNASSIE, P., GUICHARD, P.; GERBET, M-C. (orgs). **Las Españas medievales**. Barcelona: Crítica, 2008, p. 162- 188.

BONNE, Jean Claude. **L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques**. Paris: Le Sycomore, 1984.

_____. À la recherche des images médiévales. **Annales. Histoire, Sciences Sociales** 46/2, p. 353-373, 1991.

_____. Entre ambiguïté et ambivalence. Problématique de la sculpture romane. **La Part de l'oeil**, 8, p. 146-164, 1992.

_____. De l'ornement 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 d'Or, 1996a, p. 207- 249.

_____. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Remi). **Annales. Histoire, Sciences Sociales** 51/1, p. 37-70, 1996b.

_____. 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 tenu à Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997a, p. 103-118.

_____. Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval. In: **Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge**. Actes du Colloque International tenu à Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997b, p. 217-220.

_____. L'ornement - la différence dans la répétition. In: CARRAUD, Christophe Carraud (dir.). **La variation**. Orléans: I.A.V., 1998, p. 81-99.

_____. Temporum concordia discors. Le temps dans les peintures murales romanes de Berzé-la-Ville. In: ALLIEZ, E.; SCHRODER, G.; CASSIN, B.; FEBEL, G.; NANCY, M. (eds). **Metamorphosen der Zeit**. Munich: Wilhelm Fink, 1999, p. 145-175.

_____. Le végétalisme de l'art roman: naturalité et sacralité. In: PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (éd.). **Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique**. Florence: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 95- 120.

_____. *Arte e environnement: entre arte medieval e arte contemporânea*. In: **Atas da VII Semana de Estudos Medievais**, Brasília, 3 a 6 nov. 2009. Brasília: PEM- UnB, 2010, p. 39- 57.

_____. *Ornementation et représentation*. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (orgs.). **Les Images dans l'Occident Médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 199- 212.

BORI Y FONTESTÁ, Antonio. **Historia de Cataluña**. Barcelona: Imprenta de Henrich y Cia., 1898.

BORRÁS GUALIS, Gonzálo M. **El Islam de Córdoba al Mudéjar**. Madri: Sílex, 2003.

BOTO VARELA, Gerardo. **Ornamento sin delito**. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular. Silos: Abadía de Silos: 2000.

_____. *Monasterios catalanes en el siglo XI: los espacios eclesiásticos de Oliba*. In: Encuentro Internacional e Interdisciplinar sobre la Alta Edad Media en la Península ibérica, 3. 2006. Madrid. **Monasteria et territoria. Elites, edificación y territorio en el Mediterraneo medieval (siglos V-XI)**: Actas del III Encuentro Internacional e Interdisciplinar sobre la alta Edad Media en la Península Ibérica. Oxford: BAR International Series, 2007, p. 281-320.

_____. *La organización de los claustros románicos peninsulares: proyectos germinales y rectos funcionales*. In: ROSSI VAIRO, Giulia; MELO, Joana Ramoa (orgs.). **Encontro Internacional sobre Claustros no Mundo Mediterrânico. Séculos X-XVIII**, 1, Lisboa, 2013. Coimbra: Almedina, 2016, p. 151-178.

_____. *Building Monastic Cloisters in the Iberian Peninsula (8th-11th centuries): Regular Layouts and Functional Organization*. **Hortus Artium Medievalium**. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, 23/ 1, p. 222-239, 2017.

BOURNAZEL, Éric; POLY, Jean-Pierre. **La mutation féodale (Xe – XIIe siècle)**. Paris: Paris: Presses Universitaires de France, 1980.

BRILLI, Elisa; DITTMAR, Pierre-Olivier; DUFAL, Blaise (eds.). *Faire l'anthropologie historique du Moyen Âge. L'Atelier du Centre de Recherche Historique* [Online] 6, 2010, Disponível em : <http://acrh.revues.org/index1911.html>. Acesso em : jun. 2019.

BRILLI, Elisa. *As formas da história: a doutrina agostiniana das seis idades do mundo e algumas de suas visualizações no século XII*. **Revista de História**, São Paulo, 165, p. 121- 149, 2011.

BRUSH, Kathryn. *Arthur Kingsley Porter et la genèse de sa vision de Cluny*. In : MÉHU, Didier (dir.). **Cluny après Cluny: Constructions, reconstructions et commémorations, 1790-2010** [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/117747>. Acesso em: set. 2019.

CABRERO-RAVEL, Laurence. Chapiteaux corinthiens et corinthisants de Saint-Père de Rodés et du sud-ouest de la France. **Bulletin Monumental**, Paris, Picard, 155/2, 1997, p. 154.

_____. Art romain/art roman, à propos des chapiteaux ornementaux d'Auvergne. **Pallas**, 57/ I-IV, Presses Universitaires du Midi, p. 17-24, 2001.

CAILLET, Jean-Pierre. **L'art du Moyen âge**. Paris: Gallimard, 1995.

_____. 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, p. 57-65.

_____. L'Antique dans les arts du Moyen Âge occidental : survivances et réactualisations. **Perspective** [Online] 1, 2007. Disponible em: <http://journals.openedition.org/perspective/3748>. Acesso em: ago. 2019.

_____. **Approche de l'art roman**. Paris: Archétype 82, 2008.

CALLEBAT, LOUIS. La Tradition Vitruvienne au Moyen Âge et à la Renaissance: Éléments d'Interprétation. **International Journal of the Classical Tradition**, 1/2, p.3-14, 1994.

CALMETTE, Joseph. **La société féodale**. Paris: Armand Colin, 1923. Disponible em: <https://archive.org/details/lasocietefeodale0000calm/page/204> Acesso em jun. 2019.

_____. **Études Médiévales**. Toulouse: Privat, 1946.

_____. **L'Effondrement d'un Empire et la naissance d'une Europe (IXe- Xe siècles)**. Geneva: Slatkine Reprints, 1978.

CAMPS, Jordi. L'escultura dels claustres. Del segle XI al segle XIII. In: **Catalunya Romànica. Vol. XXVII**. (Visió de síntesi. Restauracions i noves troballes. Bibliografia. Index generals). Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1998, p. 103- 113.

_____. La reutilización de la escultura de la Antigüedad romana en la Cataluña del románico. In: QUINTAVALE, Arturo Carlo (org.). **Medioevo, immagine e memoria**: atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 set. 2008. Milão: Electa, 2009, p. 37-44.

_____. L'escultura romànica en pedra i fusta. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel. **Enciclopedia del Romànic a Catalunya**. Barcelona, vol.1. Barcelona: MNAC, 2014, p. 117-144.

_____. El claustre. Sant Pau del Camp. In: PLADEVALL, Antoní; VIGUÉ, Jordi. (dirs.) **Catalunya Romànica** [Online]. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2019. Disponible em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acesso em: out. 2019.

CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel. El estudio y la conservación del románico en Cataluña. Particularidades. In: _____ (orgs.). **El románico en las colecciones del MNAC**. Barcelona: MNAC, 2009, p. 9-18.

_____. El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180): idea de una exposición. In: _____. (eds.). **El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)**. Barcelona: MNAC, 2008, p.21-27.

_____. Introducció. Catalunya i la Mediterrània: circulació d'artistes, objectes i models. **Revista Síntesi- Quaderns dels Seminaris de Besalú**, 2, 2014, p. 5-6.

CAMPS, Jordi; LORÉS I OTZET, Immaculada. Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona. **Lambard**. Estudis d'art medieval, Barcelona, V, p. 53-78, 1992.

_____. El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII. **Lambard**. Estudis d'art medieval, Barcelona, VI, p. 87-111, 1994.

CAPILLA, Susana Calvo. Les premières mosquées et la transformation des sanctuaires wisigothiques (92H/711-170H/785). **Mélanges de la Casa de Velázquez** [Online], 41-2, 2011. Disponible em: <http://journals.openedition.org/mcv/4074>. Acceso em: jul 2019.

_____. Córdoba, architecture. In: FLEET, Kate; KRÄMER, Gudrun; MATRINGE, Denis; NAWAS, John; ROWSON, Everett (eds.). **Encyclopaedia of Islam – Three**. Leiden: Brill, 2019, p.20-28.

CARBONELL, Eduard. **L'art romànic. Art català**. Vol.I. Barcelona: Mateu (Nauta), 1983.

CARBONELL, Eduard; GUMÍ, Jordi. **L'art romànic a Catalunya. Segle XII**. Vol.1. Barcelona: Edicions 62, 1975.

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Campinas: UNICAMP, 2011.

CASTIÑEIRAS, Manuel. From Chaos to Cosmos. The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles. **Arte medievale**, Nuova Serie, 1, p. 35-50, 2002.

_____. El románico catalán en el contexto hispánico de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias. In: **El esplendor del Románico. Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya**. Madrid: MAPFRE, 2011, p. 47-69.

_____. The Portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors. In: MCNEILL, John ; PLANT, Robert (eds.). **Romanesque and the Past**. Leeds: British Archeological Association, Manley Publishing, 2013, p. 121-141

_____. Le Tapis de la Création de Gérone: une oeuvre liée à la réforme gregorienne en Catalogne? In : FRANZÉ, Barbara (dir.). **Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule Ibérique**. Paris: Picard, 2015, p. 147-175.

_____. The Romanesque Portal as Performance. **Journal of the British Archaeological Association** 168/1, p. 1-33, 2015.

CASTIÑEIRAS, Manuel; YLLA-CATALÀ, Gemma. El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel (orgs). **Enciclopedia del Románico en Cataluña. Barcelona**. Vol. I. Barcelona: Santa María la Real/MNAC, 2014, p. 21-41.

CERRITO, Stefania. Come beste esteit peluz – L’image du Sagittaire dans les différentes versions de la légende de Troie au Moyen Age In: CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (ed.). **La chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Âge** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2004. Disponible em: <http://books.openedition.org/pup/4197>. Acesso em: nov. 2019.

_____. ‘En un oiselet la muerent’: Scylla de Mégare dans l’Ovide moralisé In: CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (ed.). **Déduits d’oiseaux au Moyen Âge** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2009. Disponible em: <http://books.openedition.org/pup/4268>. Acesso em: nov. 2019.

CHRISTE, Yves. Une 'Maiestas Domini' de type lombard. **Arte Lombarda: Nuova serie**, 102/103, 3-4, p. 5-13, 1992. Disponible em: <https://www.jstor.org/stable/43132322>. Acesso em: fev. 2020.

CID PRIEGO, Carlos. La iconografía del claustro de la catedral de Girona. **Annals de l'Institut d'Estudis Gironins**, 6, p. 5-118, 1951.

CINGOLANI, Stefano M. De la ocupación de tierras a la expulsión de los sarracenos. Acerca de las ideas de conquista en los condados catalanes. In: **La Reconquista. Ideología y justificación de la Guerra Santa peninsular**. Madri: La Ergastula, 2019, p. 163- 186.

CIRICI I PELLICER, Alexandre. **Barcelona, ciutat d’art**. Barcelona: Teide, 1973.

COLOMER, Xavier Solà. La historiografía de l’art barroco en el segle XIX: el paper dels excursionistes, eclesiàstics, artistes i arquitectes, entre el rebuig i el menyspreu. In: FIGUERAS, Narcís; VILA, Pep (orgs.). **Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès**. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2010, p. 655- 666.

COURNAULT, Philippe. Commencements, fondations et origines des deux cités dans La Cité de Dieu de Saint Augustin. **Cahiers d’études du religieux**. Recherches interdisciplinaires [Online], 20, 2018. Disponible em: <http://journals.openedition.org/cerri/2584>. Acesso em: jun. 2020.

CRESSIER, Patrice. Les chapiteaux de la Grande Mosquée de Cordoue (Oratoire d'Abd Ar-Rahman I et d'Abd Ar-Rahman II) et la sculpture de chapiteaux à l'époque émirale. **Madri der Mitteilungen**, 25, p.216-281, 1984.

_____. Le chapiteau, acteur ou figurant du discours architectural califal? Omeyyades d'al-Andalus et fatimides d'Ifriqiya. **Cuadernos de Madinat al-Zahra**: Revista de difusión científica del Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra, 7, p. 67- 82, 2010.

D'ABADAL, Ramon. **Els primers comtes catalans**, Biografies catalanes. Barcelona: Teide, 1958.

_____. **Els temps i el regiment del comte Guifred el Pilós**. Ed. ALENTORN, Miquel C. Barcelona: AUSA, 1989. (Col. Memòries de la secció històrico-arqueològica).

CURLEY, Michael J (ed., trad.). **Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. Arquitetura, retórica e decoro na Antiguidade. In: BAGOLIN, Luiz Armando; LAUDANNA, Mayra; MUHANA, Adma (orgs.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012, p.191-230.

DALE, Thomas E.A. Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa. **The Art Bulletin**, 83/ 3, p. 402-436, 2001.

DALMASES I PONS, David. Bibliografia sobre Sant Pau del Camp de Barcelona. Aproximació a la seva fundació. **Lambard: Estudis d'Art Medieval**, Barcelona, V, p. 89-111, 1992.

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

_____. Préface. Le texte mis à nu. In: RIEGL, Alois. **Questions de style**. Tours: Hazan, 2002, p. IX- XXI.

DEBIAIS, Vincent. **La croisée des signes: L'écriture et les images médiévales, 800-1200**. Paris: Cerf, 2017.

DEBIDOUR, V.H. **Le Bestiaire sculpté au Moyen Age en France**. Paris: Arthaud, 1961.

DELORT, Robert (dir.); IOGNA-PRAT, Dominique (org.). **La France de l'an Mil**. Paris: Le Seuil, 1990.

DESCOLA, Philipe. **Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2005.

_____. (dir.). **La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation**. Paris: Quai Branly-Somogy Éditions d'Art, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DITTMAR, Pierre-Olivier; MAILLET, Chloé; QUESTIAUX, Astrée. La chèvre ou la femme. Parentés de lait entre animaux et humains au Moyen Âge. **Images Re-vues**

[Online], 9, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1621>. Acesso em: set. 2019.

DITTMAR, Pierre-Olivier. Performances symboliques et non-symboliques des images animales. In: BARTHOLEYNS, Gil ; GOLSENNE, Thomas (dirs.). **La Performance des images**. Bruxelles: Éditions de l'université de Bruxelles (Problèmes d'histoire des religions 19), 2009, p. 59-70.

_____. (ed.) Devenir-animal. **Images Re-vues** [On-line] 6, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/88>. Acesso em: mai. 2019.

_____. Le propre de la bête et le sale de l'homme. In: BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier; GOLSENNE, Thomas; HAR-PELED, Misgav; JOLIVET, Vincent (dirs.) . **Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain**. Paris : Editions de la MSH, 2009, p. 153-172.

_____. Deux comparatismes pour une anthropologie historique. **L'Atelier du Centre de recherches historiques** [Online] 6, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/acrh/1956>. Acesso em: mai. 2019.

_____. Le seigneur des animaux entre *pecus* et *bestia*. Les animalités paradisiaques des années 1300. In: PARAVICINI BAGLIANI, A. (dir.). **Adam, le premier homme**. Florença: Sismel (Micrologus'library 45), 2012, p. 219-254.

_____. Les Monstres des hommes. **Images Re-vues** [Online], Hors-série 6, 2018, Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4534>. Acesso em: dez. 2018.

DUBOST, Francis. L'autre guerrier: l'archer-cheval. Du Sagittaire du Roman de Troie aux Sagittaires de La mort Aymeri de Narbonne In: **De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille: En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt** [online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1988. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/3289>. Acesso em: nov. 2019.

DUBY, Georges. **Art et société au Moyen Âge**. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

DURAN-PORTA, Joan. L'altar i el mobiliari litúrgic a la Catalunya romànica. In: **El cel pintat. El baldaquí de Tost (Catalogue)**. Catálogo de Exposição. Vic: Museu Episcopal de Vic, 2008, p. 15-30.

_____. The Lombard masters as a *deus ex machina* in Catalan First Romanesque. **Arte Lombarda**, 156 /2, p. 99-119, 2009.

DURLIAT, Marcel. **L'Art Catalan**. Paris-Grenoble: Arthaud, 1963.

_____. **El arte románico en España**. Barcelona: Juventud, 1972.

_____. La Méditerranée et l'Art roman. **Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa** 6, p. 107-116, 1975.

_____. Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècle. In: **Le Monde animal et ses représentations au Moyen Âge: (XIe-XVe siècles)**: actes du XVème Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984. Toulouse: Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, p. 73-92.

_____. **L'Art Roman**. Paris: Citadelles & Mazenod, 1993.

ESPAÑOL, Francesca. El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los animales" en el románico español. In: CONGRÉS ESPANYOL D'HISTÒRIA DE L'ART, 5, 1985, Barcelona. **Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español**. Barcelona: Ediciones Marzo 80: Comité Español de Historia del Arte, 1987, p. 49-64.

_____. Los claustros benedictinos catalanes. In: BOTO VARELA, Gerardo; YARZA, Joaquín (coords.). **Claustros románicos hispanos**. Léon: Edileisa, 2003, p. 271-304.

_____. La escultura monumental en los monasterios cistercienses: del aniconismo a la figuración. In: CASUSO, Ramón T.; CORTÁZAR, José Ángel G. (coords). **Monasterios cistercienses en la España medieval**. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la real, 2008, p. 162-180.

ESPAÑOL, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín. **El Románico Catalán**. Barcelona: Angle Editorial, 2007.

FARÍAS, Victor. Ramón Berenguer IV, el primer conde rey de Cataluña. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel (eds). **El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)**. Barcelona: MNAC, 2008, p. 31-38.

FAVREAU, Robert. Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales. **Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, 135/3, p. 613-636, 1991.

FERNANDES, Isabel; C.F, MARTÍNEZ, Carlos de Ayala; ONTALVA, J. Santiago Palacios (coord.). **La Reconquista. Ideología y justificación de la Guerra Santa peninsular**. Madrid: La Ergastula, 2019.

FERRAND, Angélique. **Du Zodiaque et des hommes: temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IVe et le XIIIe siècle**. 2017. 2 v. Tese (Doctorat en Histoire de l'Art). Université de Bourgogne, Dijon, 2017.

FLETCHER, Richard. **The Quest for El Cid**. Londres: Century Hutchinson, 1989.

FOCILLON, Henri. **L'art des sculpteurs romans**. Paris: PUF, 1995.

_____. **Vie des formes**. Paris: PUF, 2013.

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

FRANCASTEL, Pierre. **Peinture et société**. Paris: Denoël, 1994.

_____. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão: Ensaio de mitologia medieval**. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. Nos confins do mundo, na vizinhança do paraíso: a utopia monástica. **Revista Graphos**, 19/ 3, UFPB/PPGL, p. 9-32, 2017.

FRANZÉ, Barbara. Iconographie et théologie politique : le motif de la traditio legis. In : _____ (org.). **Art et Réforme Grégorienne (XIe-XIIe siècles) en France et dans la Péninsule Ibérique**. Paris: Picard, 2015, p. 176-193.

_____. La pierre et l'image. Les disciplines en synergie pour comprendre et dater les monuments du Moyen Âge (XII^e-XV^e siècle). **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre - BUCEMA** [Online], 23.1, 2019, 4. Disponível em : <http://journals.openedition.org/cem/16498>. Acesso em set. 2019.

FREEDMAN, Paul. A privilege of Pope Alexander III for Sant Pau del Camp (Barcelona). **Archivum Historiae Pontificiae**, Roma, 31, p. 255-263, 1993.

GAILLARD, Georges. **Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles**. Paris: Paul Hartmann, 1938.

_____. La Catalogne entre l'art de Cordoue et l'art roman: Influences musulmanes sur l'art préroman en Catalogne. **Studia Islamica**, 6, p. 19-35, 1956.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. *Traditio legis*. **Base de datos digital de iconografía medieval** [online]. Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponível em: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/traditio-legis>. Acesso em: out. 2019.

GARNIER, François. **Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique**. Paris: Le Léopard d'or, 1982.

GILABERT, Francisco Martí. **La desamortización española**. Madrid: RIALP S.A., 2003.

GOLSENNE, Thomas. Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.). **Les images dans l'Occident médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 179-192.

GOMÉZ-MORENO, Manuel. **Catálogo Monumental de España**. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1906-1909.

GRABAR, André. **Les voies de la création en iconographie chrétienne**. Paris: Flammarion, 1979.

Gran Diccionari de la llengua catalana. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2019. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-gdlc-e00086745.xml>. Acesso em out. 2019.

GRANEL, Enric; RAMON, Antoni. **Lluís Domènech i Montaner: viatges per l'arquitectura romànica.** Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006.

GROS, Pierre. Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve. In: PRESSOUYRE, Leon (dir.). **L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance.** Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art/ 4. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques; Publications de la Sorbonne, 1993, p. 27-37.

GUARDÍA, Milagros. Hommes et bêtes. Histoire d'une confrontation sur les murs des églises romanes hispaniques. In: **Le Bestiaire, de la Préhistoire à nos jours:** Actes du colloque international, 2013, Château de Fiches. Verniolle-Ariège: Association de sauvegarde et découverte du patrimoine du Château de Fiches, 2014. p. 37-47.

GUELL, Alfred. **Art and Agency: an Anthropological Theory.** Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, ano 6, v. 8 (1), p. 41-63, 2005.

GUERREAU, Alain. **La signification des lieux dans l'Occident médiéval.** 2002. [Versão francesa de: GUERREAU, Alain. Il significato dei luoghi nell'Occidente medioevale: struttura e dinamica di uno 'spazio' specifico. In: CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (dir.). **Arti e storia nel Medioevo**, tome 1: Tempi, spazi, istituzioni. Torino: Einaudi, 2002, p. 201-239.] Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00520493>. Acesso em dez. 2019.

GUERREAU-JALABERT, Anita. Spiritus et caritas. Le baptême dans la Société médiévale. In: HÉRITER-AUGÉ, Françoise; COPET-ROUGIER, Élisabeth (éds.) **La parenté spirituelle.** Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 1995, p. 133-203.

GUESURAGA, Raphaël. La mujer con serpientes y sus dudosas relaciones con la lujuria. **Románico:** Revista de arte de amigos del románico (AdR) 17, p. 16-23, 2013.

_____. La mujer con serpientes y los clérigos nicolaítas. **Románico:** AdR 18, p. 16-23, 2014.

_____. La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure. **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre - BUCEMA** [Online], 23.2, 2019-2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cem/16670>. Acesso em: fev. 2020.

HADDAD, Élise. (Ré)utilisation de formes anciennes dans le décor sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne. **Questes** [Online], 40, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/questes/5370>. Acesso em: jul. 2019.

HALARY, Marie-Pascale. Le Blanc oisel dans quelques textes des XIIe et XIIIe siècles: du signe au leurre In: (dir.). **Déduits d'oiseaux au Moyen Âge** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2009. Disponible em: <http://books.openedition.org/pup/4273>. Acesso em: nov. 2019.

HALLEUX, Robert; OPSOMER, Camélia. L'alchimie de Théophile et l'abbaye de Stavelot. In: JACQUART, Danielle (ed.). **Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge**: mélanges d'histoires des sciences offerts à Guy Beaujouan. Genebra: Droz, 1994, p. 437-459.

HENRIET, Patrick. La guerra contra el islam: una guerra santa, pero según qué criterios? In: SALOMA, Martín Ríos (org.). **El mundo de los conquistadores**. Madri: Sílex, 2015, p. 319-338.

_____. Traces d'un discours anti-islamique dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse de Beatus de Liébana? In: AYALA MARTÍNEZ; HENRIET; PALACIOS ONTALVA, 2016. Disponible em: <http://books.openedition.org/cvz/323>. Acesso em dez. 2019.

HÜBNER, Emil. *Inscriptiones Hispaniae christianae. Supplementum*. Berlim: Typis et impensis G. Reimeri, 1900, p. 130. Disponible em: <https://archive.org/details/inscriptioneshis00hbuoft/page/n7>. Acesso em. set. 2019.

HUYS CLAVEL, Viviane. **Image et discours au XIIe siècle**. Les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay. Paris: L'Harmattan, 2009.

IGLESIAS, M.; GEA, B.; PRADA, J.L., GUASCH, N. Low-pressure abrasive cleaning of historic building materials. In:FORT, R.; ALVAREZ DE BUERGO, M.; GOMEZ-HERAS, M.;VAZQUEZ-CALVO, C. (eds.) **Heritage, Weathering and Conservation**. Vol II. Londres: Taylor & Francis Group., 2006, p.681- 686.

IOGNA-PRAT, Dominique. Entre anges et hommes : les moines « doctrinaires » de l'an Mil. In: DELORT, Robert (dir.); IOGNA-PRAT, Dominique (org.). **La France de l'an Mil**. Paris: Seuil, 1990, p. 245- 263.

_____. **Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face aux hérésies, au judaïsme et à l'islam. 1000-1150**. Paris: Aubier, 1998.

_____. **Études clunisiennes**. Paris: Picard, 2002.

_____. **La Maison Dieu: Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800 – v.1200)**. Paris: Seuil, 2006.

JALABERT, Denise. De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes ; II: Les sirènes. **Bulletin Monumental**, 95/4, p. 433-471, 1936.

JUNYENT, Eduard. **Catalunya romànica: l'arquitectura del segle XII**. Vol.2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976.

_____. **Diplomatari e escrits literaris de l'abat i bispe Oliba**. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992.

_____. **Rutas Románicas de Cataluña/1**. Madri: Ediciones Encuentro, 1995.

KINNEY, Dale. The Concept of *Spolia*. In: RUDOLPH, Conrad (ed.). **A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019.

KLEIN, Peter. Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l'église. In: _____ (dir) **Le cloître au Moyen Âge**. Regensburg: Schenell & Steiner, 2004, p. 105-158.

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

LALINDE ABADÍA, Jesús. Godos, hispanos y hostolenses en la órbita del rey de los francos. In: Symposium Internacional sobre els orígens de Catalunya (Segles VIII-IX), 1991, Barcelona. **Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona**. Barcelona: Real Acadèmie de Bones Lletres de Barcelona, 1992, Vol.2., p. 35-74.

LAMPRAKOS, Michele. Arquitectura, memoria y futuro. La mezquita-catedral de Córdoba. **Quintana** 17, p. 43-74, 2018.

LASSALE, Victor. Les chapiteaux corinthiens de Sant Pere de Rodes et leurs semblables ou dérivés du Roussillon et du Languedoc. In: **Le Roussillon de la Marca Hispanica aux Pyrénées-Orientales (VIIIe-XXe siècles)**: Actes du LXVIIe Congrès de la Fédération historique du Languedoc Méditerranéen et du Roussillon, Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 103, 1995, p. 381-409.

LAUWERS, Michel. Le "sépulcre des pères" et les "ancêtres" . Notes sur le culte des défunts à l'âge seigneurial. **Médiévales**, 31, p. 67-78, 1996.

_____. Le cimetière dans le Moyen Age latin: Lieu sacré, saint et religieux. **Annales. Histoire, Sciences Sociales** 54/ 5, p. 1047- 1072 , set.-out. 1999.

_____. **Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval**. Paris: Aubier, 2005.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, 2 v.

LE GOFF, Jacques, VIDAL-NAQUET, Pierre. Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois (Yvain de Chrétien de Troyes). **Critique**, Hommage à Lévi-Strauss, 325, p. 541-571, 1974.

LE GOFF, Jacques. **L'imaginaire médiéval. Essais**. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média**. Lisboa: Teorema, 2006.

_____. **La civilisation de l'Occident médiéval**. Paris: Flammarion, 2008.

LECLERCQ, Armelle. Oiseaux épiques: l'exemple du premier Cycle de la croisade In : CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir.). **Déduits d'oiseaux au Moyen Âge** [Online]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2009. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/4280>. Acesso em: dez. 2019.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline. De la Terre-Mère à la luxure. A propos de “La migration des symboles”. **Cahiers de civilisation médiévale**, 18/ 69, p. 37-43, jan.-mar. 1975.

_____. Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres. **Cahiers de civilisation médiévale**, 40/ 157, p. 91-102, jan.-mar. 1997.

_____. Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane. **Cahiers de civilisation médiévale**, 45/ 177, p. 55-67, 2002.

_____. Drôles d'oiseaux. Le caladre, le phénix, la sirène, le griffon et la serre dans le *Physiologus*, les Bestiaires et les grandes encyclopédies du XIIIe siècle. Mise en perspective. In: CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir.) **Déduits d'oiseaux au Moyen Âge** [en ligne]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2009. Disponível em: <http://books.openedition.org/pup/4281>. Acesso em nov. 2019.

_____. Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones. **Anales de Historia del Arte**, Madri, vol. Extra: II Jornadas complutenses de Arte Medieval, p. 259-274, 2010.

_____. **La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge** [Online]. Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2014a. Disponível em: http://www.koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx-la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age/4622/#chapitre_4622. Acesso em: nov. 2019.

_____. Les seins nourriciers entre sacrée et profane. In: MOREL, David (publ.) **Le corps et ses représentations à l'époque romane**: Actes du 22e colloque international d'art roman 2012. Aurillac, Revue d'Auvergne, 1, p. 193-213, 2014b.

LECOUTEUX, Claude. Lamia ou les métamorphoses d'un croque-mitaine féminin ao Moyen Âge. **Kaniskion Philias**, Mélanges Michel Saunier, éd. E. Moser-Karagiannis, Atenas, p. 51-61, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Structural Anthropology**. Nova Iorque: Basic Books, 1963.

LORÉS I OTZET, Immaculada. La vida en el claustre: iconografia monàstica als capitells de Sant Cugat del Vallès i el Costumari del Monestir. **Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya**, 6, p. 35-46, 2002.

_____. Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XIIe siècle: anciennes et nouvelles problématiques. **Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa**, 37, p. 91-102, 2006.

_____. 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**. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 121-132.

_____. Sculptures, emplacements et fonctions des cloîtres romans en Catalogne. **Les cahiers de Saint Michel de Cuxà**, 46, p. 49-60, 2015.

_____. Descripció. Claustre de la catedral de Girona. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, actual. 2018. Disponible em <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0511601.xml>. Acceso em: dez. 2019.

_____. Portada. Sant Pau del Camp. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, actual. jul. 2019. Disponible em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2021301.xml>. Acceso em: out. 2019.

_____. L'escultura del claustre i de l'església. Sant Cugat del Vallès. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, actual. nov. 2019. Disponible em: <https://enciclopedia.cat/ec-catrom-1815901.xml>. Acceso em: dez. 2019.

LUYSTER, Amanda. The *Femme-aux-Serpents* at Moissac: Luxuria (Lust) or a Bad Mother? In: S. Asirvatham, C. O. Pache, and J. Watrous, (eds.). **Between Magic and Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2001, p. 165-191.

MACIÀ I GOU, Montserrat. Claustre. Santa Creu i Santa Eulàlia o catedral de Barcelona. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, actual. 2019. Disponible em <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-2015401.xml>. Acceso em: dez. 2019.

MAGNANI, Eliana. Reviewed Work(s): Negotiating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe by Barbara H. Rosenwein. Comptes rendus. **Revue Historique**, 617/1, p. 177-182, jan.-mar. 2001. Disponible em: <https://www.jstor.org/stable/40956810>. Acceso em: jul. 2019.

_____. O dom entre História e Antropologia: figuras medievais do doador. **Signum** 5, p.169-193, 2003.

MAGNANI, Eliana; RUSSO, Daniel (coords). 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. Disponível em : <http://cem.revues.org/11558>. Acesso em: jun. 2019.

_____. Histoire de l'art et anthropologie 5. Actualisation, appropriation, appréhension. **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre - BUCEMA** [Online], 15, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cem/12003>. Acesso em jun. 2019.

MÂLE, Émile. La Mosquée de Cordoue et les églises de l'Auvergne et du Velay. **La Revue de l'Art ancien et moderne**, Paris, 173/ 30, p.81-89, 1911.

_____. **L'art religieux au XIIIe siècle en France**. Paris: A. Colin, 1958.

MASOLIVER, Alejandro. San Benito en la península ibérica. **Historia del Monacato cristiano 2: De san Gregorio Magno al siglo XVIII**. Madri: Encuentro, 1994.

MATEO GÓMEZ, Isabel; QUIÑONES COSTA, Ana. Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica. **Fragmentos**, 10, p. 39-47, 1987.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosac Naify (Coleção portátil 25), 2013.

MCCRANK, Lawrence. La restauración eclesiástica y reconquista de la Cataluña del siglo XI: Ramón Berenguer I y la Sede de Tarragona. **Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques**, 49-50, p. 5-39, 1976.

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.

MONEO, Marisa Melero. El tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la "traditio legis". **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte**, Universidad Autónoma de Barcelona (UAM), V, p.19- 29, 1993.

MONTEIRA ARIAS, Inés. Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arquero, su estudio a través de los cantares de gesta. **Codex aquilarensis**, 22, p. 146-171, 2006.

_____. **El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el islam**. Toulouse: Université de Toulouse- Le Mirail, 2012.

_____. Of Archers and Lions: The Capital of the Islamic Rider in the Cloister of Girona Cathedral. **Medieval Encounters**, Brill, 25/ 5-6, p. 457-498, 2019.

MONTÉQUIN, François-Auguste de. Arches in the architecture os Muslim Spain: tipology and evolution. **Islamic Studies**, 30/1-2, Special Issue on Muslim Heritage in Spain, p. 67-82, primavera-verão 1991.

MONTOUX, Arnaud. *Deus in omnia currit*. Chapiteaux et processions à Cluny III à la lumière du *Periphyseon* de l'Érigène. Une prise en compte du Cosmos dans l'iconographie théologique à Cluny, **Transversalités**, 135/ 4, p. 105-118, 2015.

_____. **Réordonner le cosmos. Itinéraires érigéniens à Cluny**. Paris: Cerf, 2016.

MORHMANN Christine. La langue de saint Benoît. In: REGULA MONACHORUM. Ed. SCHMITZ, Philibert. Maredsous: Maredsous, 1955, p. 9-39.

MURATOVA, Xénia. Les animaux à cornes dans les manuscrits des bestiaires : tradition antique et interprétations médiévales In: POMEL, Fabienne (dir.). **Cornes et plumes dans la littérature médiévale: Attributs, signes et emblèmes** [Online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. Disponible em: <http://books.openedition.org/pur/39954>. Acesso em out. 2019.

MUTGÉ I VIVES, Josefina. Noticias históricas sobre el Monestir de Sant Pau del Camp de Barcelona (1117-1212). **Anales de da Universidad de Alicante. Historia Medieval**, 9, p. 101- 117, 1992-1993.

_____. **Pergamins del monestir benedictí de Sant Pau del Camp de Barcelona. De l'Arxiu de la Corona d'Aragó (segles XII-XIV)**. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

_____. Los censos enfiteúticos en el Monasterio de San Pablo del Campo de Barcelona (siglo XIII). In: **Estudios en memoria del profesor Dr. Carlos Sáez: Homenaje**. Madri: Universidad de Alcalá de Henares, 2007, p. 291-300.

_____. **El monestir benedictí de Sant Pau del Camp de Barcelona a través de la documentació de Cancellaria reial de l'arxiu de la Corona d'Aragó (1287-1510)**. Barcelona: La Noguera, 2008.

NEYRINCK, Axelle. Le lien de *caritas* dans la société chrétienne médiévale et la justification du baptême des enfants en bas-âge. **L'Atelier du Centre de recherches historiques** [Online], 15, 2015. Disponible em: <http://journals.openedition.org/acrh/6674>. Acesso em nov. 2019.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. Las Arpías. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Madri, Universidad Complutense de Madrid, VI/ 11, p. 1-12, 2014.

ORSANIC, Lucía. El basilisco, del bestiario al libro de caballerías castellano. El caso del Palmerín de Olivia (Salamanca, Juan de Porras, 1511). **Rursuspicae** [online], 2, 2019. Disponible em: <http://journals.openedition.org/rursuspicae/1188> Acesso em: jan. 2020.

PALACIOS ONTALVA, J. Santiago. Batallas pictóricas y escultóricas: ¿representaciones bélicas de la cruzada en tierras hispanas? In: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de; HENRIET, Patrick; PALACIOS ONTALVA, J. Santiago (dirs.). **Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica: Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X- XIV)** [Online]. Madri: Casa de Velázquez, 2016. Disponible em: <http://books.openedition.org/cvz/325>. Acesso em: dez. 2019.

PASCUAL, Ernesto Z. **Història de la Congregació Benedictina Claustral Tarraconense (1215 – 1835)**. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 2004.

PASTOUREAU, Michel. **Le Moyen Age en Lumière**. Manuscrits enluminés des Bibliothèques de France, sous la direction de Jacques Dalarun. Paris: Fayard, 2002.

_____. Símbolo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, 2 v., v. 2, p. 495-510.

PEREIRA, Maria Cristina C.L. **Une pensée em images, les sculptures du cloître de Moissac**. 2001. Tese (Doutorado em Histoire médiévale) – École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2001

_____. 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.

_____. O revivalismo medieval e a invenção do neogótico: sobre anacronismo e obsessões. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH - São Paulo**, julho 2011a, p. 1-16.

_____. Montagens topo-lógicas. As imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac. **Revista de História**, São Paulo, n. 165, p. 73-92, jul./dez. 2011b.

_____. *Paradisus corporalis est quies claustralis*: usos e sentidos do claustro beneditino no Ocidente medieval. **Acta Scientiarum. Education**. Maringá, 33/1, p. 71-76, 2011c.

_____. **Pensamento em imagens. Montagens topo-lógicas no claustro de Moissac**. São Paulo: Intermeios, 2016.

PERROTTA, Carmen. La fotografía como medio de reproducción de los bienes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos: los primeros álbumes catalanes", **Revista Emblecat** 7, p. 53-70, 2018.

PI Y ARIMÓN, Andrés Avelino. **Barcelona Antigua y moderna: descripción e historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días**. Barcelona: Tomas Gorchs, 1854. Digitalizado pela Boston Public Library, disponível em: <https://archive.org/details/barcelonaantigua01piya/page/n6> . Acesso em: jun. 2019

PIFERRER, Pablo. **Recuerdos y bellezas de España. Cataluña**. Barcelona: Joaquín Verdaguer, 1939, vol. I.

PLADEVALL, Antoni. La Història. In: VIGUÉ, Jordi. **El Monestir romànic de Sant Pau del Camp**. Barcelona: Artestudi, 1974, p. 17-39.

_____. Els grans comtes i la reconquesta. De Ramon Berenguer I a Ramon Berenguer IV. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs). **Catalunya Romànica [online]**. Barcelona: Fundació enciclopèdia catalana, atual. 2018. Disponível em:

<https://www.enciclopedia.cat/EC-CATROM-0103101.xml?destination=node/860835>.

Acesso em: jun. 2019.

_____. La reforma eclesiàstica i la restauració de la Metròpoli de Tarragona. Marc històric i cronològic del món romànic a Catalunya. In: PLADEVALL; VIGUÉ (dirs.). **Catalunya Romànica [online]**. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, actual. jul. 2018. Disponible em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml>. Acesso em: set. 2019.

POISSON, Olivier. Les tribunes de Cuxa et de Serrabona. In : DAGUERRE, Alan (dir.). **Les tribunes de Cuxa et de Serrabona; deux clôtures de chœur exceptionnelles de l'époque romane**. Montpellier: Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon; Conservation régionale des monuments historiques, 2014, p. 36-43.

PORTER, Arthur Kingsley. **Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads**. Boston: Marshall Jones company, 1923.

PRESSOUYRE, Leon. Introduction. In: _____(dir.) **L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance**. Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art/ 4. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques; Publications de la Sorbonne, 1993, p. 5-7.

PUIG I CADAFALCH, Joseph. **L'arquitectura romànica a Catalunya**, vol. 2. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1909. Disponible em: <https://archive.org/details/larquitecturaro02puig/page/n15> . Acesso em. ago 2019.

_____. **L'Arquitectura romànica a Catalunya**, vol. 3. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1909. Disponible em: <https://archive.org/details/larquitecturaro03puig/page/392>. Acesso em: ago.2019.

_____. **Le premier art roman: L'architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen aux X^e et XI^e siècles**. Paris: H. Laurens, 1928.

_____. **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.

PUIGARNAU, Alfons. Fiat Lux: Iconology and Theology of Time in Medieval Catalonia. In: MORENO RIANO, Gerson (ed.) **Time and eternity: the medieval discourse**. Turnhout: Brepols, 2003, p. 427-450.

_____. **Imago Dei y Lux mundo en el siglo XII. La recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya**. Barcelona: Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, 2005.

PUIGFERRAT I OLIVA, Charles. L'evolució interna del cenobi als segles XI-XIII. Sant Cugat del Vallès. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi. **Catalunya Romànica [online]**. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, actual. nov. 2019. Disponible em: <https://enciclopèdia.cat/ec-catrom-1815901.xml>. Acesso em: dez. 2019.

PUJADES, Gerónimo. **Crónica universal del principado de Cataluña**, vol VI. Barcelona: Imprensa de J. Tomer, 1829.

PUHVEL, Jaan. The Origins of Greek *Kosmos* and Latin *Mundus*. **The American Journal of Philology**, 97/ 2, p. 154-167, 1976.

QUINTAVALE, Arturo C. La réforme grégorienne: image et politique (XIe-XIIe siècles). In : FRANZÉ, Barbara (dir.), **Art et réforme grégorienne em France et dans la péninsule ibérique**. Paris : Picard, 2015, p.15-39.

RAYNE-MICHEL, Servane. Du péché originel à la Cité de Dieu. **Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires** [Online], 18, 2017. Disponible em : <http://journals.openedition.org/cerri/176>. Acesso em: set. 2019.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art chrétien**. Tome III. Iconographie des saints (P-Z). Paris: Presses universitaires de France, 1959.

RECHT, Roland. Histoire de l'art européen et moderne. Cours: **Regarder l'art, en écrire l'histoire (III)**. Cours du Collège de France (Résumés annuels), 2011-2012, p. 609-623, p. 611. Disponible em: <https://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/resumes.htm>. Acesso em: jan.2020.

REVEYRON, Nicolas. Chronologie, périodisation, polychronie: les temps de l'histoire de l'art médiéval. **Perspective** [online], 4, 2008. Disponible em: <http://journals.openedition.org/perspective/2708>. Acesso em: dez. 2019.

RICHÉ, Pierre. Après l'an mille un soleil radieux éclairera-t-il l'Occident ? **Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France** (1998), 2002, p. 47-53.

RIEGL, Alois. **Questions de style**. Tours: Hazan, 2002.

RODRÍGUEZ, Paulino. Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa. **Codex aquilarensis**, 21, p. 6-28, 2005.

ROSENWEIN, Barbara. **Negotiating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe**. Londres: Ithaca, 1999.

RUDOLPH, Conrad. **The things of greater importance. Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

RUGGLES, Fairchild. The Stratigraphy of Forgetting: The Great Mosque of Cordoba and Its Contested Legacy. In: SILVERMAN, H. (ed.). **Contested Cultural Heritage**. Nova Iorque: Springer, 2011, p. 51-67.

RUSSO, Daniel. Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique, Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines). **Revue Mabillon**, n. s., 11, 72, p. 57-87, 2000.

_____. Peut-on parler d'un art clunisien ? **Dossiers d'Archéologie**, 269, p. 62-67, dez/jan 2002.

_____. Émile Mâle (1862-1954): l'invention de l'iconographie historique. **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, 148-4, p. 1641-1650, 2004.

_____. Réflexions sur les objets et les pratiques de l'histoire de l'art médiéval. À propos de L'objet de l'histoire de l'art, de Roland Recht. **Médiévales** [Online], 51, outono 2006, digitalizado em mar. 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/medievales/1463>. Acesso em jan. 2020.

_____. O conceito de imagem-presença na arte da idade média. **Revista de História**, São Paulo, 165, p. 37- 72, 2011.

SABATÉ, Flocel. L'origen medieval de la identitat catalana. In: _____ (dir.) **Anàlisi històrica de la identitat catalana**. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2015, p. 19-47.

SALAT, Josef. **Tratado de las monedas labradas en el principado de Cataluña con instrumentos justificativos**. Tomo I. Barcelona: Imprenta de Antonio Brusi, 1818.

SALRACH I MARÈS, Josep Maria. L'expansió de la Casa de Barcelona (segles XI-XIII). Del comtat al principat. Les seus episcopals. **Enciclopedia del Romànic a Catalunya. Barcelona, vol.I**. MNAC, 2014, p.43-63.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. La peregrinación a Montserrat en los siglos XII y XIII: Génesis de una cultura devocional mariana. **PORTICVM. REVISTA D'ESTUDIS MEDIEVALS**, I, p. 28-43, 2011.

_____. Sant Pau del Camp. In: CAMPS, Jordi; CASTIÑEIRAS, Manuel (coords.). **Enciclopedia del Románico en Cataluña**. Barcelona, tomo II. Barcelona: Fundación Santa María la Real/ MNAC, 2014, p. 1130-1140.

SANJUÁN, Alejandro. Cómo desactivar una bomba historiográfica: la pervivencia actual del paradigma de la Reconquista. In: FERNANDES, Isabel C.F, MARTÍNEZ, Carlos de Ayala e ONTALVA, J. Santiago Palacios (coord.). **La Reconquista. Ideología y justificación de la Guerra Santa peninsular**. Madri: La Ergastula, 2019, p. 99-121.

Sant Pau del Camp, IAHC (Inspection and Analysis of Historical Constructions), Department of Civil and Environmental Engineering, Universitat Politècnica de Catalunya - Barcelonatech. Disponível em: <https://iahc.upc.edu/?p=513>.

SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de. Oraciones por la salvación del alma. El obituario en piedra del monasterio de Sant Pau del Camp en Barcelona. **Anuario de Estudios Medievales**, Barcelona, 46/2, p. 939-973, jul-dez 2016.

SANTOS, Aline Benvegnú dos. **A ornamentabilidade dos capitéis do claustro Sant Benet de Bages**: as funções do decor na arte românica. 2015. Dissertação (Mestrado em

História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCHAPIRO, Meyer. La notion de style. In: _____. **Style, artiste et société**. Paris: Gallimard, 1982, p. 35-85.

_____. Sobre la actitud estética en el arte románico (1947). In: _____ **Estudios sobre el románico**. Madri: Alianza, 1984, p. 13-36.

_____. Animal imagery in romanesque sculpture. In: _____ **Romanesque Architectural Sculpture**. The Charles Eliot Norton lecture. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 185-209.

SCHMITT, Jean-Claude. **La raison des gestes dans l'Occident médiéval**. Paris: Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1990.

_____. Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans um manuscrit médiéval. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations** 48/ 6, 1993, p. 1471-1495. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226. Acesso em: jun. 2019.

_____. De l'espace aux lieux: les images médiévales. In: Construction de l'espace au Moyen Age: pratiques et représentations, 37^e congrès de la SHMES, 2006, Mulhouse. **Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public**. Paris: Publ. de la Sorbonne, 2007, p. 317-346.

_____. **O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: Edusc, 2007.

_____. **Les rythmes au Moyen Âge**. Paris : Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 2016

SILVA, Carolina Gual da. A invenção da diocese e a definição da jurisdição episcopal: o caso dos dízimos (séculos XII-XIII). **Veredas da História** [online], 10, 2, p. 94-109, dez. 2017.

SIMON I TARRÉS, Antoni (dir.). **Diccionari d'historiografia catalana**. Barcelona: Fundació Enciclopedia Catalana, 2003 atual. jun. 2019, Disponível em: <http://enciclopedia.cat/ec-historiog-1885.xml> . Acesso em: dez. 2019.

SMITH, Macklin. **Prudentius' Psychomachia. A Reexamination**. New Jersey: Princeton University Press, 1976.

SOUTO, Juan A. La Mezquita Aljama de Córdoba. **Artigrama**, 22, p. 37- 72, 2007.

STILP, Florian. Scylla l'ambivalente. **Revue archéologique**, 51, 1, p. 3-26, 2011. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-archeologique-2011-1-page-3.htm>. Acesso em: set. 2019.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

TAYLOR, Nathaniel L. Inheritance of Power in the House of Guifred the Hairy: Contemporary Perspectives on the Formation of a Dynasty. In: BERKHOFER III, Robert F.; COOPER, Alan; KOSTO, Adam J. (eds.). **The Experience of Power in Medieval Europe, 950-1350**. Aldershot: Ashgate, 2005. p. 129-152.

THÉNARD-DUVIVIER, Franck. Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales. **Images Re-vues** [Online], 6, 2009, document 2. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/686>.

TORRELL, Jean-Pierre; BOUTHILLIER, Denise. **Pierre le Vénérable et sa vision du monde**. Sa vie, son oeuvre. L'homme et le démon. Louvain: Spicilegium Sacrum Lovaniense, 1986.

TORROJA, Ramon. **Historia de Catalunya**. Barcelona: Impremta Elzeviriana y Librería Camí, 1933.

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 ; TOUBERT, P. (orgs). **Remploi, citation, plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe- XIIe siècle)**. Madri: Casa de Velázquez, 2009, p. IX- XVI.

URDINA I MARTORELL, Frederic. Els precedents de la formació política de Catalunya. In: PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi (dirs.). **Catalunya Romànica** [online]. Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, atual. 2018. Disponível em: <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-0103101.xml>. Acesso em: fev. 2019.

VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth. **Palace of the Mind: the Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century**. Turnhout, Brepols, 2012.

_____. Le cloître, Lieu de résonances de la vie monastique. **Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa** 46, 2015, p. 35- 47.

VERGNOLLE, Éliane. Autour d'Anzy-le-Duc: histoire d'un groupe de chapiteaux préclunisiens de Bourgogne. **Gesta**, Chicago, vol. 2, p. 3-13, 1978.

_____. Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman. **Revue de l'Art**, n°90. p. 21-34, 1990.

_____. Réflexions sur les chapiteaux à feuilles lisses : à propos de Saint-Sever. In: **Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye**, Colloque international, mai 1985. Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1986, p. 184-197.

VIDAL GARCÍA, Mercè. **Representación del Pecado Original en la iconografía románica catalana: Lujuria y penitencia**. 2016 – 2017. Trabalho de conclusão de curso (História da Arte). Universidad de Barcelona, Barcelona, 2017.

VIGUÉ, Jordi. **El monestir romànic de Sant Pau del Camp**. Barcelona: Artestudi, 1974.

VILLANUEVA, Jaime. **Viage literario a las iglesias de España. Tomo XVII**. Viage á Lérida y Barcelona. Madri: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, p. 156-157. Disponível em: <http://archive.org/details/viageliterario1718villuoft/page/156>. Acesso em: set. 2019.

VILLAR, Pierre. **La Catalogne dans l'Espagne Moderne**. T. 1. Paris: SEVPEN, 1962.

_____. **Breve historia de Catalunya**. Bellaterra: Edicions UAB, 2011.

VONES, Ludwig. Restauration ou bouleversement? In: **Mélanges de la Casa de Velázquez** [Online], 49-2, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mcv/11225>. Acesso em dez. 2019.

WEBER, Benjamin. El término “cruzada” y sus usos en la Edad Media: La asimilación lingüística como proceso de legitimación In: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de; HENRIET, Patrick; PALACIOS ONTALVA, J. Santiago (dirs.). **Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica: Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X- XIV)** [Online]. Madri: Casa de Velázquez, 2016. Disponível em: <http://books.openedition.org/cvz/319>. Acesso em: dez. 2019.

WHITBREAD, Leslie George. **Fulgentius. The Mythographer**. Ohio: Ohio State University Press, 1971.

WIRTH, Jean. **L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)**. Paris: Klincksieck, 1989.

_____. **L'image à l'époque romane**. Paris: Cerf, 1999.

_____. **La datation de la sculpture médiévale**. Genève: Droz, 2004.

_____. Le sein féminin au Moyen Âge. **La madre, Micrologus, Natura, Scienze e Società Medievali**, XVII, Florença, Sismel, Edizioni del Galluzzo, p. 305-326, 2009.

_____. La datation des oeuvres. In: BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier (orgs.). **Les Images dans l'Occident Médiéval**. Turnhout: Brepols, 2015, p. 159-168.

YARZA LUACES, Joaquín. Las bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos. **Traza i Baza**, núm. 4, p 51-75, 1974.

ZIMMERMANN, Michel. Entre royaume franc et califat, soudain la Catalogne... In: DELORT, Robert (dir.); IOGNA-PRAT, Dominique (org.). **La France de l'an Mil**. Paris: Le Seuil, 1990, p. 75-100.

_____. Conscience gothique et affirmation nationale dans la genèse de la Catalogne (IXe- XIe siècles). In: FONTAINE, Jacques e PELLISTRANDI, Christine (dir.). **L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique** [online]. Madrid: Casa de Velázquez, 1992. Disponível em: <https://books.openedition.org/cvz/2111#ftn2>. Acesso em abr. 2019.

_____. La représentation de la noblesse dans la version primitive des Usatges de Barcelone (milieu du XIIe siècle). **Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales**, 25, p. 13-37, 2002.

_____. **Écrire et lire en Catalogne: IXe – XIIe siècle**. Vol. 2. Madrid: Casa de Velázquez, 2003.

_____. Rejet et appropriation de l'Hispania dans la Catalogne médiévale (Xe- XIIe siècles). In: CHASTANG, Pierre (dir.). **Le passé à l'épreuve du présent**. Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance. Paris: PUPS, 2008, p. 138-167.

_____. **Naissance de la Catalogne (VIIIe – XIIe siècle)**. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2019.

WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990.

_____. **El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. **El ritual de la serpiente**. Madrid: Sexto Piso, 2008.

_____. Mnemosyne. **Arte & Ensaio** 19, p. 125- 131, 2009.

ZUCKER, Arnaud (ed., trad.). **Physiologos: le bestiaire des bestiaires**. Grenoble: Jérôme Millon, 2004.

_____. Morale du *Physiologos*: le symbolisme animal dans le christianisme ancien (IIe- Ve s.), **Rursus** [Online], 2, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rursus/142>. Acesso em: nov. 2019.