



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LORENA DA SILVA VARGAS

A CATEDRAL DE BARCELONA NA CONSTRUÇÃO DE PAISAGENS  
DE MEMÓRIA ENTRE OS SÉCULOS XIII E XV

Goiânia

2020

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das dissertações e teses disponibilizados são de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o autor e o orientador firmam o compromisso de que ele não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do material bibliográfico:**     Dissertação     Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

Nome completo do autor: Lorena da Silva Vargas

Título do trabalho: A CATEDRAL DE BARCELONA NA CONSTRUÇÃO DE PAISAGENS DE MEMÓRIA ENTRE OS SÉCULOS XIII E XV

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

Independente da concordância com a disponibilização eletrônica, é imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 04/03/2020

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

<sup>2</sup> As assinaturas devem ser originais sendo assinadas no próprio documento, imagens coladas não serão aceitas.

LORENA DA SILVA VARGAS

A CATEDRAL DE BARCELONA NA CONSTRUÇÃO DE PAISAGENS  
DE MEMÓRIA ENTRE OS SÉCULOS XIII E XV

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestra em História.

**Linha de pesquisa:** História, Memória e Imaginários Sociais

**Orientadora:** Profa. Dra. Adriana Vidotte

Goiânia

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

da Silva Vargas, Lorena

A Catedral de Barcelona na construção de paisagens de memória entre os séculos XIII e XV [manuscrito] / Lorena da Silva Vargas. - 2020.

LXXXV, 85 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Adriana Vidotte.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2020.

Bibliografia.

Inclui mapas, fotografias.

1. paisagem. 2. memória. 3. Catedral de Barcelona. I. Vidotte, Adriana, orient. II. Título.

CDU 94(100)“652”+“653”

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Lorena da Silva Vargas**. Aos 27 (vinte e sete) dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte (2020), com início às 12h, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Lorena da Silva Vargas**, cujo título foi “**A CATEDRAL DE BARCELONA NA CONSTRUÇÃO DE PAISAGENS DE MEMÓRIA ENTRE OS SÉCULOS XIII E XV**”. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº009/2020-PPGH, de 21 de fevereiro de 2020, pelos seguintes Professores Doutores: **Adriana Vidotte (Presidente)**, **David Chao Castro (Universidad de Santiago de Compostela/ Espanha)**, **Renata Cristina Sousa Nascimento (UFG-Jataí)** e, como suplentes **Adailson José Rui (Unifal)** e **Armênia Maria de Sousa**. Os Examinadores arguíram na ordem acima citada. Às 14:15 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido a candidata ..... APROVADA .....

Prof. Dr. David Chao Castro (USC) Ass.: .....  
Decisão (... aprovada .....) .....

Profa. Dra. Renata Cristina Sousa Nascimento (UFG-Jataí) Ass.: .....  
Decisão (... aprovada .....) .....

Presidente da Banca Profa. Dra. Adriana Vidotte (UFG) Ass.: .....  
Decisão (... APROVADA .....) .....

Reaberta a Sessão Pública, a Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Cintila Alves Garcia, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenador: .....  
Prof. Dr. Jiani Fernando Langaro

Secretária: .....  
Cintila Alves Garcia



Catedral de Barcelona.  
Arquivo pessoal, 2018.

## RESUMO

A narrativa é, junto da memória, alicerce do trabalho do historiador. Aqui, tomaremos a narrativa do deslumbramento estético e a narrativa da memória social como elementos de fala da cidade e da Catedral de Barcelona entre os séculos XIII e XV – período de construção do edifício gótico. Serão identificadas e analisadas as memórias relativas à Catedral de Barcelona naquele momento a partir dos acontecimentos que a envolveram – interna e externamente – e a partir do imaginário do templo formado a partir dos próprios fatos e perspectivas sociais. A paisagem será compreendida como o campo de visualização no qual a Catedral se insere e o caracteriza visualmente, sendo a Catedral gótica o elemento do espaço que respalda a concepção paisagística frente à estética e os juízos de valor para ela e por ela construídos.

A partir de impressões, emoções e estética, às quais vinculam-se lendas e saberes populares, a memória da Catedral de Barcelona teve por fundamento a própria estrutura do edifício. Paralelamente, o templo auxiliou na construção da memória de uma paisagem externa, desse espaço que compreende toda a cidade de Barcelona e principalmente a zona da Catedral. Desse modo, a estética gótica, aqui, será percebida como o elemento propulsor do imaginário relativo à Catedral, possibilitando ainda a afirmação de uma paisagem de memória interna, frente aos recursos utilizados por tal estilo arquitetônico a fim de recorrer aos sentidos e à sensibilidade artística como forma de arrebatamento sensorial e fomento à fé.

**Palavras-chave:** paisagem, memória, Catedral de Barcelona.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1: DO ESPAÇO DE MEMÓRIA À PAISAGEM DE MEMÓRIA .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Uma memória das emoções, das técnicas e dos espaços .....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 O conceito de <i>paisagem</i> no Ocidente medieval.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 2: A CATEDRAL DE BARCELONA NA PAISAGEM URBANA....</b>	<b>22</b>
<b>2.1 Barcelona e a construção de uma paisagem no século XIII.....</b>	<b>22</b>
<b>2.2 A Catedral Basílica de la Santa Cruz y Santa Eulalia.....</b>	<b>28</b>
<b>2.3 A estética gótica na paisagem urbana .....</b>	<b>30</b>
<b>2.4 A memória coletiva da Catedral.....</b>	<b>36</b>
<b>CAPÍTULO 3: A CATEDRAL DE BARCELONA ENQUANTO PAISAGEM ...</b>	<b>46</b>
<b>3.1 O cotidiano da Catedral .....</b>	<b>46</b>
<b>3.2 A memória na Catedral.....</b>	<b>47</b>
<b>3.3 A memória emotiva da paisagem interna .....</b>	<b>63</b>
<b>3.4 A paisagem como mnemotécnica: o caso dos vitrais.....</b>	<b>70</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>79</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>82</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>82</b>

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é resultado de dois anos de apaixonada pesquisa no âmbito dos estudos medievais, hispanos, artísticos e memorialísticos, no decorrer dos quais se fizeram presentes pessoas e instituições de profunda relevância, às quais agradeço.

À minha família, que me apoia e incentiva em todos os meus sonhos. Agradeço por me ensinarem a amar a história, a arte, a cultura, o patrimônio.

À minha orientadora, amiga, madrinha, Adriana Vidotte, por estar comigo desde o início de minha vida acadêmica, por me fazer encantar pela Idade Média, por me compreender e me acompanhar em meus projetos.

Aos amigos de Barcelona, em especial Irene e Ana Vilanova, que me abriram os caminhos à Catedral. À Claudia, Ivan, Miquel, Carles, Irene e Ana, por serem minha família catalã.

Aos professores David Chao, Renata Nascimento e Yussef Campos, por aceitarem compor as bancas de qualificação e defesa desta dissertação e por participarem cada qual de uma etapa de minha vida acadêmica.

Aos queridos professores Guadalupe Romero, David Chao, Marta Cendón, Lourdes Gutierrez e Adailson Rui, pelos excepcionais cursos, conselhos, indicações, além da atenção e amizade.

Ao Laboratório de Estudos Medievais – LEME, pelas valiosas discussões tanto no grupo de estudos quanto nos eventos, que muito agregaram a este trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, por financiar esta e outras tantas pesquisas brasileiras em um momento de desmonte da educação no país.

Ao Programa de Pós-graduação em História – PPGH/UFG, professores e técnicos administrativos pela atenção e empatia de sempre.

## INTRODUÇÃO

No ápice da formação cultural, em qualquer espaço e tempo, deparamo-nos com o desenvolvimento de práticas e formas representativas, parafraseando Roger Chartier (2002), que revelam imaginários incumbidos de valores religiosos, estéticos, comportamentais, de interação com o próximo e com tudo o que circunda o ser humano, fazendo-se necessário voltar ao simbolismo, às religiões e às emoções para compreender o homem ao longo da história, segundo os métodos da nova antropologia. Conceitos básicos como o de *beleza* ganham vida graças à cultura, mas tornam-se instáveis igualmente por meio dela. São as experiências que acompanham o autoconhecimento humano, imprevisíveis e nem sempre controláveis, que permitem novas organizações sociais, adaptações e alterações do ambiente onde se vive, questionamentos e pensamento crítico acerca de si e do mundo. Segundo Halbwachs (1990, p. 143), “nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca”. Adentramo-nos, aqui, à essência da questão. A cultura não seria possível sem um elemento chave, básico, entretanto, à composição humana: a memória. Essa, por sua vez, encontra na materialidade das representações um meio de autoafirmação e perpetuação no interior da transitoriedade cultural, ao passo em que a memória se torna ferramenta de disputas entre as estruturas formadoras das sociedades.

A organização identitária implica, por meio da cultura, no desenvolvimento, como dito, de representações e práticas próprias de uma sociedade sem desconectá-las, entretanto, dos espaços nos quais elas ocorrem. Os espaços da cultura imaterial, das danças, das festas, dos cultos, das lutas e os espaços da cultura material, dos edifícios, dos objetos, envolvem-se igualmente pela muralha do entorno urbano, pelo recinto de prática da vida em sociedade. Túmulos, relíquias, edificações, monumentos, imagens, literatura, lendas e museus correspondem à necessidade de perpetuação de uma lembrança, de manutenção da reminiscência enquanto signo de ascensão da memória coletiva, cujo poder de construção identitária, como afirma Aleida Assmann (2011), se sobressai ao cientificismo da história pela proximidade individual e afetiva que carrega. O meio consiste, pois, em um testemunho constante da vida de determinado grupo social. As formas construtivas e todas as demais expressões estéticas da cultura vêm à tona aos olhos do observador, que encontra nos sentidos físicos o veículo de se chegar à alteridade.

Voltamo-nos à Barcelona do século XIII como ponto de início de uma análise acerca das construções de paisagens naquele espaço urbano. Para tanto, nos pautaremos na emergência da Catedral gótica em 1298 como elemento chave para o desenvolvimento de um olhar observador naquela sociedade, que acompanharia o processo construtivo da sede do bispado, concluída em meados do século XV. A consciência paisagística que chegaria ao Ocidente naquele século XIII, encontraria na expressividade do estilo gótico, já em vigor, um de seus impulsos e consequências a partir do apelo emocional religioso através da estética. Em meio à longa história da Catedral, fundada no século IV em estilo paleocristão e em meio à diversidade artística que nela se concentrou, seguindo-se a estética visigoda (século VI) e românica (século XI), a transição ao gótico no século XIII revelar-se-ia o primeiro fomento *paisagístico* na cidade de Barcelona, perspectiva que se desembocaria no espaço urbano e no templo em si a partir da percepção do mesmo também como uma paisagem.

Traremos no primeiro capítulo a discussão da paisagem como conceito que permeia o espaço e a estética, elementos formadores da identidade e da memória social em qualquer momento histórico. Enquanto matéria, a paisagem pressupõe, paralelamente, respostas do imaginário, que gera e é gerado pelo diálogo das mentalidades com base nos sentidos internos, dentre os quais estão a interpretação e as emoções, levadas a cabo por um processo de conhecimento de si, do outro e do ambiente. A composição paisagística de uma cultura, consistindo, como discorreremos, em um modo específico de percepção e compreensão do meio, distingue-se, portanto, dentre as pluralidades culturais, ressaltando-se, aqui, a relevância não somente da definição de beleza associada ao prazer efêmero, mas o mérito que carrega o olhar estético na evocação de sentimentos, na persuasão, na definição de valores e na perpetuação memorialística. Observaremos, nesse sentido, como a paisagem gerada e definida pela Catedral de Barcelona foi chave para a consolidação da memória daquele templo nos séculos finais da Idade Média, pautando-nos, para tanto, na História das Emoções e na interdependência entre memória e emoção levantada especialmente pelos estudos de Aleida Assmann.

No segundo capítulo, discorreremos acerca da construção de uma paisagem de memória urbana da cidade de Barcelona a partir da presença da Catedral gótica naquele espaço. Remontando-nos às origens do templo, serão percebidas as relações urbanas com aquele edifício entre os séculos XIII e XV e como a Catedral foi capaz de definir a memória coletiva da cidade. Para tanto, recorreremos ao cotidiano das festas, procissões,

mercados e às próprias obras do templo como marcos do convívio social gerador da memória e da história daquela paisagem urbana, sob os olhos da Sé.

No capítulo final, a análise partirá para o interior da Catedral, espaço que também se configura como paisagem. Serão destacados fatos cotidianos tal como batismos e celebrações eucarísticas que participaram da memória relativa ao edifício nos séculos finais do medievo. Caberão aqui ainda uma análise dos elementos estéticos que, compondo o âmbito interno, possibilitaram a configuração paisagística da Catedral: retábulos, sepulcros, chaves de abóbada, vitrais, etc. Esses últimos receberão destaque a partir de sua distribuição no templo, sob dependência do curso do sol e da disposição das capelas laterais. Junto à iconografia, tais características nos levam à memória enquanto técnica, terceira esfera memorialística que aqui terá lugar, ao lado das memórias coletiva e emotiva.

## CAPÍTULO 1: DO ESPAÇO DE MEMÓRIA À PAISAGEM DE MEMÓRIA

### 1.1. Uma memória das emoções, das técnicas e dos espaços

A memória é a matriz inventiva para todas as artes humanas (CARRUTHERS, 2011, p. 31). Segundo Mary Carruthers (2011), a memória consiste em imagens emocionalmente coloridas, carregadas de *affectus* corporais ou todas as possíveis reações emocionais, uma vez que aquilo que se é lembrado, que se aglutina à *caixa mnemônica*<sup>1</sup> onde se armazenam lembranças, diz respeito àquilo ao qual o indivíduo dedicou maior tempo, ao qual atribuiu maior interesse e concentração ou que ocasionou arrebatamento emocional, como o deslumbre ou o trauma. As emoções são guardiãs do recordar e do esquecer, por isso podem perder a confiabilidade, segundo Aleida Assmann (2011), por serem sujeitas a influências externas, estéticas, religiosas e pessoais que envolvam as emoções, tanto referentes ao momento da fixação dos fatos, quanto ao momento de rememoração dos mesmos. Envolvem igualmente imaginação no processo reconstrutivo dos fatos, nos preenchimentos de lacunas aparentes da ação do esquecimento. Reflete Santo Agostinho, no século V, acerca da memória das emoções:

Encerro também na memória os afectos da minha alma, não da maneira como os sente a própria alma, quando os experimenta, mas de outra muito diferente, segundo o exige a força da memória. Não é isto para admirar tratando-se do corpo: porque o espírito é uma coisa e o corpo é outra. Por isso se recordo, cheio de gozo, as dores passadas do corpo, não é de admirar. Porém, aqui o espírito é a memória (CONFISSÕES, p. 254).

Rememorar, portanto, não implica reviver as emoções, mas saber o que se viveu por meio do armazenamento emocional no espírito, na caixa mnemônica. Nesse sentido, apresenta Aleida Assmann (2011, p. 113):

Os signos estão disponíveis, as páginas no livro podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se reapresentam de maneira automática. A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta. Por isso, a recordação romântica não é recomposição, mas substituição.

A memória emotiva, como toda memória, não agrega em si os fatos em todos seus meandros, como o faria com menos dificuldades a história, mas envolve a captação dos

---

1 Termo utilizado por Aleida Assmann (2011) para se referir à memória enquanto recipiente do saber, arca do tesouro, compondo a metáfora da caixa como espaço de armazenamento da memória enquanto lembrança.

fatos pelo indivíduo de modo seletivo, segundo sua atenção, intenção e interpretação, ganhando vida a partir “das emoções que depositamos em cada recordação” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 203). Seja em seu âmbito individual ou coletivo, a memória emotiva não revive as emoções do momento dos fatos, assim como a memória em si não poderia trazer à tona os fatos novamente, mas recorda os sentimentos a eles associados em determinado momento do passado, o que possibilita caracterizá-los e reformulá-los segundo as perspectivas e balanços feitos no presente. São os afetos da alma, na perspectiva agostiniana, que gravam no espírito as imagens dos fatos vividos, gestando analogias entre experiências e ações futuras. Lembramo-nos, assim, mais da narrativa que montamos ao descrever os acontecimentos e das imagens que a eles associamos que dos fatos como tal. A lembrança torna-se, com isso, uma crença do que a memória enquanto *caixa mnemônica* foi capaz de armazenar em meio à passagem do tempo e a partir de reformulações, conscientes ou inconscientes, que agregam perspectivas distintas ao mesmo fato, indo ao encontro da premissa do pai da dialética, Heráclito de Éfeso, de que um homem não entra duas vezes no mesmo rio. Acerca das perspectivas de memória, já no século XVIII, Jean-Jacques Rousseau (*apud*, ASSMANN, 2011, p. 271) afirmava: “Eu posso deixar lacunas nos fatos, eles se movem, posso atrapalhar-me com as datas, mas não posso me enganar sobre o que senti”.

No âmbito da psicanálise, aproximando-nos a uma História das Emoções, deparamo-nos com fatos coloridos por valores e sentimentos e memórias que, trabalhando ao lado do subconsciente, tornam-se vigilantes frente às novas futuras experiências. O recalque, nada mais é, nesse sentido, que uma memória adormecida. As emoções são mecanismos básicos, porém de usos distintos em cada sociedade, que criam cada qual seu próprio refúgio (ROSENWEIN, 2006, p. 126). Barbara Rosenwein destaca, por exemplo, as formas de se tratar a morte a partir dos epitáfios construídos antes e depois do ano 500 d. C. Amor, dor, doçura são sentimentos que, segundo a autora, passam a fazer parte dos epitáfios naquele momento, um sentimentalismo que evoca a importância do falecido aos que permanecem em vida, ou ainda a importância de sua vida para seu tempo. A classificação das emoções e desejos que deveriam ser evitados e controlados diz respeito a uma preocupação cristã apresentada pelo papa Gregório Magno, onde o amor e o medo frente a Deus classificavam-se como os sentimentos chave para a vivência religiosa (ROSENWEIN, 2006, p. 174). A partir do século XIII seria possível identificar o uso incisivo das emoções em associação ao corpo como fomento à religiosidade e instrumento

de conversão. A expressividade, até então sinônimo de fraqueza da alma, associada ao pecado e à feminilidade, tornava-se veículo de encontro com o divino pela memória e encarnação das emoções bíblicas: o êxtase, o choro, o riso, a flagelação. Passava-se, pois, da *discretio* monástica às performances corporais e ao drama litúrgico, a fim de vivenciar as emoções de Cristo e da Virgem Maria como resultado, segundo Boquet (2015) do entrelaçamento entre as culturas laica e religiosa, da necessidade de atração dos fiéis à religião e à fé cristã e, mais do que isso, de mudanças teológicas e antropológicas que fitavam a humanidade de Cristo e enfatizavam sua infância e sua morte como meio de aproximação da divindade à finitude humana. O Deus da punição tornava-se o Deus da misericórdia, conhecedor do sofrimento humano. Para além de signos e símbolos, os medievais encontraram manifestação divina no corpo emotivo, o qual, segundo Francisco de Assis, deveria ser utilizado não apenas com sentido penitencial, com flagelações e peregrinações, mas também para expressar alegria e doçura, “expressões visíveis do amor de Deus” (BOQUET, p. 270, 2015).

Deparamo-nos com a linha tênue entre a História das Emoções e a História Sensorial<sup>2</sup>, que busca na compreensão dos usos específicos dos sentidos em cada sociedade uma forma de aprofundamento histórico, sendo a sensorialidade fomento para as emoções e, logo, para a religiosidade. Segundo São Francisco, a retórica religiosa deveria ser emotiva e gestual; o rito deveria ter algo de encenação, uma vez que “a encenação mobiliza todos os sentidos, é acessível a todos” (BOQUET, p. 272, 2015); a religiosidade cotidiana deveria voltar-se não à negação da carne, mas ao saber a ela aplicado, entregando-a ao serviço a Deus. Assim, os sermões e ritos litúrgicos deveriam motivar o fervor religioso, que se tornava um fenômeno coletivo, cultural, e que buscava, simultaneamente, promover uma relação privada entre Deus e o fiel a partir da oração. Consequentemente, o mesmo poder que agrega e constrói a identidade, exclui e delimita grupos sociais, distinguindo pagãos e cristãos, aristocratas e camponeses, revelando os usos políticos do controle emocional. A exemplo disso, tem-se o apedrejamento de judeus como prática comum durante a festa da Páscoa em Girona no século XIII, como ressalta Damien Boquet (p. 330, 2015), ou mesmo a utilização da língua catalã nas encenações litúrgicas como forma de proximidade aos fiéis. A dominação das imagens, da música e

---

<sup>2</sup> Cf. RODRÍGUEZ, Gerardo, CORONADO SCHWINDT, Gisela (org.). *Abordajes sensoriales del mundo medieval*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades, GIEM, 2017.

de toda expressão sensorial, a começar pelo controle do próprio corpo humano enquanto difusor e receptáculo das sensações, leva à dominação das emoções e, por consequência, ao controle da memória.

De acordo com Aleida Assmann (2011, p. 239), “o afeto é mencionado na mnemotécnica romana como o principal apoio das recordações”, tal como os humores, dentre os quais seriam o sanguíneo e o melancólico<sup>3</sup> os que mais conservam a memória, segundo a perspectiva do filósofo italiano Boccompagno no século XIII (YATES, 2016, p. 82). Para que um fato seja armazenado e recordado de modo eficaz, é preciso que envolva sentimentos que fujam da percepção cotidiana, que chamem a atenção, positiva ou negativamente. Os estudos acerca do funcionamento da memória são retomados no medievo pelos mosteiros no intuito de buscar, no conhecimento mnemônico, eficácia na memorização de sermões e passagens bíblicas. No século XII, Hugo de São Victor procurou nas heranças clássicas técnicas mnemônicas para o auxílio à meditação, que estaria associada à leitura. Assim, as técnicas voltam-se à leitura memorial monástica, direcionada à interpretação bíblica e aos sermões em detrimento das técnicas de memória antigas, relacionadas ao discurso e à retórica. Essa última assume, na Idade Média, sentido que se aproxima mais à invenção literária, como destaca Carruthers (2011), que à persuasão, ao ser utilizada no monasticismo com fins catequéticos através dos sermões. Dessa forma, percebe-se que a retórica não foi suprimida, mas redefinida aos moldes de um novo tempo. No século XII, a leitura escolástica ganhou enfoque com inovações como numeração de páginas, índices, títulos e capítulos, letras coloridas e redimensionamento ótico, favorecendo a memória visual (ASSMANN, 2011, p. 130).

A origem da técnica da memória, memória artificial ou ainda arte da memória, como ficou conhecida, remonta, entretanto, à antiguidade a partir do mito do nascimento da mnemotécnica, com o poeta grego Simônides de Ceos, a inícios do século VI a. C. Segundo narra Cícero em *De oratore*, após compor um poema ao nobre Escopas, por encomenda do mesmo, Simônides é convidado a um banquete no qual apresentaria seu poema e receberia o pagamento pelo trabalho. Entretanto, ao apresentar uma ode com

---

3 A memória poderia atuar positiva ou negativamente para o equilíbrio ou desequilíbrio dos humores, segundo tratados de medicina da antiguidade e do medievo. No século XI, Avicena escreve seu *Liber Regius*, onde percebe, por exemplo, o descompasso dos humores quando da elevação do temperamento melancólico, regido pelo baço, causado pelas variações de euforia, acessos de cólera e ansiedade (PEREIRA, 2007), situações nas quais a memória se faria fortemente presente. A elevação do temperamento sanguíneo, relacionado ao coração, teria por característica, por sua vez, expressividade e sociabilidade, aspectos intimamente associados à memória.

mais elogios aos deuses Castor e Pólux que ao nobre, Escopos decide pagar a Simônides apenas uma parte do combinado, aconselhando-o a pedir aos deuses o restante do pagamento. Assim, em determinada altura do evento, Simônides é chamado por um servo à porta do palácio para receber, de dois emissários que ali o esperavam, o restante de seu pagamento. Naquele momento, o palácio desmorona e Simônides torna-se peça chave para o reconhecimento dos que ali estavam, pois havia associado cada pessoa ao local que ocupava no banquete. Ao adentrar à Idade Média, a visão passa, gradativamente, a assumir o papel de sentido por excelência aliado à memória, uma vez que os discursos dividiam espaço com representações visuais pautadas cada vez mais em princípios ideológicos e simbolismos, de modo que textos passavam a ser memorizados não mais primordialmente pela sonoridade das palavras, mas pela associação imagética que se fazia a fim de se lembrar do conteúdo da fala, afinal, a imagem se aproxima mais à essência criativa da memória que as palavras. Ainda assim, percebemos os usos da sonoridade por exemplo na entonação atribuída à fala dos sermões em que, com o emprego de ritmo às palavras, o orador poderia, como em uma canção, proferir sem maiores dificuldades seu discurso. Aleida Assmann (2011) explica que as informações captadas pelos cinco sentidos externos – visão, audição, tato, paladar e olfato – são interpretadas pelos sentidos internos – imaginário, sentimentos, mentalidade, etc. – a partir dos quais se forma uma imagem mental para cada uma das informações, que são armazenadas na memória – se compreendida como uma *caixa mnemônica* onde se armazenam tais imagens captadas do mundo e as imagens criadas a partir delas, “pura força de armazenamento” – ou que são a própria memória, quando entendida como a imagem em si. A memória nas circunstâncias de invólucro de imagens é, como aponta a autora, uma potência *Vis* que, com fantasia e razão, ordena na mente os objetos do mundo, vindo à tona pela busca ou pela espontaneidade da reminiscência sob aspectos que a evocam. No contexto medieval, o termo *arte* era empregado para se referir às técnicas e ao saber, especialmente à geometria, matemática, astronomia, música, retórica, gramática e lógica, que compreendiam às artes liberais enquanto herança clássica. As alterações sociais de pensamentos e práticas que se seguiriam ao século XII, seriam ratificadas nos conceitos, a ponto da pintura, arquitetura, escultura e todas as esferas do saber visual passarem a compor o conceito de *arte*.

No século XIII, o filósofo catalão Ramón Llull desenvolve aquilo que seria considerado sua grande arte: um método mnemônico próprio, de cunho aristotélico,

pautado em criações mentais e analogias entre o divino, o cósmico e a matéria. Enquanto a mnemotécnica de Llull, inserida em sua *Arte Breve*<sup>4</sup> (1308) e seguida pelo franciscanismo, priorizava a criação imagética, abstrações com números, letras e formas geométricas para guardar determinada informação, os estudos medievais escolásticos acerca da mnemotécnica e seguidos pelos dominicanos, priorizavam a memorização a partir daquilo que é dado, a associação ao espaço – como veremos adiante – e também a repetição como meio de memorização, tanto por meio da escrita quanto da fala ou da visualização, prática que seria substituída no século XVI pela *recordação pura*, que consistiria no reordenamento e ressignificação dos fatos a partir das novas perspectivas do presente, como modo de trazê-los à tona, tentativa de romper com as formas *estáticas* medievais. Ainda assim, a *arte da memória* medieval, como procurava ser difundida, consistiria mais em associações simbólicas inventivas que em repetições, na qual o análogo seria priorizado em detrimento do decorado. Não rara era a criação de fábulas e lendas que auxiliassem na memorização de informações, ou ainda sua associação a constelações, plantas e animais como elementos didáticos aplicados, tal como ocorria com a iconografia, a todas as esferas sociais, produzindo “conteúdos concentrados e ‘breves’ para o armazenamento e que, ao mesmo tempo, desdobra esses conteúdos ao longo das ‘rotas’ de suas associações, na recordação”, segundo Carruthers (2011, p. 103).

A memória medieval inclui, portanto, em nossos termos, o “pensamento criativo”, porém não pensamentos criados “a partir do nada”. Ela edifica sobre estruturas recordadas “localizadas” na mente de alguém [;] recordar é uma tarefa de “encontrar” e de “ir de um lugar a outro” em sua mente pensante (CARRUTHERS, 2011, p. 54).

A memória enquanto técnica permitiu priorizar o espacial ao temporal (ASSMANN, 2016, p. 33), afinal, “Lembramo-nos de imagens ou de sensações sempre localizadas no espaço a ele vinculadas” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 203). O ordenamento funcionou como técnica, tal como deu início Simônides de Ceos na Grécia antiga, atribuindo a cada objeto um lugar para a associação na memória. Dessa maneira, o “grande defeito da memória não é o esquecimento, mas a desordem” (CARRUTHERS, 2011, p. 131). Os locais que agregam a memória, remetendo à afetividade, aos símbolos e às práticas, muito dizem acerca das identidades, havendo “tantas maneiras de representar o espaço quanto sejam os grupos” e, dentro de cada grupo, seus indivíduos de

---

4 Também conhecida como a *Arte de Ramon Llull*, a *Arte Breve* consistiu em um tratado cuja proposta era criar um método científico universal de estudos das artes liberais, buscando o conhecimento empírico da verdade divina.

forma desconexa, a partir de relações pessoais que criam laços entre o espaço, os fatos e as emoções.

O espaço é a materialização do passado no presente. É por meio dele e dos elementos que o compõem, enquanto marcas urbanas ou rurais, que vem à tona a reminiscência. Como explica Le Goff (2016, p. 485-486), “a palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado”. No século IV a.C., Aristóteles defendia que dentre os ingredientes necessários à memória estariam o tempo, as imagens e os lugares, tal como afirmaria Alberto Magno dezesseis séculos mais tarde. Tratados sobre a mnemotécnica, como o *Rhetorica ad Herennium*, compilação alexandrina do século III e uma das principais heranças da antiguidade nesse âmbito, afirmam a composição à base de cenários e imagens da memória artificial (CARRUTHERS, 2011, p. 38). “Todo conhecimento depende da memória e é, portanto, inteiramente retido na forma de imagens, ficções reunidas em vários lugares e reagrupadas em novos ‘lugares’ à medida que a mente pensante as reúne”, destaca Carruthers (2011, p. 40).

Acerca do *lugar de memória*, Pierre Nora (*apud*, RICOEUR, 2008, p. 412-421) destaca enquanto elementos fundamentais para sua definição a materialidade, a funcionalidade e o sentido simbólico, que possibilitam caracterizar um lugar como sendo o ambiente que vence o tempo, que materializa e mantém a memória, por sua vez mutável tal como os usos de tais lugares. A Catedral de Barcelona, segundo essas condições, define-se como lugar de memória frente à materialidade arquitetônica e estética, frente às funções religiosa, política, social, cultural e memorialística para a cidade de Barcelona, acrescidas das funções artística, histórica e turística que ganham vigor na contemporaneidade e frente ao forte simbolismo religioso. Em conjunto com seu entorno urbano, o templo percebe atualmente sua mutabilidade, ou soma memorialística, frente a abertura à memória turística em paralelo à religiosa, artística e política que detém desde o medievo, tanto em suas perspectivas individuais quanto coletivas. Esse conjunto memorialístico gera a memória histórica, e faz do lugar de memória um lugar de história, de cunho coletivo e identitário. Para além desses dois conceitos, adentramo-nos à perspectiva medieval de *espaço*, correspondente ao meio físico no qual se encontraria um objeto determinado, um vazio que deveria ser preenchido, sendo sua origem latina *locus*

definida por Tomás de Aquino como *quoddam receptaculum*, “um certo continente” (ZUMTHOR, 1994, p. 51-52), esse todo perceptível. O *lugar*, por sua vez, conforme apresenta Paul Zumthor (1994, p. 52 e 54), “es un hecho en función de la extensión; es el fragmento de tierra en el que se habita, del que se puede marchar y al que se puede volver”, aquele objeto determinado inserido no espaço, como as edificações. E continua: “para el hombre de la Edad Media no existe lugar sin presencia”, diferentemente do espaço e, ao passo em que o conhecimento desse se ampliava, emergiam-se novos lugares, habitados, dominados. Há ainda o *território* ou, como poderia ser definido, um espaço, em sua inteireza, civilizado, que tem por condição a presença humana habitada (ZUMTHOR, 1994, p. 77). Pensemos o *espaço* – esse meio físico, bruto, composto por *lugares* diversos, “redes de objetos”, como define Zumthor – como um espaço de memória, ou ainda e de forma fundamental para a análise aqui proposta, pensemos a *paisagem* – esse espaço ou território percebido sob respaldo estético e emocional, mais que físico – como *paisagem de memória*. Veremos, pois, como a Catedral de Barcelona muito além de um lugar de memória revela-se uma paisagem de memória, com seu apelo estético e emocional, além de participar da construção da paisagem urbana da cidade, igualmente envolta por memórias.

## **1.2 O conceito de *paisagem* no Ocidente medieval**

O processo de definição da paisagem tem início no Oriente, mais precisamente na China, por meio das ideias taoistas que, pregando a individualidade em prol do autoconhecimento, fomentava a retirada do homem à natureza como forma de afastamento do mundo e encontro de si (MADERUELO, 2013, p. 20). A natureza, como consequência da aproximação eremítica, passou a ser apreciada, representada na pintura e na literatura e para a qual se atribuía valores éticos e estéticos, tendo na exibição simbólica e sincrética a primeira expressão da natureza na arte. Desse modo, o conceito de beleza aplica-se ao espaço na definição de paisagem em uma dada sociedade, sendo, portanto, socialmente e temporalmente variável segundo a diversidade e mutabilidade cultural. Dentre as possibilidades conceituais que abarcavam a ideia de beleza no medievo, estão: a ornamentação, que acarreta o arrebatamento estético; a harmonia das formas que, segundo o filósofo grego Pitágoras, é o que torna belo qualquer elemento; o valor ético atribuído ao objeto ou ao ambiente, que transcende a percepção física, como defendido por Dionísio Areopagita no século VI (ECO, 2017, p. 58). Tomaremos a *beleza* em sua multiplicidade como sendo o preceito da paisagem enquanto atitude humana

frente ao meio, e não a estrutura em si desse último. Segundo Augustin Berque (1997), geógrafo, filósofo e orientalista francês, a beleza tem a ver mais com o olhar que se dirige às coisas que com as coisas em si. Assim, o processo de transformação do espaço em paisagem passa pela atitude humana frente ao primeiro que, sob juízos culturais, afirma a beleza do espaço, que começa, a partir daí, a ser caracterizado como paisagem. Sem a assiduidade da beleza, um espaço, segundo Maderuelo (2013), não pode ser compreendido como paisagem.

No Ocidente, as primeiras marcas paisagísticas aparecem na Roma antiga. A apreciação da beleza dos lugares, ainda que não expressa em textos ou imagens, ganhava espaço cada vez mais nítido em uma sociedade cuja valorização do homem e de seus dilemas tomava o centro das discussões, deixando em segundo plano o meio no qual se inseria, como ocorria também na Grécia antiga, onde mesmo as descrições do espaço eram limitadas. Trazendo à tona as reflexões de Thomas Kesselring (2000), a natureza na antiguidade era concebida como o princípio de tudo e o homem, habitante da mesma enquanto elemento dela originado, portador, assim como todos os seres que dela fazem parte, de uma alma que o torna animado, segundo a perspectiva aristotélica. Tal concepção se modificaria no medievo e na modernidade, como veremos adiante. Ainda que percebida muito mais sob fundamentos metafísicos que emocionais na antiguidade, a natureza, já associada ao culto pagão, foi sendo percebida gradualmente sob perspectivas estéticas e, ainda que houvesse prioridade à figura humana nas imagens, a presença do espaço natural e urbano tomava lugar como segundo plano nas pinturas, enquanto na literatura, o ambiente e suas belezas começavam a ser descritos.

Augustin Berque (1997) defendeu que toda sociedade é capaz de desenvolver a ideia de paisagem, mas nem todas o fazem. Para se afirmar a existência de tal conceito em um grupo social, é necessário, segundo esse autor, que sejam identificados os quatro pontos seguintes: a existência de termos que se refiram à paisagem; representações pictóricas do ambiente, não meramente ilustrativas, mas que expressem a beleza e as emoções atribuídas ao espaço; uma literatura que, igualmente, não se limite à descrição, mas que revele a estética do meio; jardins cultivados por prazer. O termo paisagem teria origem apenas no século XVII. Até então, eram utilizadas expressões tais como *lejos* e suas derivações, na Espanha, para designar o fundo, o segundo plano das obras de arte, ou seja, a paisagem enquanto cenário, ou ainda os termos *país*, *horizonte* e suas variantes para designar a paisagem física. O emprego do termo *paisagem* fundamenta-se na

definição geográfica de um campo de visualização, seja ele rural ou urbano, composto por elementos diversos, naturais ou humanos, frente ao qual o homem desenvolve sensibilidade e atribui simbolismo.

Intrínseca à paisagem, a simbolização, cuja origem remonta ao cerne das sociedades, aplica-se a tudo e expressa-se em tudo: na linguagem, no mito, na arte, na religião, no tempo, no espaço, na natureza. Em prol da compreensão do ambiente,

la simbolización facilita espontáneamente una respuesta ante las fuerzas hostiles de la naturaleza, frente a los misterios del cosmos y de la vida y la muerte. La simbolización es un recurso del inconsciente, natural y espontáneo, por tanto, dispuesto a compensar el hecho de que el hombre es incapaz de comprenderlo todo (COSTA, 1971, p. 41).

Esse animal simbólico cria muralhas ao redor de jardins para, a exemplo do Paraíso e seguindo a prática protecionista das cidades contra invasores, demônios e doenças, proteger os jardins dos perigos e pecados externos, dando origem ao *hortus conclusus* medieval (SEBASTIÁN, 2009, p. 25). O acercamento à natureza e o entendimento de seu trabalho através da ciência, faziam com que o homem interagisse mais com Deus pela *teofania*<sup>5</sup> e tornavam compreensíveis, a partir do natural, suas intenções na vida humana. Por outro lado, quanto mais o homem se aproximava fisicamente da natureza para compreendê-la, mais se afastava dela, pois não mais se via como parte do ambiente natural, conhecendo os usos dos elementos e explicando os fenômenos a seu modo simbólico, mas emergia uma nova consciência espacial na qual o ser humano seria dominador externo à natureza, conhecedor de todos seus mistérios. “O homem que vira observador tem como objetos seu ambiente e a si mesmo. Observar implica distância, descorporificação.” (ASSMANN, 2011, p. 106). A emergência das cidades favoreceu a observação frente ao distanciamento rural que promovia. Ali, estudava-se o que se via fora das muralhas, fomentando um sentimento de dominação frente a natureza, mas também um reconhecimento estético e ético que se forjava com a paisagem, associando à natureza novas possibilidades e necessidades, tais como o prazer encontrado nos jardins.

Relativo ao campo científico, entramos na maneira como a herança clássica chegou ao medievo e administrou mudanças e permanências. De acordo com Sebastián

---

5 Manifestação de Deus a partir de elementos físicos, especialmente pela natureza. A teofania não consiste na personificação de Deus, mas em sua manifestação e lembrança por meio de suas criaturas, que carregam em si parte do Criador. Portanto, o ambiente natural seria a reminiscência do sagrado, ou seja, sua lembrança espontânea.

(2009, p. 245) “no hay que olvidar que la naturaleza era contemplada gracias a la tradición literaria bíblica, patristica y clásica, siguiendo los ejemplos de los grandes autores”. Nesse sentido, uma das principais heranças foi o *Fisiólogo*, compilação alexandrina do século III, traduzida entre os séculos V e IX, consistente na interpretação simbólica de animais, plantas e minerais, originando os bestiários que, a partir do século XIII, dariam lugar às enciclopédias, essas, por sua vez, buscando descrever fauna e flora segundo sua fisiologia e habitat em detrimento de seu simbolismo. Embora sem abandonar a perspectiva cristã, as enciclopédias teriam nos estudos científicos e no meio físico seu conhecimento, diferentemente dos bestiários, cujo enfoque concentrava-se tanto no significado quanto nas formas dos animais, segundo descrição bíblica, consistindo, pois, em uma enciclopédia de simbolismos. Citamos alguns exemplos: a abelha seria símbolo de virgindade; o cordeiro, de inocência; o avestruz, de justiça; o castor, de castidade; o camelo, de humildade; o cachorro, de fidelidade ou impureza; a cegonha, de piedade; a pomba, de castidade, caridade e doçura; o galo, de vigilância; o cisne, de pureza; o elefante, de sabedoria e castidade, considerado o mais “religioso” dos animais; o unicórnio, de castidade, animal cristológico; o leão, de valor, clemência, poder; a salamandra, de castidade; o pelicano, de caridade; a serpente, de prudência; a tartaruga, de pudor e preguiça; o antílope, de vício; o avestruz, de pecado; o corvo, de desobediência; o urso, de luxúria; o lobo, de gula; a pantera, de concupiscência; o pavão, de orgulho; o cerdo, de baixos instintos; o macaco, de luxúria, vaidade; o asno, de preguiça; a baleia, símbolo do leviatã; o morcego, do diabo; o sapo, da avareza; a raposa, da hipocrisia (SEBASTIÁN, 2009, p. 267-270).

Naquela cultura historicamente transformada do Ocidente medieval, a natureza foi concebida tal como o homem, como criatura de um mesmo Deus criador, vivente em um plano externo e superior ao criado. Assim, seres humanos e natureza teriam a mesma origem, seriam compostos pelos mesmos elementos, presentes também em todo o cosmo. Deus, entretanto, haveria deixado em cada criatura fragmentos de si, sendo o homem a mais sublime das criações por ser imagem e semelhança do Criador, e todos os demais seres seriam espelhos divinos. No século XIII, sob impulso dos frades menores, a natureza passou a ser instrumento de glorificação divina a partir da exaltação da beleza e perfeição das criaturas, para além da função aplicada por Deus a cada uma delas no ambiente e na vida humana. Era o momento de grande deslumbre da beleza natural, da concepção paisagística. Saindo dos mosteiros e das academias, o conhecimento científico, que jamais

cessou no medievo, ganhava impulso com a retomada aristotélica a partir do século XIII. Foi mesclando os estudos práticos à teoria herdada do mundo antigo e das escolas árabes, que os estudiosos do Ocidente passaram a compreender o mundo no qual se inseriam, estudando, de modo específico, determinadas espécies da fauna e flora locais, o que possibilitava classificações precisas de funções, famílias, contraindicações e usos medicinais (no caso das plantas), habitat e hábitos (no caso dos animais), fomentando, a partir daí, uma definição não somente racional e utilitária, mas simbólica. Exemplo disso é a consideração das virtudes da madeira que, sendo o material que acolheu Cristo na cruz, teria prioridade quanto ao uso em detrimento da pedra ou do couro, por exemplo, em especial a tília, admirada por seu perfume e riquezas de produtos que dela se poderiam extrair (PASTOUREAU, 2013, p. 93 e p. 102-103). Aquilo que se representava no desenho e pintura de forma tecnicamente simbólica, assim como eram as explicações e atribuições de sentido, ganhavam realismo com a observação, emergindo novas técnicas, como a perspectiva e a luz, além de novas cores provindas igualmente do encontro daquilo que a natureza provia. A riqueza de detalhes das representações das plantas e dos animais nos herbários, lapidários e bestiários<sup>6</sup>, possibilitou não apenas a expansão daqueles estudos aprofundados que se davam nas universidades, mas possibilitou também a difusão de uma nova forma de perceber o espaço. Dos mestres, aos estudantes, aos artistas e aos laicos: imersos no cientificismo e, essencialmente, no imaginário que nunca abandonou o medievo, o Ocidente gradativamente efetivava a beleza do ambiente, que junto aos juízos simbólicos construía a paisagem. O controle da natureza, entretanto e por consequência, passou a ser muito mais elevado e o medo do desconhecido dava lugar a uma relação de proximidade, de familiaridade com o ambiente divino, mas era substituído, progressivamente, pela ideia de dominação do meio que circundava o homem.

Segundo María Teresa Rodriguez Bote (2014, p. 372), “el paisaje requiere de una interpretación emocional, una relación entre sujeto y objeto establecida a través de la mirada y que de lugar a un sentimiento”. A paisagem na arte medieval seria fundamental para a expressividade das cenas, afinal, ao deixar de ser um simples fundo ilustrativo, auxiliar na identificação do local da cena e de sua interpretação, passou a priorizar a estética da proporção e do arrebatamento, possibilitando a transmissão ao observador das

---

<sup>6</sup> Respectivamente correspondentes aos estudos das plantas, pedras e animais, concentrando-se, de modo especial, em suas características simbólicas.

emoções propostas pelo artista e/ou pelo solicitante da obra. Assim, ela falaria ao fiel, transmitiria uma ideia por meio do diálogo emocional. Seria apenas no século XVIII, após a criação do termo *paisagem* no século precedente, que se originaria o gênero pictórico de mesmo nome, no qual a paisagem apareceria, não como plano de fundo do protagonismo humano, mas como primeiro plano carregado da expressividade agregada desde o medievo. As mudanças na compreensão do lugar do homem no ambiente, entretanto, são nítidas: externo a ele, o homem tomaria lugar de dominação frente à natureza cosmologicamente criada.

Como em um processo de causa e consequência, a natureza, linha tênue entre espiritualidade e racionalidade, ganhou as artes tanto enquanto inspiração às formas arquitetônicas e esculturais e ornamento em sua plena representação, quanto como matéria-prima e indicadora estrutural a partir de sua instigante engenharia nata. A natureza tinha muito o que ensinar ao homem, e ele era ciente disso. Desde o saber prático e rústico nos campos, até o saber teórico e acadêmico dos centros de estudos, os medievais compreendiam cada vez mais o ambiente natural, retirando dele possibilidades aplicadas às cidades. A produção religiosa, em imagens, retábulos, vitrais, quadros, pintura mural, arquitetura e mesmo a música, inovou-se ao receber a harmonia encontrada no universo pelos estudos científicos, a perfeita ordenação de notas musicais ou de ângulos que teriam influência direta na receptividade sonora ou visual daquilo que seria apresentado aos fiéis, fator importante, portanto, para aquilo que seria a atração sensível dos cristãos à fé, por meio da estética. Paralelamente, novas paletas de cores emergiam junto às formas e técnicas de sombra, luz e perspectiva, que tornavam ainda mais identificáveis os elementos representados nas obras, atribuindo movimento e expressão às personagens. Flores, árvores, animais reais e fantásticos foram recorrentes nas produções do final do medievo, retomando, ainda mais fortemente e com mais recursos, aspectos românicos criticados pela reforma cisterciense<sup>7</sup>, como veremos no capítulo seguinte, sem deixar de lado, contudo, seu assíduo conteúdo metafórico. Conservando em si, ainda hoje, uma pluralidade de elementos artísticos, a Catedral de Barcelona revela a seus contemporâneos

---

7 No início do século XII, os monges cistercienses propuseram uma reforma arquitetônica em resposta aos excessos ornamentativos do românico cluniacense. Os novos templos e mosteiros eram não apenas mais sóbrios, mas propunham uma forma estrutural distinta, com paredes mais delgadas e altas, sustentadas por contrafortes e arcobotantes, fazendo uso de vitrais incolores para iluminar o interior dos edifícios. No final do século, os cluniacenses aderiram à estrutura das edificações cistercienses, tardo românicas, e a incrementaram, desenvolvendo o estilo gótico.

a adesão dos séculos XIII, XIV e XV a uma arte da natureza, nela inspirada e sobre ela trabalhada, acerca da qual trataremos adiante.

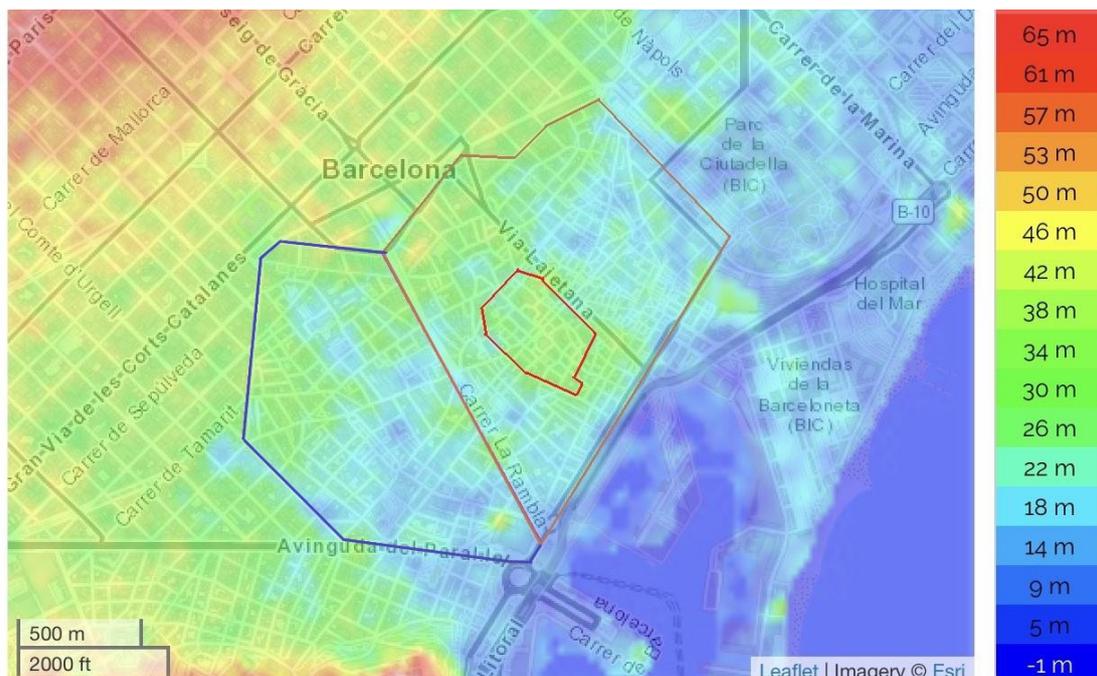
## CAPÍTULO 2: A CATEDRAL DE BARCELONA NA PAISAGEM URBANA

### 2.1 Barcelona e a construção de uma paisagem no século XIII

“La ciudad medieval era un espectáculo” (TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 29). A crescente concentração popular no interior das muralhas, engendrava uma vida urbana ativa de trabalho, lazer e religiosidade. Para além das feiras e mercados, festas e cerimônias religiosas ou de sacrifício, aliava-se ao convívio a própria organização urbana autônoma das cidades medievais, cujo traçado urbano definia-se naturalmente a partir da vivência, das necessidades do dia-a-dia e do funcionamento dos espaços, sem projeto prévio. O que se constata, por outro lado, é que a “desordem” do traçado urbano antigo e medieval, adaptado à geografia regional, buscava manter em níveis topográficos superiores as edificações oficiais, representadas pelas igrejas e pelos centros administrativos, uma vez que, segundo aquela lógica, seria preciso buscar uma localização de onde fosse possível visualizar e controlar toda a cidade, atentando-se para possíveis invasões que viessem rumo à muralha. Pautada nesse princípio, a cidade de Barcelona funda-se como Barcino aproximadamente no século I a. C., em uma região de altitude média de 30m acima do nível do mar, circundada pela muralha romana, e nos pontos mais altos daquela região foram estabelecidos os edifícios oficiais, tais como a residência administrativa, que se tornaria Palácio Condal, no século IX, e Palácio Real no século XII, bem como a catedral da cidade, originada no século IV em estilo paleocristão, dando lugar ao visigodo, românico e, por fim, ao estilo gótico, no século XIII. A localização, fundamental para a dinâmica administrativa, demarcava tanto a cidade no território quanto os edifícios na cidade, possibilitando o funcionamento do *panóptico*<sup>8</sup> medieval representado pela Catedral naquele contexto.

---

<sup>8</sup> Termo difundido por Foucault para se referir a um conjunto edificado ordenado de tal forma que permite a visualização de todo o complexo a partir do edifício central.



**Figura 1:** Mapa topográfico de Barcelona. A linha vermelha demarca os limites da muralha romana; a marrom, os da muralha de Jaume I, do século XIII, indicando a ampliação da cidade; a linha azul, delimita a terceira e última muralha, de Pere, el Ceremoniós, do século XIV.

Adaptado de: <https://pt-br.topographic-map.com/maps/g5jx/Barcelona/>.

Acesso em 05 de junho de 2019.

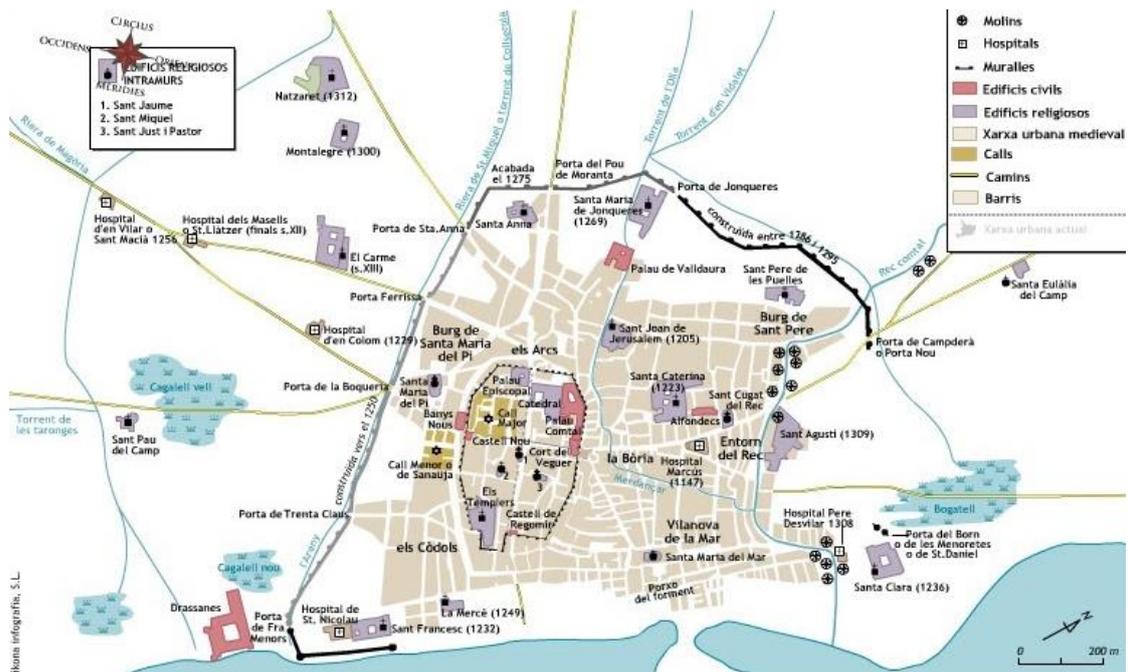
O avanço universitário e comercial vivenciado pela Europa desde o século XI refletiu cada vez mais no crescimento demográfico das cidades. Simultaneamente, a região da Catalunha passava por um período de grandes colheitas que propiciaram o aumento da expectativa de vida, da taxa de natalidade e a emergência da *burguesia*<sup>9</sup>. Naquele período, surgia o bairro da *Sagrera*<sup>10</sup> em Barcelona, a partir da edificação de casas e mercados naquela que consistia em zona de paz protegida pela igreja de San Martín de Provençals (GONZÁLES RUIZ, 2012, p. 77). Nesse contexto, ainda que a Universitat de Barcelona fosse posteriormente construída, no século XV, a cidade ganhava cada vez mais habitantes, tais como os camponeses que, atraídos pelos mercados, dirigiam-se à cidade, que contou, no século XIII, com uma média de 20.000 habitantes – entre cidadãos e não cidadãos<sup>11</sup> (Figura 2). Naquele momento, fez-se necessária a criação

9 Termo derivado de *burgos*, cidade, em referência à parcela social urbana, não nobre, que detinha poder econômico garantido pela força de trabalho, especialmente mercantil e posteriormente pela atividade bancária.

10 O termo *sagrera* define a região situada dentro do perímetro dos templos onde se proibia a guerra, iniciativa tomada pela Igreja, tal como a *paz e trégua de Deus* (que proibia combates entre sábado e segunda, assalto aos que vão em direção aos templos ou saques às igrejas), frente as recorrentes batalhas feudais pela posse de terras.

11 Eram considerados cidadãos e, portanto, teriam direito de representação em assembleia, apenas aqueles que possuíssem casa própria no perímetro urbano da cidade. Os homens nascidos em Barcelona, sendo

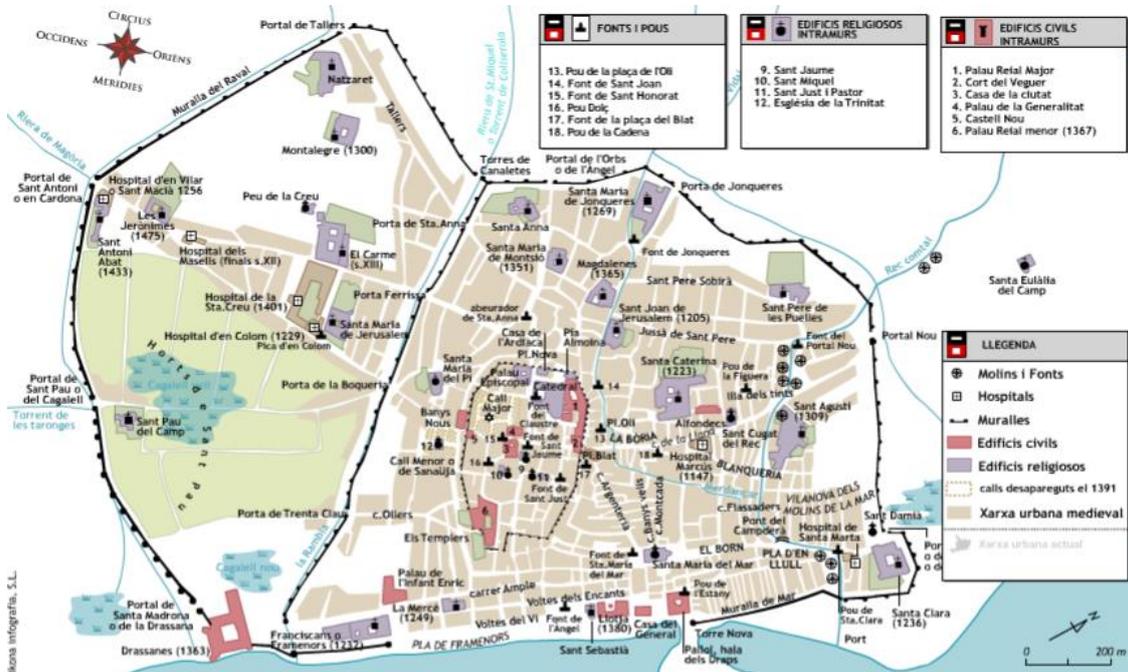




**Figura 3:** Mapa da cidade de Barcelona entre 1250 e 1350.

Disponível em: [http://www.ub.edu/contrataedium/bcn\\_medieval/grup\\_recerca4\\_web.swf](http://www.ub.edu/contrataedium/bcn_medieval/grup_recerca4_web.swf)

Acesso em 22 de janeiro de 2019.



**Figura 4:** Mapa da cidade de Barcelona entre 1350 e 1500.

Disponível em: [http://www.ub.edu/contrataedium/bcn\\_medieval/grup\\_recerca4\\_web.swf](http://www.ub.edu/contrataedium/bcn_medieval/grup_recerca4_web.swf)

Acesso em 22 de janeiro de 2019.

O excedente produtivo passava às feiras e mercados, que cresciam exponencialmente em Barcelona naquele período. Além disso, era comum a produção, no interior das casas, de parte dos produtos básicos, tais como medicamentos, vestuário e alimentos, o que não diminuía, entretanto, a popularidade dos centros comerciais. O principal mercado da cidade naquele momento, o Mercadal, localizava-se na zona exterior do Portal Major, vigilado pelos viscondes desde o Castell Vell. Ali, vendiam-se frutas, produtos artesanais, animais, artigos de luxo e escravos. Segundo Carme Batlle (2011, p. 35), a região do Mercadal logo foi se transformando em uma zona residencial, a Vila Nova del Mercadal, e o comércio, que até o final do século XIII limitava-se às lojas e a esse mercado em especial, expandiu-se às ruas e praças da cidade, algumas criadas especificamente com o objetivo comercial. A privilegiada situação geográfica de Barcelona representou o grande fator de desenvolvimento da cidade a partir de intercâmbios comerciais que a colocaram desde cedo em contato com outros mundos. Somado às levas de mercadorias trazidas pelo Mediterrâneo, os produtos produzidos no entorno da cidade, especialmente frutas, verduras e vinho, bem como as manufaturas, envolviam a cidade com explosões de cores e aromas diversos espalhados pelas feiras. Além disso, a média de 35.000 a 40.000 cidadãos no século XV, acrescido do alto número de não cidadãos, fazia de Barcelona uma cidade de muitas faces e formas que contribuíam para a transformação da percepção da urbe por parte dos habitantes. Os canônicos da Catedral, não sendo regulares, não se viam obrigados a viver em comunidade, o que levava a grande parte a adquirir residência própria e, assim, tornarem-se cidadãos. Em outras ocasiões, entretanto, tanto clérigos quanto nobres eram classificados como não cidadãos, exatamente por não deterem posses residenciais em seus respectivos nomes, como exigia o princípio da cidadania.

Barcelona modificava-se, adaptava-se ao crescimento demográfico e diferenciava-se cada vez mais do entorno externo às muralhas, onde encontravam-se variedade de espécies arbóreas tais como oliveira, carvalho, figueira, noqueira e vinhedos. Entretanto, a proximidade à natureza, por necessidade e prazer, encontrava meios de adaptação e permanência no cotidiano do espaço urbano. No interior da muralha, ao fundo das casas, era comum a criação de frangos e galinhas, bem como o cultivo de vinhedos e hortos com rosas, fava, alho, ervilha, couve, abóbora, melão, pepino e menta, produtos também cultivados na zona rural para a venda nos mercados, além de jardins cultivados por prazer, mais um elemento que respalda, segundo as quatro condições propostas por

Berque (1997) – elencadas na página 16 – a existência do conceito de paisagem naquele momento. Uma das iniciativas tomadas no século XIV para a organização urbana de Barcelona foi a criação de uma lei municipal que proibia a circulação de animais nas ruas, especialmente porcos. Os cuidados com a cidade, decorrentes do crescimento demográfico, refletiram-se também na proibição de escrever e pintar nas paredes dos edifícios, sob proibição dos conselheiros, que alegavam a presença de mensagens de mal tom e/ou por entenderem os desenhos e mensagens como um desagrado estético à cidade. Simultaneamente, houve um cuidado crescente com o campo, visando, mediante a lógica medieval, a preservação da dádiva divina criada em prol da supervivência humana: a natureza.

Tanto a configuração física quanto a concepção cultural de cidade e espaço naquele momento se modificavam. Barcelona transformava-se com a efervescente vida urbana, que mais tarde sofreria com a alta taxa de mortalidade decorrente da peste de 1348. Entretanto, ainda no século XIII, paralelamente ao início das construções da Catedral gótica, o espaço que compreendia a cidade passava, cada vez mais, a ser entendido como uma paisagem, esse corpo territorial formado por lugares, elementos que detêm valores, aos quais se atribuíam sentido, emoções e aos quais se vinculavam o imaginário social e a identidade. A verticalidade tomava conta do ambiente urbano como forma de distribuição das casas – predominantemente feitas de pedra ou taipa, segundo o poder aquisitivo dos moradores – e organização do espaço urbano a fim de acolher toda a população. Desse modo, o românico, propriamente rural, dava espaço ao gótico enquanto marca da urbanização. A paisagem, esse campo de visualização que compreendia toda a Barcelona, agregava a emergência do sentido nacional, a formação cultural e cotidiana que unia aquela população e o conceito de beleza que detinha lugar naquele espaço e tempo.

A perspectiva paisagística, difundida no Oriente por meio das religiões, de modo especial, e no Ocidente através dos estudos científicos, tomava a Península Ibérica a partir da Escola de Tradutores de Toledo, da Universidad de Salamanca (1220) – berço da escolástica, pautada no princípio da *lectio, questio, disputatio e determinatio*<sup>12</sup> (TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 37) – e da influência da pintura flamenca por meio de artistas viajantes, precursora da representação paisagística do ambiente, a saber,

---

12 Leitura, questionamento, debate e conclusão.

a elaboração de uma arte na qual a natureza e as cidades tivessem sua beleza ressaltada e, para além disso, dessem voz a uma sensibilidade transcendente à pura representação da realidade. Para tanto, o desenvolvimento e exportação técnica por parte da Península Itálica e Flandres foi primordial. Chegava, por fim, à Coroa de Aragão e à Catalunha, especificamente, a arte de se retratar o espaço, um treino ao olhar que não se limitaria aos estudiosos, clérigos ou artistas, mas que, gradualmente, expandia-se à sociedade, configurando-se um passo além no desenvolvimento das possibilidades apreciativas e emotivas do ser humano.

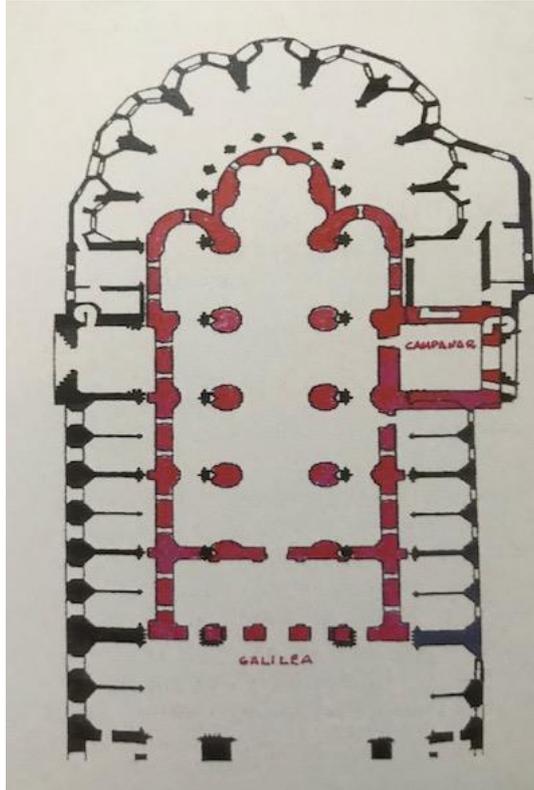
Um importante aspecto integrador do Ocidente foi a peregrinação a Santiago de Compostela, que passou a tomar corpo no século X, perpassando as barreiras da Península Ibérica. Na Catalunha, o caminho que saía de Montserrat mobilizou fiéis desde o ano 959, para onde dirigiam-se peregrinos de toda a região a fim de cumprir penitências e alcançar graças. Em consequência, as cidades localizadas ao longo do caminho, como Vic, Sant Cugat e Sant Pere de Roda, ou que por ele seriam criadas, recebiam a estrutura necessária para a recepção dos peregrinos, especialmente com a construção de hospitais, como os sete fundados em Lleida (MARTÍ I BONET, 2010, p. 207). O caminho, nessas condições, tornou-se uma das mais importantes rotas comerciais do Reino de Aragão e um rico ponto de interculturalidade, tornando-se São Tiago o grande modelo de peregrino e matabouros, ganhando destaque em toda a Península e Europa.

## **2.2 A Catedral Basílica de la Santa Cruz y Santa Eulalia**

A Catedral de Barcelona, dedicada à Santa Cruz e Santa Eulalia, tem origens anteriores ao ano 343 d. C., quando da construção da basílica paleocristã. No século VIII, frente à invasão muçulmana, tal como toda a cidade, a Catedral de Barcelona sofreu danos estruturais, tendo sido reconstruída em estilo românico a partir de 1046 e consagrada em 18 de novembro de 1058, durante o condado de Ramón Berenguer e o bispado de Guislabert. Por fim, foi no século XIII, mais especificamente em 01 de maio de 1298, que se iniciariam as construções do templo gótico, impulsionadas pelo então bispo Bernardo Pelegrí e por Jaime II de Aragão que visavam sua ampliação tanto para acolher a população crescente quanto, e principalmente, para aderir ao inovador estilo arquitetônico que percorria a Europa, capaz de atender ao intuito das esferas político-religiosas locais de materializar seu poder terreno e de exaltar o poder divino. Considera-se primeiro arquiteto ou mestre de obra da Catedral o catalão Bertràn Riquer, que ali trabalhou até sua morte, em 1390. As obras deram-se por concluídas em 1448, com a construção do

claustro. A fachada, por sua vez, fora projetada pelo mestre Arnau Burgués, em 1402, como indica o *Llibre de l'obre* (1402) em referência ao pagamento por seus serviços: "pagui an Arnau Burguès mestre major de la obra de la Sèu per IIII jorns que auia ajudat a leuar les moles e a tressar la obra del front de la dita Sèu, a raho de IIII sols per jorn, XVI sols". O projeto, entretanto, não fora executado, ao que tudo indica por dificuldades financeiras, sendo o edifício revestido por uma simplificada fachada em forma de muro, cujas construções foram lideradas por um mestre francês de nome Carli, seguido de Joan Bruguès (1406-1408) (CARRERAS Y CANDI, 1914, p. 27). A fachada seria reformulada e reerguida em 1882, em decorrência da Exposição Universal de Barcelona, onde na ocasião promoveu-se concurso para a eleição do melhor projeto, tendo por ganhador o arquiteto Josep Oriol Mestres. O projeto em estilo neogótico, ainda que inspirado em esboços do projeto original, fugiu da austeridade catalã ao buscar atribuir à sede do bispado o *grand finale* de imponência que faltava. Assim, recorreu à essência do gótico flamejante do século XV em seus pináculos e às colunas escultóricas que caracterizaram o estilo pela integração entre ornamento e estrutura, trazendo vida ao edifício.

A construção da catedral gótica, entretanto, fez do templo a maior característica da paisagem que compreende o campo de visualização do bairro gótico. A estética necessária ao conceito de paisagem defendido por Javier Maderuelo é empregada na Catedral com a utilização artística gótica, a partir da qual ressaltam-se a iconografia e a iconologia da arquitetura ao tomar por base formas estruturais e medidas não apenas em seu sentido funcional, mas também simbólico, dando espaço, por exemplo, à numerologia das formas geométricas (KRAUTHEIMER, 2018, p. 48-52). A Catedral, composta por três naves, cinco portas, duas torres, órgão, coro, vinte e nove capelas laterais, 114 vitrais, 160 gárgulas e 215 chaves de abóbada, além do claustro retangular associado ao paraíso terreno, possui 93 metros de comprimento, 40 de largura, 28 de altura na nave central, 41 de altura na parte interna do zimbório e 70 na parte externa. A planta de salão com três naves de mesma altura (Figura 5) é característica do gótico mediterrâneo em detrimento da planta cruciforme, comumente empregada nas demais regiões da Europa, o que, junto a outros elementos tais como pilares estreitos, reduzidos arcobotantes, contrafortes maciços ao muro e intercalados por capelas laterais e abside única, caracteriza o gótico catalão. Sob heranças nórdicas, tanto na pintura quanto nas formas arquitetônicas, os artistas empregavam características próprias para uma variante única para a Catalunha de então, fazendo do século XIII um período fundamental para a construção da cultura catalã.



**Figura 5:** Planta da Catedral de Barcelona apresentando, em preto, o projeto de ampliação em estilo gótico sobre o templo românico, em vermelho. MARTÍ I BONET, 2010, p. 16.

Paralelas às obras da Sé, outras igrejas começaram a ser construídas sob o mesmo modelo arquitetônico pela necessidade de cada paróquia ou cada bairro possuir seu próprio templo, a exemplo da Basílica de Santa María del Mar, localizada no Born, iniciada posteriormente mas finalizada antes da Catedral, em 1383. Assim, os párocos pretendiam que as igrejas gozassem de ornamentação tal que revelassem as grandezas de suas paróquias – ou a imagem que gostariam de transmitir. Toda a cidade, nessas circunstâncias, ganhava plenitude arquitetônica junto ao estilo gótico, segundo as possibilidades econômicas de cada ordem religiosa.

### **2.3 A estética gótica na paisagem urbana**

No século XIII, Tomás de Aquino defendia que a beleza poderia ser definida sob quatro perspectivas: como a harmonia e proporção das formas que carrega determinado elemento, revelando, assim, uma herança do pensamento pitagórico; como o deslumbramento visual causado pelo ornamento, seja ele em cores, texturas, pedras preciosas, luminosidade, etc., como já defendia Isidoro de Sevilha no século VII e modelo

que Nietzsche definiria, no século XIX, como *Beleza apolínea* (ECO, 2017, p. 58); como tudo o que se considera moral e bom em uma sociedade, perspectiva platônica definida por Nietzsche como *Beleza dionisíaca* (ECO, 2017, p. 58), segundo a qual a figura ou a criatura, enquanto mera ilustração da real Beleza, não carregaria a verdade de si, mas seria apenas uma cópia cuja forma importa menos que a moral que carrega e a verdade que representa; como, por fim, tudo aquilo ao qual se agrega uma funcionalidade. Tais concepções de beleza apontadas por Tomás de Aquino marcaram a diversidade ideológica no medievo. No século X, os beneditinos que ocuparam a abadia de Cluny, ainda que não permitidos a usufruir de riquezas individuais, encontraram no enriquecimento coletivo uma forma de gozar cada vez mais uma vida de luxo por meio dos benefícios que detinham com a expansão urbana e comercial. Sua abadia seria uma das grandes expressões do poder econômico por eles detido, inovando, naquele contexto, ao ser reformada em um novo estilo arquitetônico, o românico, no ano de 910. No século XII, os cistercienses, dentre os quais Bernardo de Claraval, e as ordens eremitas, em oposição ao deslumbre ornamental cluniacense, investiram em uma arquitetura distinta para seus mosteiros e igrejas. A interpretação por parte da ordem de Cister da regra beneditina do *ora et labora* pretendeu seguir o modelo de vida simples e de doação pregado por São Bento e ratificada por São Bernardo por meio da oração e do trabalho. Suas vestes passaram a ser brancas em oposição à veste negra da ordem de Cluny e seus edifícios tomaram características pontiagudas, com abóbada em cruz, passando a utilizar frequentemente vitrais, até então pouco difundidos na arquitetura românica, possibilitados pela menor espessura das paredes sustentadas por contrafortes e arcobotantes. Os vitrais eram, entretanto, desprovidos de policromia, uma vez que a simplicidade pregada pela ordem cisterciense ecoava na limitação do uso de imagens, especialmente de animais – amplamente utilizados no românico –, cores e ornamentos que, segundo acreditavam, desviaria o pensamento humano ao mundo e não a Deus. Assim, tanto as igrejas quanto, e principalmente, os mosteiros buscaram a sobriedade em prol da elevação pura do pensamento e da fé a Deus, afinal, segundo a concepção cisterciense, seria preciso que o fiel, principalmente sendo ele clérigo, utilizasse o intelecto para criar as próprias imagens e não as usurpar de um protótipo que poderia, inclusive, gerar apatia de pensamento ou desatenção às orações. Os vitrais, naquele momento utilizados exclusivamente em busca de maior luminosidade, eram translúcidos, permitindo que a luz pura divina adentrasse o edifício sem interferências de cores, enquanto que as imagens zoomórficas davam lugar ao uso comedido de motivos florais e

vegetais, especialmente em referência à Virgem Maria, ainda que o mais comum fosse, todavia, a presença do crucifixo enquanto única ou uma das poucas representações imagéticas permitidas.

Tem-se por primeira abadia sob aquela nova estética cisterciense a de Fontenay, na Francia, fundada em 1119. O estilo chegaria à Hispania pela Galícia e, através de monges franceses procedentes de Grandeselve, filial de Claraval, adentra a Catalunha com a fundação, em Tarragona, do monastério de Santes Creus, no ano de 1150, com o auxílio do conde Ramón Berenguer IV, ainda que já fosse uma abadia que não cumpria as regras de Claraval em absoluto, podendo ser identificados bestiários e outros elementos por ele criticados. Ainda em Tarragona, no ano de 1166, iniciaram-se as obras do Monastério de Santa María de Poblet, por sua vez nitidamente influenciada por Claraval. O arquiteto e arqueólogo espanhol Leopoldo Torres Balbás, acerca do monastério, destaca “su desnudez extrema: no hay un solo detalle decorativo, ni una hoja en los capiteles, ni una rosa en las claves, ni una historia en las ménsulas” (*apud*, TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 66). Destacam-se ainda o Monastério de Santa María la Real de las Huelgas, em Burgos, de 1187, importante monastério feminino cisterciense, o Monasterio de Santa María la Real de Oseira, o primeiro da Galiza, aderindo à reforma cisterciense por volta do ano 1150, dentre outros. Como ressalta Carlos Javier Taranilla de la Varga (2017), a arquitetura franciscana seguiria, nos séculos seguintes, os princípios cistercienses: evitar pinturas, policromia nos vitrais, colunas, excessos em altura, longitude e largura e esquivar-se da apreciação de imagens em prol da apreciação real. Era a estima à natureza transformando-se em estética.

O modelo arquitetônico cisterciense, também conhecido como tardo românico, foi logo tomado por Suger na reforma da basílica de Saint-Denis. Buscando um estilo que representasse a grandeza da monarquia de Francia e, ao mesmo tempo, agregasse a grandiosidade que deveria ser a casa de Deus, o abade encontrou na arte ogival, nos arcos pontiagudos, nas abóbadas em cruzaria e nos vitrais a base ideal para o desenrolar do que seria o estilo gótico. São Bernardo de Claraval, no século XII, retomando seu posicionamento acerca da ornamentação românica, foi também crítico ao que definiu como excessos na arquitetura gótica:

Nada direi sobre as imensas alturas dos vossos templos, o seu imoderado comprimento, a sua largura supérflua, os polimentos suntuosos, as curiosas imagens que atraem a atenção de quem reza, prejudicam a sua concentração, e para mim representam de certa

maneira o antigo rito dos judeus. Mas digamos que isto é feito para honrar a Deus [...] E todavia os bispos têm uma desculpa que os monges não têm, porque sabemos que eles, sendo devedores tanto dos sábios como dos ignorantes e incapazes de excitar a devoção do povo carnal por meio de coisas espirituais, fazem-no pelos ornamentos corpóreos. Mas nós (monges), que agora saímos do povo; nós que deixámos todas as coisas preciosas e copiosas do mundo por amor de Cristo; nós que não consideramos senão como esterco, para logarmos a Cristo, todas as coisas belas à vista ou canoras ao ouvido, suaves ao olfato, doces ao paladar ou agradáveis ao tacto – numa palavra, todos os deleites do corpo –, que devoção procuramos excitar com essas coisas? Que frutos, digo, delas esperamos? A admiração dos doidos ou as oblações dos simples? (SÃO BERNARDO, *apud*, PEDRERO SÁNCHEZ, 2000, p. 115-116).

Como aponta Georges Duby (1988, p. 259), porém, há um perigo em se definir um local e uma data para a eclosão do estilo gótico – Saint-Denis, Île-de-France, França, século XII – afinal, foi um processo natural de criação arquitetônica a partir de elementos preexistentes, cuja aplicação e desenvolvimento resultaram no gótico. É fato, porém, que foi a basílica de Saint-Denis precursora de um estilo possibilitado por séculos de desenvolvimento arquitetônico, inovações artísticas e transformações culturais e estéticas, reunindo uma série de elementos preexistentes e arrematando com novas características, acarretando em um templo único, modelo para a arquitetura a partir de então, que ganhava, a cada momento, aspectos que se somariam e construiriam o gótico radiante, mudéjar, florido, sem sair, entretanto, daquele mesmo estilo gótico. Esse aparece por primeira vez em uma catedral na década de 1140, especificamente na Catedral de Sens, chegando à Península Ibérica por meio do Caminho de Santiago e sendo aplicado às catedrais de Ávila e Cuenca, já iniciadas em estilo românico, bem como às catedrais de Burgos, Toledo e Leão, cujas obras foram iniciadas na primeira metade do século XIII, em completo gótico radiante, chegando à Catalunha por meio dos dominicanos, que aplicaram o estilo às catedrais de Tarragona e Lleida. A verticalização quase excessiva do templo, bem como a aplicação de imagens policromadas nos vitrais e de esculturas nos desaguadouros, chamados gárgulas, foram aspectos caracterizadores do estilo gótico. No contexto das cidades a mudança estética foi alarmante, e de fato buscava sê-lo. “Las catedrales, con sus muros desnudos, más parecían castillos que templos” (TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 84), uma vez que fugia da estética românica e se aproximava àquilo que alguns definiriam, a partir do Renascimento, como *arte de bárbaros*, ou *arte de godos*, mais uma possível origem para o termo *gótico*. Tais definições críticas revelavam o aspecto pejorativo que o estilo ganhava, impulsionado pela cultura escrita

protestante, que tomava a primazia sob a cultura visual católica, e reforçado por meio de pensadores como Francis Bacon (1561 – 1626), que refutando a apologia platônica acerca da falta de vivacidade das letras, defendia a falta de vivacidade das imagens. Seria apenas no final do século XVIII que a arte gótica retomaria sua valorização por meio do neogótico, a partir de um revisionismo da depreciativa ideia construída daquela arte até então e do resgate de seus valores.

“Si en líneas generales el monasterio fue el edificio característico del románico, la catedral lo fue del gótico, nuevo estilo surgido y fomentado en el ambiente urbano.” (SEBASTIÁN, 2009, p. 340). O homem medieval buscava, com as catedrais, segundo Percy Watson (2010), mostrar a beleza e grandiosidade de suas obras não a outros homens, mas a Deus, revelando, assim, tudo o que estavam dispostos a fazer pela salvação. Santiago Sebastián (2009), por outro lado, defende que as catedrais, antes e principalmente durante a difusão do gótico, propiciaram disputas de poder entre paróquias dentro e fora dos limites das cidades, num contexto de consolidação das estruturas urbanas, como comércio e influência político-religiosa, bem como delimitaram as relações sociais locais, transferindo à arquitetura uma segunda aplicabilidade: a de exibição do status pela estética. A ideia gestora do gótico foi criar um edifício que fomentasse o temor a Deus e aos detentores do poder religioso e, por consequência, político – sob o fato de seus representantes serem eleitos por Deus –, e que exaltasse a perfeita beleza do Criador por meio da proporção matemática aplicada às técnicas arquitetônicas mais avançadas do momento, inovações essenciais para criar um estilo próprio. O grande saber construtivo fazia com que Deus se tornasse, como definiu Dante Alighieri no século XIV (*apud*, MARTÍNEZ PRADES, 2010, p. 22), aquele “que con su compás señaló los límites del mundo y ordenó en él todas las cosas visibles y ocultas” passando, assim, a ser representado com compasso e esquadro, afinal, era ele o arquiteto do mundo. Paralelamente, o saber arquitetônico se via protegido pelos mestres de obras, que correspondiam ao equivalente a cinco em cada cem artesãos no medievo, como destaca Martínez Prades (2010). Reunidos em confrarias, dariam origem ao que conhecemos por maçonaria – cujos símbolos são igualmente o compasso e o esquadro – a partir do conhecimento raro que detinham acerca das técnicas construtivas e frente à necessidade de resguardá-las. No século XIV já poderiam ser encontrados textos ingleses e franceses que fizessem menção aos “franc-maçons”, guardiães da arte de edificar (ZUMTHOR, 1994, p. 90). Aquele estilo inovador era ainda carregado de elementos

simbólicos. As gárgulas utilizadas nas catedrais representariam o contraste entre o externo e o interno, o mundano e o sagrado, o pecado e a salvação por meio das imagens de demônios, animais ferozes ou em expressão de ataque e criaturas fantásticas como grifos e unicórnios, em oposição ao espaço dos anjos e santos que é o interior da Catedral, como veremos. As gárgulas são a reminiscência do perigo da não conversão, lembrando os homens do espaço de perigos e tentações vigilantes de onde vivem, os quais devem vencer para alcançar a vida eterna. Devem, para tanto, adentrar o templo como se adentrassem à própria fé, em uma ânsia pela salvação e renúncia da vida exterior. Aquele edifício traduzia ainda a dualidade do próprio Criador: o juiz punidor, criador dos perigos do mundo visando a provação humana, era também misericordioso e único detentor da salvação dos homens. Esse contraste entre sofrimento e salvação aplicado ao esplendor edificado, participa da harmonia do todo por meio da proporcionalidade das formas, uma vez que “também o mal, na ordem, torna-se belo” (ECO, 2017, p. 85). Desprovido de bondade ou de atrativo visual, é pela proporcionalidade e funcionalidade que o mal encontra a beleza.

A rigidez das formas românicas deu espaço a uma arquitetura flexível. Os tetos de madeira foram substituídos pelos de pedra que, além de proporcionarem melhor acabamento, eram mais resistentes a incêndios. As paredes espessas deram lugar a janelas altíssimas que permitiam maior luminosidade interna e, diferentemente dos vitrais das abadias cistercienses, os utilizados no gótico eram completamente policromados, diferenciando-se quanto à forma, que poderia ser retangular de ápice em arco, ou circular, denominados rosáceas em homenagem à Virgem Maria, à qual se atribuiu, no final da Idade Média, a beleza das rosas como sinal de amor, em detrimento da flor-de-lis, até então empregada como símbolo de pureza mariana. Naquele período, foi instaurada a festa da Imaculada Conceição, bem como as avocações de Virgem Dolorosa, Mãe da Misericórdia e Nossa Senhora do Rosário. Eram ainda comuns metáforas e analogias tais como “escolhida como o sol”, “bela como a lua”, “alta como cedro”, “um roseiral”, “poço de água”, “árvore de onde floresceu a vara de Jessé”, “jardim fechado”, “lírio”, “oliveira”, “fortaleza”, etc. (SEBASTIÁN, 2009, p. 423). A variedade de motivos florais e vegetais crescia à medida que os herbários e bestiários retomavam seu espaço na arte religiosa.

Iniciada no final do século XIII, no gótico radiante, com todo naturalismo, emotividade e deslumbre luminoso dos vitrais – por isso o termo *radiante* –, e finalizada no século XV, já no período do gótico florido, ornamentalmente mais carregado, a

Catedral de Barcelona, imponente estrutura inserida no centro da cidade, representou não apenas a demarcação de esferas de poder ou o anúncio de uma nova perspectiva religiosa, mas revelou-se marca de um período de grandes mudanças intelectuais, artísticas e de desenvolvimento paisagístico, levando a Barcelona do século XV à completa vivência do esplendor da paisagem medieval sob auxílio da conclusão das obras da Catedral. Por meio dos sentidos, aquela arte seria capaz de expressar as maravilhas, bem-aventuranças e as glórias do céu e por que não, da terra, na paisagem urbana compreendida pela cidade, da qual a Catedral participa mais que como um lugar no espaço, um elemento no campo de visualização, mas como personalidade propulsora de um sentido paisagístico naquela *urbe* em decorrência de suas características estéticas: a harmonia das formas minuciosamente projetadas e edificadas; o alto investimento em ornamentação, especialmente na parte interna, herdadas do novo estilo; o valor ético agregado ao templo, abarcando emotividade e memória religiosa. A junção de tais definições de beleza aplicadas à Catedral define o espaço compreendido pela mesma como uma paisagem, da mesma forma que o templo faz do espaço urbano uma paisagem por meio de sua beleza material e por meio das concepções de cidade e sociedade que fomenta. Em pesquisa realizada por Paul Zumthor (1994, p. 110) foram analisadas vinte e cinco descrições de cidades entre os séculos XII e XV, tendo percebido que as descrições do século XIII tinham um enfoque na admiração tanto das campinas, do *locus amoenus* que circundam as cidades, quanto dos elementos demarcadores do poder urbano, tal como as “elevadas murallas de hermosa piedra dura, puerta fortificada, iglesia con sus campanários, palacios y torres y riqueza de los habitantes”. O gosto pelo arrebatamento aplicava-se à estética na cristandade medieval, que apresentava à história seus instrumentos de promoção do espaço e sua concepção artística de liturgia sensorialmente construída ao propor o *drama litúrgico* (PALAZZO, 2017, p. 5) como medida de aproximação do homem a Cristo ao partilhar de suas alegrias e sofrimentos.

#### **2.4 A memória coletiva da Catedral**

A memória coletiva consiste, segundo Halbwachs (1990), em elemento identitário que, fundamentado em valores sociais, esquece e lembra dos fatos de forma unitária, segundo elementos comuns da memória individual. A coletivização da memória, ação propulsora da identidade, dá-se primeiramente por meio da imagem e da oralidade, remetendo aos mitos, à genealogia e ao saber técnico como formas primeiras de difusão de uma memória (GONDAR, 2008). Por meio da narrativa, as ações ganham cores,

formas, emoções segundo a descrição e as emoções empregadas para tanto – ira, alegria, desespero, amor, saudade, medo, etc. – que levam a um compartilhamento das mesmas e da *verdade* a elas vinculada. A relação entre o espaço e a vida cotidiana, palco de trocas coletivas de memórias individuais, de experiências e vivência histórica, é o que permite a consolidação de práticas e representações simbólicas culturalmente identificáveis, como discutiu Roger Chartier (2002). Assim, como destacam Carme Batlle e Teresa Vinyoles, “Tot a la ciutat medieval entrava pels sentits, ja que els símbols visibles i els missatges orals havien d’arribar a la majoria il·letrada” (BATLLE I GALLART, 2011, p. 18).

Foi a catedral de fato o marco da crescente vida urbana em Barcelona. Com altos custos de produção e avançadas técnicas construtivas, sua edificação foi financiada pela aristocracia e pela emergente burguesia local que, junto ao clero, buscavam fazer de sua catedral a mais bela da região, como em uma disputa por status e domínio local. Além disso, sua construção mobilizava construtores, arquitetos, carpinteiros, ferreiros, escultores, vitreiros, entalhadores dentre outros de uma série de ofícios envolvidos na construção.

A construção de catedrais fazia parte da estratégia do poder patricio frente ao grande poder representado pela Igreja e pela teocracia. As grandes construções – de palácios e catedrais –, ao mesmo tempo que manifestava a aliança patricio-Igreja, significavam um aquecimento do mercado interno, gerado pelos trabalhadores envolvidos com a construção (ROLNIK, 2009, p. 37).

Destacaremos dois momentos na edificação da Catedral de Barcelona nos quais a participação popular teve protagonismo. O primeiro foi a retirada da superfície de terra do interior do edifício. A fim de dar sustentação aos construtores para alcançar, com estabilidade, as partes mais altas da edificação, os mestres de obras abarrotavam de terra o interior do templo, formando um solo compacto e seguro para seguir trabalhando as abóbadas. Ao final, para garantir a retirada da terra, misturaram a ela vários *creuets*, uma pequena moeda em circulação no período, espalhando a notícia de que todos aqueles que se dispusessem a trabalhar na retirada da terra da Catedral, poderiam ficar com as moedas que encontrassem, o que gerou grande mobilização popular, fazendo-se desnecessária a contratação de trabalhadores para aquele fim (MARTÍ I BONET, 2010, p. 19). Um segundo momento foi quando da subida de Honorata, primeiro sino da Catedral, ao campanário, mobilizando igualmente toda a cidade e configurando-se como marco da memória coletiva daquela população. Segundo Joan Amades (1932, p. 19-21), foram

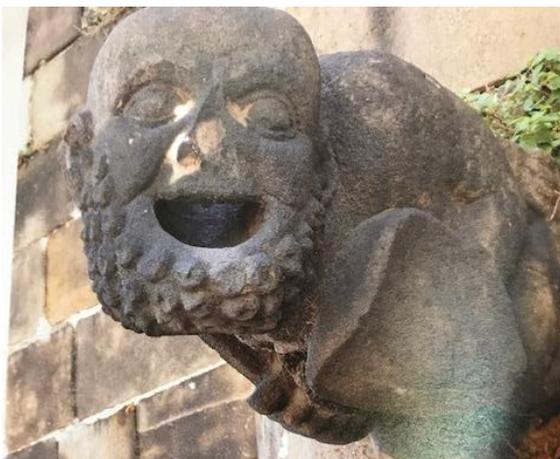
necessários 202 homens para transportar o sino do local onde havia sido construído, na praça de Junqueres, até a Catedral. Ao chegar ali, entraram em ação trinta pares de bois disponibilizados por camponeses para auxiliar na subida de Honorata ao campanário. O sino soou pela primeira vez em 28 de novembro daquele ano, 1393. Infelizmente há escassez de fontes mais precisas acerca de ambas narrativas, componentes, por sua vez, da memória histórica da cidade.

Nas cidades medievais a “grande torre da Igreja domina a paisagem e ao seu redor, o casario irregular se comprime entre as muralhas” (ROLNIK, 2009, p. 33). Percebemos, assim, o quão constante era a presença da Catedral na vida do barcelonês. Mais que um elemento da paisagem urbana, a Catedral de Barcelona foi, desde sua construção pioneira no século IV, o eixo da cidade, ponto de encontro entre clero, aristocracia e confrarias. Localizada na zona central, a Catedral foi pensada para ser os olhos e ouvidos da Igreja, “el centro neurálgico de la ciudad” (TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 87), de onde tudo se iniciava e para onde tudo se voltava; aquilo que se dizia, em qualquer parte da cidade, chegava, de uma forma ou de outra, à Catedral, o panóptico medieval. Assim:

A posição central do templo é importante, pois todas as notícias e mensagens proferidas em outros lugares chegam até lá. Tudo o que tenha sido falado, sussurrado, escrito ou cantado se dirige a esse local de confirmação como se atraído por uma força gravitacional (ASSMANN, 2011, p. 49).

Enquanto centro da cidade, era o templo o regente daquela vida urbana, marcada temporalmente pelo sino, que carrega no nome a honra, o honor da sede do bispado. Honorata batia as horas, destacando o tempo laboral, religioso e festivo. Séculos mais tarde, em 16 de março de 1714, durante a Guerra de Sucessão, foi atingida por um projétil, embora não tenha sido reconstruída, uma vez que o Conselho Real alegou a utilização da campana pela oposição de Felipe V, ao tocá-la somente nos momentos de cerco. Seria apenas em 1762 quando a cidade voltaria a ter Honorata por meio de um novo sino, que foi, em 13 de agosto de 1773, novamente “castigado” por traição e auxílio aos opositores, como revela Martí i Bonet (2010). A atual Honorata seria colocada em 1865, junto aos demais sinos que foram introduzidos no campanário, cada qual vibrando uma nota e recebendo um nome que correspondia ao feminino dos nomes de bispos, como Gregorio Modrego, Narcís Jubany, além de São Severo e São Olegário, correspondentes respectivamente às campanas Gregória, Narcisa, Severa e Olegária (MARTÍ I BONET, 2010, p. 113-114).

As gárgulas, ao lado dos sinos e suas altas torres, são os elementos catedralescos de maior destaque na paisagem externa. Cento e sessenta são as que compõem a Catedral de Barcelona e, além de serem a reminiscência dos perigos mundanos, receberam significados próprios e protagonizaram lendas. Um dos perigos que se fez memória a partir das gárgulas, diz respeito às guerras a partir, especificamente, de um guerreiro ali representado de barba e expressão de ataque, portando escudo e espada. A partir de características como a barba encaracolada, poderíamos induzir a origem moura do guerreiro, o que justificaria seu espaço dentre as imagens das gárgulas enquanto inimigo da cristandade (Figura 6). Outra gárgula que merece destaque é a que possui a forma de elefante, construída igualmente no século XV, carregando a lenda de que, no dia em que sua tromba cair, o mundo acabará (Figura 7). Todavia, por duas vezes no século XX a tromba daquele elefante se rompeu e, sendo reconstruída, segue carregando consigo a lenda do fim do mundo e perpetuando a tradição por meio da junção entre cultura material e imaterial. Símbolo de vigor, sabedoria e fé, o elefante aparece na estatuária sustentando uma igreja, que seria a metáfora da força e estabilidade da Igreja Católica. Mais que isso, a lenda da gárgula de elefante, estando no cerne da cultura popular, participa daquilo que Durval Albuquerque (2013, p. 154) definiu como sendo a História que verdadeiramente persiste e agrega a sociedade: o folclore.



**Figura 6:** Gárgula, século XV.  
MARTÍ I BONET, 2010, p. 124.



**Figura 7:** Gárgula, século XV.  
Arquivo pessoal, 2018.

Destacam-se ainda as inúmeras figuras de caracol esculpidas por todo o edifício, em pedra e mármore, entalhadas nas cadeiras do coro, pintadas em quadros, etc. (Figura 8). Seu silêncio, sua perfeita forma arredondada – símbolo do ciclo da vida e de tudo o que dela participa, cada qual com um princípio e fim – e o fazer de seu corpo sua morada em referência ao corpo como templo divino, são interpretações elencadas por Martí i Bonet (2010) como justificativa do uso iconográfico do caracol, às quais é possível adicionar o sentido penitente do rastejar-se. Todas essas características estruturais ganhavam força na memória coletiva, caracterizadora da identidade local por meio do cotidiano, das lendas e dos valores sociais desenvolvidos ou impostos, configurando juntas a memória da Catedral como um todo.



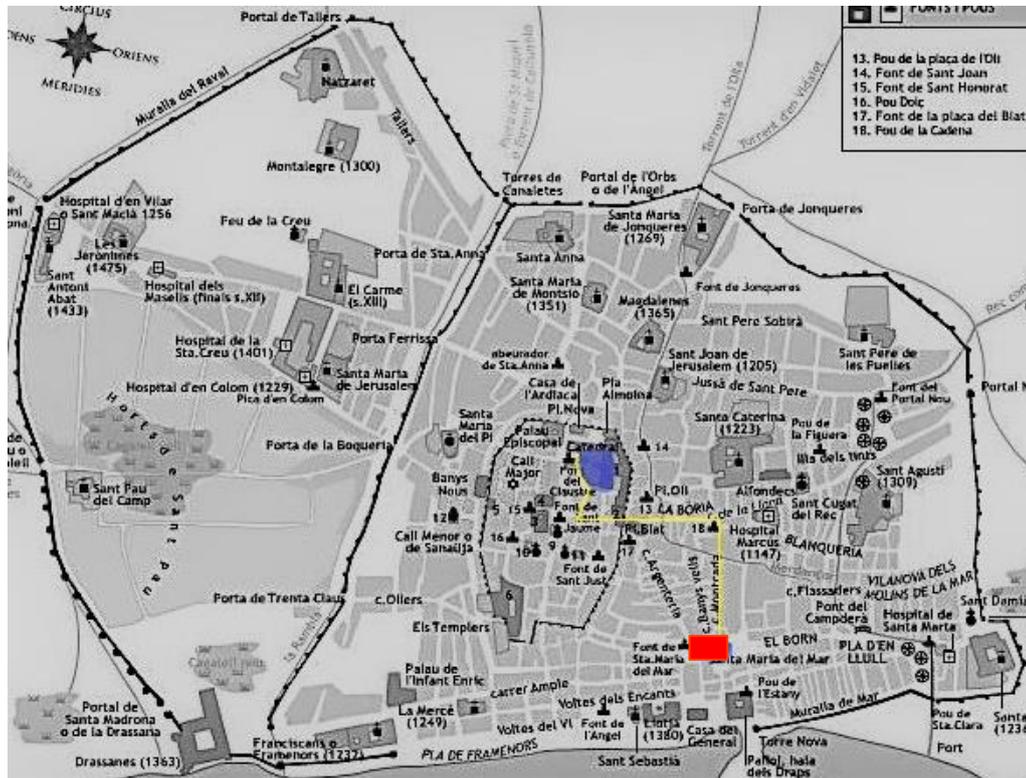
**Figura 8:** Caracóis, Catedral de Barcelona.  
MARTÍ I BONET, 2010, p. 128.

Parte da vida em comunidade, as festas representavam uma das maiores formas de interação social, momentos de afirmação da identidade local a partir da vivência dos espaços públicos, prioritariamente das ruas, o mais democrático dos espaços. A Igreja se fazia presente mesmo nas festas de caráter laico, por meio da preparação ou dos investimentos para sua realização. A maioria, entretanto, dizia respeito às festas litúrgicas. O Corpus Christi, onde a tradição do *Ou com Balla*<sup>13</sup> caracteriza a festividade, passou a se realizar em 1360, contando ainda com procissão e forte carga sincrética ao agregar fogos, música, dança, gente fantasiada de anjos, santos, diabos e dragões, atraindo multidões de fiéis até os dias atuais. A procissão saía da Catedral em direção à basílica de Santa Maria del Mar, passando pela Freneria, praça de les Cols i dels Sastres, pela Bòria, pela rua de Montcada até o bairro do Born, chegando à basílica, percorrendo, assim, a zona de maior concentração urbana da cidade, o centro antigo e comercial (Figura 9). Assim como a maioria das festas tradicionais, a de Corpus Christi foi incrementada pela burguesia com o passar dos anos em decorrência do crescimento da influência de seus grêmios em Barcelona e nas atividades da cidade. Também a Sexta-feira Santa levava toda a cidade à procissão da crucificação de Cristo e das dores de Maria, saindo de outras paróquias e tomando por destino a Catedral. O Natal, uma das mais importantes festividades, fez emergir a feira de São Tomás a cada 21 de dezembro, onde eram vendidos porcos, frangos e outros animais para as festas. Na noite do dia 24, os fiéis se

---

<sup>13</sup> O *Ou com Balla* é uma tradição catalã, originária no século III d. C, que consiste em colocar um ovo cozido sobre o feixe de água de uma fonte, permanecendo por ela sustentado. Simbolicamente, o feixe de água representaria o cálice e o ovo o corpo de Cristo. Na Catedral de Barcelona, a fonte que carrega a tradição localiza-se no claustro e, ainda hoje, reúne uma multidão de fiéis para prestigiar o evento.

encontravam na Catedral para a solenidade da Missa do Galo. Pode-se citar ainda a Páscoa, o dia de Todos os Santos e, especialmente, o dia de Santa Eulalia, padroeira de Barcelona, como festas tradicionais comemoradas na cidade.



**Figura 9:** Percurso da procissão de Corpus Christi, saindo da Catedral (em azul) com direção à Basílica de Santa María del Mar (em vermelho).

Adaptado de: [http://www.ub.edu/contrataedium/bcn\\_medieval/grup\\_recerca4\\_web.swf](http://www.ub.edu/contrataedium/bcn_medieval/grup_recerca4_web.swf)  
 Acesso em 22 de janeiro de 2019

Casamentos e enterros eram acontecimentos igualmente adornados por luzes, vestes, comidas e sinos, tendo os casamentos caráter público e duração, salvo exceções, de uma semana completa, o que movimentava o cotidiano da cidade. Seria apenas no século XIII, quando se torna sacramento, que a celebração do matrimônio passaria a acontecer necessariamente no recinto da igreja. Eram motivos de festa ainda as vitórias em batalhas, casamentos reais e a entrada de relíquias na cidade, como no traslado dos restos mortais de Santa Eulalia, em 1339, do antigo sepulcro românico para o gótico. Em sua crônica, Pere, el Ceremoniós narra o momento do traslado:

Nos, el referido rey de Mallorca, el cardenal, el arzobispo y varios obispos llevábamos el cuerpo santo con nuestras propias manos, y así íbamos debajo de un palio cuyas varas sostenían diversos prelados,

barones y otras personas; salimos ante todo de la Seo y á manera de procesion seguimos hasta la iglesia de nuestra señora Santa Maria del Mar, de la que volvimos a salir luego para la Seo, donde dicho cuerpo santo fué colocado en la tumba de su capilla, que está debajo del altar de Santa Cruz, en cuyo paraje se halla en el dia. Fué tan maravillosa y solemne dicha traslacion así como la procesion que para ello se hizo, que cuasi no llegaria á creerse.

No que diz respeito aos batismos, esses passaram também a ser prioritariamente realizados na Catedral em detrimento de outras igrejas após as invasões muçulmanas do século VIII, quando grande parte dos edifícios e documentos da cidade foram destruídos, dificultando a identificação dos que de fato haviam nascido em Barcelona e dos estrangeiros. Frente ao maior cuidado que a Catedral sempre recebera enquanto sede do bispado, os documentos ali armazenados foram salvos, sendo possível identificar apenas os que ali haviam sido batizados como nascidos naquela cidade (MARTÍ I BONET, 2010, p. 216). A partir de então, a Catedral tornou-se prioridade aos pais ao batizar seus filhos, afinal, além de sacramento, era também o batismo mecanismo de aquisição do censo demográfico da cidade. Para além das missas dominicais e de dias festivos, celebravam-se ainda na Catedral missas em ação de graças aos aniversariantes e missas em honra às almas dos falecidos.

Várias praças foram criadas entre os séculos XIV e XV para acolher as festas, torneios e feiras que movimentavam a cidade, como a Plaça de Sant Jaume, Plaça del Blat, Plaça Nova, Plaça dels Calderes e Pla d'em Llull que, bem como determinadas ruas, ficaram conhecidas pelo nome da confraria que ali atuava ou pela mercadoria predominante em cada um daqueles espaços. Havia, assim, a praça do óleo, do carvão, do trigo, do vinho, da lã, dos colares, a rua do pescado, a baixada do leite, etc. (BATLLE I GALLART, 2011, p. 34), tendo a Carrer de la Mar como a principal via de ligação entre o mar e o centro comercial da cidade, formando o modelo de espinha de peixe do fluxo comercial, que apenas reduzia-se aos domingos, dia religioso de guarda. A marcação memorialística é aqui evidente como técnica de memorização do lugar onde determinada mercadoria poderia ser encontrada ou como meio de localização da rua em si no contexto urbano, técnica que passou a caracterizar a cidade e a marcar o cotidiano e a identidade daqueles que ali viviam. A nomeação dos “espaços públicos” explicita ainda a centralidade assumida pelo comércio na cidade de Barcelona, bem como a crescente utilização do espaço urbano pelos donos dos meios de produção, característica na cidade da transição econômica capitalista, como aponta Roberto Corrêa (1989). Seria nesse cenário frenético de transformação de uma cidade cada vez mais populosa, perpassando

a organização urbana e o imaginário, que a cultura estética da paisagem tomaria corpo. Por aquelas mesmas ruas, ocorriam procissões, serenatas, funerais, castigos corporais, cavalgadas, execuções e protestos, especialmente no século XIV contra o aumento do preço dos alimentos em um contexto de más colheitas e alto índice de mortalidade. Em 1334, iniciaram-se problemas de baixa produtividade no campo e o comércio marítimo sofre prejuízos causados pelos saques de piratas. À escassez de alimentos e ao racionamento do trigo somava-se a peste, que começava a se espalhar pela região, seguida, após seu auge em 1348, de um período de epidemias diversas. Frente a desnutrição e enfermidades, Barcelona sofreu uma onda de dez mil mortos, sendo a população da Catalunha reduzida em 55% em 1397. Posteriormente, entre 1450 e 1451, em um contexto de enfraquecimento feudal, a população camponesa organizou-se contra os abusos senhoriais e contra os conselheiros reais, acarretando uma Guerra Civil que ganhou corpo com os embates entre a monarquia e a administração local (BATLLE I GALLART, 2011, p. 25-26).

A configuração urbana de ruas estreitas, janelas e portas que não raramente permaneciam abertas durante o dia e trancadas durante a noite, assim como as portas da muralha, revela o singelo ou o quase inexistente limite entre público e privado. Não raro ainda seria encontrar famílias vivendo, sob contratos de aluguéis, no térreo dos edifícios, geralmente onde funcionariam lojas e para onde levavam os acessos aos andares superiores, onde vivia a família proprietária ou outras famílias vivendo sob o mesmo contrato. Na Plaça del Blat, nas Ramblas, perto da Llotja – onde se vendiam escravos – e na Plaça de Sant Jaume eram feitas execuções por serem locais de grande concentração popular, predominantemente devido ao comércio, a poucos metros da Catedral (BATLLE I GALLART, 2011, p. 105), afinal, buscava-se fazer da execução um ato pedagógico, além de servir como entretenimento popular. No século XV, a preocupação estética aplicava-se àquele espaço central, que abrigava os principais edifícios governamentais e, portanto, deveria cumprir com normas urbanas cada vez mais delimitadas a fim de manter a boa imagem da paisagem.

Segundo Durval Albuquerque (2007, p. 27):

Todo evento histórico é cultural e simbólico e precisa de alguma forma de linguagem ou de simbologia para acontecer, para estabelecer os laços de comunicação entre os homens, sem os quais não haveria economia, política ou sociedade, nem mesmo objeto ou sujeito.

Assim, como ressaltam Carme Batlle i Gallart e Teresa Vinyoles, “aquella societat profundament estamental evidenciava en aquests esdeveniment les diferents categories socials per mitjà de símbols i detalls perceptíbles a simple vista” (BATLLE I GALLART, 2011, p. 106). Era aquele cotidiano popular o objeto por excelência para a construção histórica daquele espaço e tempo (ALBUQUERQUE, 2007), capaz de perpetuar a tradição através de sua memória. Evidencia-se, aqui, o modo como a memória da cidade de Barcelona confunde-se com a memória da Catedral, que se faz sempre presente na vida do barcelonês. Enquanto parte edificante da cidade, a Catedral de Barcelona faz da *urbe* uma paisagem de memória a partir da memória de si mesma, que por sua vez configura-se frente às anedotas aqui apresentadas, às impressões construídas e a fatos isolados que, ao ganhar as ruas, caracterizam não apenas o edifício, mas a vida naquela cidade. A Catedral é, assim, um elemento chave para a construção da paisagem urbana.

## CAPÍTULO 3: A CATEDRAL DE BARCELONA ENQUANTO PAISAGEM

### 3.1 O cotidiano da Catedral

A sede do bispado de Barcelona possui, historicamente, um cotidiano de eventos. Ocupando lugar central estão as missas, celebradas não apenas aos domingos, dia santo por excelência, mas também em dias comuns em honra a aniversariantes, que afirmavam-se socialmente ao terem seus nomes ressaltados no interior daquele lugar distintamente sagrado, nomes que ainda não estariam ou não poderiam jamais se fixar nos vitrais ou nas capelas laterais. No Arquivo da Catedral encontramos registros de missas encomendadas como, por exemplo, por Jaume Lobet, em 1410, pelo aniversário de sua esposa Constança, doando benefícios ao canônico celebrante. As doações eram práticas comuns, como mostra outro registro de celebração de aniversário pelo bispo de Barcelona, Francesc de Blanes, igualmente recebendo doações pela cerimônia eucarística. Encontramos, ainda, registro de missa realizada em 1398 por Pere Clasquerí, Patriarca Latino de Antioquia e arcebispo de Tarragona, e pelo canônico Berenguer de Masone em honra aos frades obreiros da Catedral de Barcelona, sendo que as doações recebidas por aquela celebração foram destinadas às obras da Catedral, o que nos revela a permanência de grandes celebrações no templo em paralelo às obras. Rezavam-se também pelo ânimo dos fiéis, como Joana, esposa de Berenguer de Martorell, em 1466, embora não houvesse referências de doações para esse tipo de celebração, realizada na Capela de Santa Eulalia. No que diz respeito às missas, eram ainda realizadas acompanhando as festas do calendário litúrgico, tais como o Natal, Corpus Christi e dias de santos como Santa Eulalia, padroeira da cidade, Santa Llúcia e em honra à santa Cruz. Sob aceitação do então bispo regente da diocese de Barcelona, Isabel a Católica fundou na Catedral a homenagem à *Expectación de Nuestra Señora*, que passava a fazer parte da festa de Nossa Senhora da Esperança, como documentado no *Privilegia Regum*, localizado no Arquivo da Catedral. A festa, por sua vez, celebrada oito dias antes do Natal, ganhava corpo e rebuscava-se a partir de então, contando com “todas as luminárias” (*Privilegia Regum*) e demais ornamentos para cumprir seu fim solene.

Para além das missas e festas, que como visto reuniam grande parte da população local, realizavam-se na Catedral batismos e matrimônios, esses últimos deixando de ser gratuitos em 1451, o que levava a uma maior frequência de casamentos de nobres e burgueses naquele templo. Acerca dos batizados houve, como já discutido, maior preferência, desde o século VIII, à Catedral, embora haja dúvidas quanto à necessidade

de doações para a execução do sacramento. A realização de concílios e a presença real em determinadas ocasiões também configuravam-se como acontecimento de destaque no templo, a exemplo da presença dos Reis Católicos para o batismo de seis índios levados da América por Colombo, como veremos adiante, sendo ali também onde os “reis juravam as constituições da sé barcelonesa com a presença obsequiosa e às vezes adulatora do bispo e de todos os canônicos” (MARTÍ I BONET, 2010, p. 184).

### **3.2 A memória na Catedral**

“La catedral, en su repertorio iconográfico, constituye una auténtica enciclopedia en imágenes – de las cuales, como se sabe, cada una vale más de mil palabras –, que cumple ante todo una misión moralizante” (TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 121). Inúmeros são os elementos que ornaram o interior da Catedral, cada qual sob o intuito de contribuir com a compreensão litúrgica, encher os olhos dos fiéis e satisfazer a grandeza divina. Destacaremos, além do valor estético, as propostas simbólicas dos principais componentes da paisagem interna da Catedral de Barcelona, que carregam uma memória e formam, a partir de sua junção, a memória do templo como um todo, como veremos.

Caracterizadoras do estilo gótico, as capelas laterais contribuíram para a funcionalidade do edifício a medida em que acomodavam o crescente número de frequentadores, decorrente do aumento demográfico e do êxodo rural, podendo as celebrações ocorrerem tanto no altar maior quanto nas capelas, individualmente, segundo o dia da semana, ou o santo a ser celebrado. Correspondiam, ainda, a um fomento à oração individual e uma forma das confrarias inscreverem-se naquele espaço, uma vez que, ao contribuírem com a construção de determinada capela, essa seria consagrada ao santo padroeiro da confraria, como Santa Eulália ou a Puríssima Concepció, passando a ser utilizada pelos membros das confrarias para a realização de suas preces. Dentre esses estavam padeiros, ferreiros, sapateiros, pintores, ceramistas, vitrales, dentre outros cidadãos que encontravam nas confrarias e depois nos grêmios uma forma de defesa de seus direitos. Alguns grêmios, como o dos sapateiros, cujo padroeiro era São Marcos, conquistavam destaque na Catedral de Barcelona, onde encontram-se marcas de seu ofício esculpidas no templo, como em chaves de abóbada e lápides, a exemplo daquela localizada no exterior da abside em forma de sapatos, em referência ao grêmio em questão (Figura 10).



**Figura 10:** Escudo do grêmio dos sapateiros, Catedral de Barcelona. MARTÍ I BONET, 2010, p. 155.

As ogivas, também caracterizadoras do gótico, presentes nos arcos e nas abóbadas em cruzaria, eram utilizadas como meio de sustentação interna do edifício, enquanto os arcobotantes e contrafortes sustentavam o exterior, substituindo as paredes espessas utilizadas até então na arquitetura românica como amparo ao templo. Tais ogivas, sobressalientes em nervuras, eram aderidas por meio de chaves de arco, ou chaves de abóbada, pedras arredondadas localizadas, na Catedral de Barcelona, a uma distância de 25 metros do solo, contendo imagens que faziam referência especialmente à Virgem Maria, modelo de mulher e mãe protetora, além de apresentarem figuras heráldicas, de santos e mesmo cenas bíblicas. Martí i Bonet (2010, p. 72) destaca as seis chaves de abóbada localizadas na nave maior da Catedral de Barcelona, dentre as 160 que compõem todo o templo. Na primeira, há a imagem de Cristo; na segunda, um bispo e alguns canônicos, localizada acima do coro destes últimos (Figura 11); na terceira, há a representação da anunciação do anjo Gabriel a Maria; a quarta contém a imagem de Maria, mãe de misericórdia, que acolhe sob seu manto os fiéis; a quinta contém a imagem de Santa Eulália, localizada justo acima da cripta da santa; na sexta chave de arco, localizada acima do presbitério e do altar, encontra-se a cena da crucificação de Jesus, em referência ao sacrifício de seu corpo e sangue.



**Figura 11:** Chaves de abóbada, Catedral de Barcelona. Chave superior representando um bispo junto a alguns canônicos e chave inferior contendo a imagem de Cristo. Arquivo pessoal, 2018.

O fim estético e principalmente catequético que tais chaves de abóbada cumpriam, entretanto, é posto em xeque pela historiografia, uma vez que a alta localização daquelas obras tornava quase impossível sua visualização a olhos humanos e, especialmente, sua interpretação. Nesse sentido, são duas as possíveis justificativas. A primeira refere-se à crença de que Deus, estando no céu e de posse de sua infinita grandeza, seria capaz de ver tais imagens e apreciar a beleza dos ornamentos cuidadosamente pensados e empregados pelo homem em sua honra, ou seja, aquelas imagens seriam feitas para Deus, como ressalta Martí i Bonet (2010, p. 73). A segunda defende a presença iconográfica como intuito puramente estético daqueles artistas para os que ali passassem, onde pudessem ser identificados não necessariamente o conteúdo das chaves de abóbada, mas o fato de estarem ornadas, fazendo com que o adentrar ao templo fosse não somente provocado pelo temor religioso, mas pelo deleite das formas e cores que se faziam perceber, proposição válida para toda a estrutura do templo. O abade Suger, nesse sentido, ao defender que “todo lo que es de mayor precio, lo que es más bello, debe servir sobre todo para la administración de la Sacrosanta Eucaristía” (MARTÍ I BONET, 2010, p.

290), afirmava tal dualidade das imagens, utilizadas em honra a Cristo e como atrativo ao espaço de celebração eucarística.

A Catedral de Barcelona é ainda relicário de nobres, clérigos e santos, lugar de memória e de resguardo de memórias. Uma das mais consideráveis relíquias é a de Santa Eulalia. Originalmente localizados no cemitério da Basílica de Santa María del Mar, os restos mortais da barcelonesa Eulalia, que se tornaria santa após sua morte, aos 13 anos, foram encontrados no ano 878 por Frodoí, bispo de Barcelona, que pediu, na ocasião, para que fossem trasladados à Catedral, alegando que ali seria o local mais apropriado ao resguardo de tão importante relíquia, afinal, a Catedral enquanto sede do bispado e local de culto frequentado especialmente pela nobreza, traria tanto à relíquia quanto à Catedral e à cidade maior visibilidade e ao bispado maior prestígio. O sepulcro românico da Sé para o qual as relíquias foram transferidas daria lugar, em 30 de junho de 1339, ao sarcófago de mármore policromado construído por Luppo di Francesco, artista de Pisa contratado pelo então bispo Ponç de Gualba em 1327, narrando em detalhes o martírio da santa ocorrido naquela região no ano de 304 (Figura 12). Estão presentes também no templo os sepulcros dos fundadores da catedral românica, o conde Ramon Berenguer I e Almodis, sua esposa, datados, respectivamente de 1076 e 1086, sendo ornados com seus brasões (Figura 13). Encontram-se ainda os restos mortais de Alfonso, o Liberal (1291), Frederico (1320), Jaume, conde de Urgel (1347), Constança da Sicília (1302), Maria de Chipre (1322), Sibila de Fortià (1406) e de Santo Olegário (século XII), cujo corpo incorrupto atraiu a atenção de fiéis ao longo dos séculos.



**Figura 12:** Sepulcro de Santa Eulalia, Catedral de Barcelona.

Disponível em:

[https://www.catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=31&Itemid=84&lang=ca](https://www.catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=31&Itemid=84&lang=ca)

Acesso em 24 de janeiro de 2019.



**Figura 13:** Sepulcro de Ramon Berenguer I e Almodis, condes de Barcelona, 1076, Catedral de Barcelona.

MARTÍ I BONET, 2010, p. 79.

O canônico Lluís Desplà detém sua memória naquele espaço por meio da obra *Pietat Desplà*, de Bartolomé Bermejo, produzida em 1490, configurando-se um dos quadros de maior destaque da Catedral (Figura 14). Localizada na sala capitular, a obra representa a cena da descida de Jesus da cruz, sendo acolhido por Maria sua mãe, São Jerônimo, à esquerda da obra, e o próprio Lluís Desplà, à direita, indicando o prestígio desse último ao ganhar lugar ao lado de Cristo na cena. O cenário da obra pode ser considerado a máxima representação da paisagem pictórica na Catedral de Barcelona.



**Figura 14:** *Pietat Desplà*, Bartolomé Bermejo, 1490, Catedral de Barcelona.

Disponível em: <https://www.fundacionbancosabadell.com/ca/conoce-mas-sobre-la-piedad-despla-de-bartolome-bermejo-una-obra-restaurada-por-la-fundacion/>

Acesso em 24 de janeiro de 2019.

A natureza que vai ao encontro das emoções humanas através da expressividade das nuvens e coloração inquietante do céu, onde sobrevoa um bando de pássaros, reflete a dor de Maria frente a Cristo morto. A vegetação e a topografia são construídas na obra por meio de exímio jogo de luz e sombra, enquanto o leão de São Jerônimo, símbolo de poder, dorme tranquilo em primeiro plano, ciente da perpetuação do poder divino por meio da ressurreição que estaria por vir ou ainda como crítica à não vigilância, ao pecado e à morte, lembrada pela representação do crânio e pelo corpo de Jesus morto. O canônico, por sua vez, recebe dupla homenagem ao aparecer junto a Cristo na obra e por essa

localizar-se, por sua vez, em tão importante paisagem de memória que consiste na Catedral. Tanto nos sepulcros quanto no quadro e em alguns vitrais, como veremos, a fama é o elemento chave da memorização dos agentes a partir dos grandes feitos em vida ou simplesmente da alta posição assumida, permitindo a imortalidade de sua imagem, como aponta Aleida Assmann (2011). “Enquanto a fama se orienta para o futuro e para as gerações vindouras, que devem conservar um acontecimento declarado inesquecível, a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 53). Enquanto marcas da autoridade terrena encontram-se, em não poucos vitrais, escudos de bispos, como o de Ponç de Gualba no vitral de Santa Eulalia, onde também se encontra o escudo da Coroa de Aragão, além do escudo de Barcelona, presente no vitral de Santo Estêvão, e de bustos diversos de bispos e cardeais que ocupam as margens do vitral de São Silvestre.

O lugar da memória divina divide espaço com a memória secular em um jogo de poderes e permanências que reflete a própria articulação social no espaço urbano. Aquele ambiente sagrado, compreendido pela Catedral como uma *imago mundi*, criva os altos postos aos modelos sociais, dentre os quais estão a nobreza, o clero, os santos ou confrarias maiores que gozavam de maior representatividade política. Ainda citando Assmann (2011, p. 46), “Enquanto a poesia explícita que o poeta não é nada sem o incentivo dos poderosos, a nota de roda pé deixa bem claro que os poderosos nada são sem a proteção dos poetas”, ou dos artistas. Com isso, levantaríamos aqui a problemática do fazer artístico na Europa medieval. Até que ponto o trabalho escultórico ou imagético seria utilizado, referenciado e valorizado naquele contexto? Como já dito, o saber arquitetônico ganhava cada vez mais destaque a partir da evolução do conhecimento técnico, fazendo da confraria dos chamados mestres de obra uma das mais respeitadas naquele momento, tal como a dos madeireiros e sapateiros. Ainda que fosse comum dentre os trabalhadores da construção civil entalhar nas pedras suas marcas individuais, algum signo próprio, seu intuito era permitir a identificação do operário para contabilizar seu trabalho, e não para marcar sua memória ou autoria artística, como ocorreria posteriormente. Não raro era a contratação de artistas estrangeiros, caso de Luppo di Francesco, escultor do sepulcro gótico de Santa Eulalia, ou Jaime de Favarán, especializado mestre de obras francês encarregado da construção da Catedral de Girona, em 1320, assim como não eram raras as viagens feitas por artistas catalães baixo medievais em busca de conhecimentos técnicos ao norte da Europa. Ainda que o

reconhecimento do artista *in persona*, associado à sensibilidade, fosse algo a ser desenvolvido nos séculos seguintes, estando até então os artesãos limitados à ideia de trabalhadores que cumprem sua função técnica, é nesse momento – séculos XIII e XIV – em que o olhar observador e apreciativo funda-se à arte, ainda que, como aponta Martínez Prades (2011, p. 15), os salários dos operários no século XIII poderiam ser maiores se comparados aos dos séculos posteriores, considerando a menor jornada de trabalho. Sabemos ainda que o grêmio dos vitreiros, tendo por padroeiro São Miguel, possuía grande representatividade, ganhando destaque Gil Fontanet, um dos principais nomes na produção dos vitrais da Catedral de Barcelona a partir de desenhos de Bartolomé Bermejo, caso do vitral de Santa María Madalena, também conhecido como *Noli me tangere*, desenhado por Bartolomé Bermejo e produzido por Fontanet em 1495, o qual veremos adiante. Nota-se, assim, que ainda que sem o referencial artístico que desembocaria séculos mais tarde, configurava-se de modo específico na cidade de Barcelona uma organização artística e uma preocupação estética e memorialística, segundo as possibilidades daquele contexto, que garantia ao artista possibilidades de crescimento até então reduzidas.

A arte dos vitrais é uma das principais características do final da Idade Média. Na Catedral de Barcelona, dentre os 114 vitrais, 108 são policromados e os demais são fechados, encobertos por retábulos ou desprovidos de cores e ilustrações. Em sua maioria, possuem 9,20 metros de altura por 2,20 metros de largura, em formato retangular com extremidade superior em arco. Dedicam-se a santos específicos, seguindo, em geral, os homenageados pelas capelas laterais nas quais os vitrais se localizam, além de terem mosaicos como adornos ao longo de todas as janelas. Representam em posição central de destaque o santo em questão e cenas de suas vidas, milagres ou motivos vegetais e geométricos nas laterais da obra. Fugindo de tal ordenamento estão as rosáceas – vitrais arredondados com ornamentação floral em referência à Virgem Maria – e o vitral de Santa Maria Madalena, também conhecido como *Noli me tangere*, que, enquanto única cena bíblica em vitrais daquele edifício, acolhe a cena da ressurreição de Jesus, presenciada por Maria Madalena, que aparece de joelhos aos pés de Cristo ressuscitado, representado do lado direito da obra, em lugar de destaque, envolto por manto branco de bordas douradas, enquanto Madalena aparece com manto púrpura, véu e cabelos vermelhos (Figura 15). A partir da disposição das personagens e da simbologia das cores, seria possível identificar as figuras, onde a cor púrpura indicaria o prestígio da personagem ao

tornar-se santa, enquanto o vermelho dos cabelos faria referência à condição de pecadora da mulher que, pelo sacrifício de Cristo, representado pelo véu vermelho, torna-se santa, ratificando a memória da conversão de Maria Madalena. Temos aqui a perpetuação da memória religiosa de determinados santos por meio da iconografia nos vitrais, juntamente de símbolos que os identifique, tais como o galo no vitral de São Pedro, a águia no vitral de São João Evangelista e o mar no vitral de São Nicolau, elementos cotidianamente encontrados, auxiliando na memorização, como veremos adiante.



**Figura 15:** Vitral de Santa Maria Madalena, *Noli me tangere*, Bartolomé Bermejo e Gil Fontanet, 1495, Catedral de Barcelona. Arquivo pessoal, 2018.

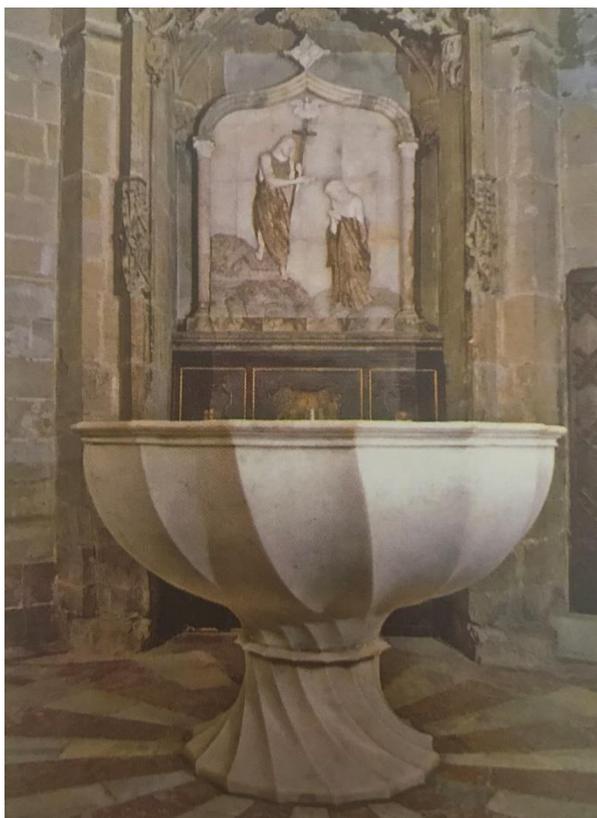
A luz natural, irradiada pelos vitrais, torna-se a luz divina que, transpassando aquelas janelas, chega aos fiéis, estabelecendo mais que uma relação espiritual, mas um contato físico entre Deus e os homens.

Las vidrieras son el ejemplo más claro de cuanto interesó a los hombres de la Edad Media la estructura luminosa del universo, pero también interesó a los místicos como San Bernardo, que vieron la noche comparable a Satanás, y la eternidad como esencialmente luminosa. (SEBASTIÁN, 2009, p. 243).

Para além disso, aquela mesma luz, defendida por São Boaventura no século XIII pelo embasamento bíblico de sua sacralidade, permitindo a visualização das imagens nos vitrais, dá voz aos evangelistas e a todos os santos para que revelem a verdade divina ali representada, proveniente da *claritas*, claridade, “que está de acuerdo con los conceptos del *splendor veri* de los neoplatónicos, del *splendor ordinis* de San Agustín y del *splendor formae* de Santo Tomás” (SEBASTIÁN, 2009, p. 246). É a poética luminosa, por meio do sentido visual, que possibilita o dom da observação, da criação pictórica, do milagre e da crença, perpetuando-se como linha tênue entre o palpável e o transcendente.

Cristo enquanto luz do mundo é encontrado também no círio pascal, cujo destaque volta-se à vida nova por meio da ressurreição. Entretanto, o ponto alto da memória cristológica, para além dos frequentes crucifixos em pedra e madeira ricamente adornados por todo o edifício, que se dedica à Santa Cruz, e da cruz de Barcelona recorrente nos vitrais, está o que é também o ponto alto da liturgia cristã, primordialmente memorialista: a santa ceia. Ali, a memória do sacrifício de Cristo é explícita, buscando trazer à tona o sentido penitencial do homem e misericordioso de Deus para a salvação das almas, sendo sua rememoração contínua um mecanismo de sistematização religiosa que convida, cada indivíduo, a participar da ceia ao lado do protagonista, garantindo, assim, seu lugar na vida eterna. Ainda enquanto sacramento e memória de Jesus está o batismo e sua reminiscência pela pia batismal, recordando o batismo de Jesus no Rio Jordão. Na Catedral de Barcelona, a pia batismal (Figura 16) é acompanhada de uma lápide que faz referência ao batismo, naquele local, de seis índios levados da América por Cristóvão Colombo, sendo ali batizados no ano de 1493, tendo por padrinhos os próprios Reis Católicos e o príncipe Juan, ali presentes. Diz a inscrição:

Mense aprili A. D. MCDXCIII in huius almae cathedralis choro, catholico rege Ferdinando filioque Ioanne principe eosdem e fonte lavantibus sex primmi indiani ex America a Christophoro Colombo abducti sacro baptisate renati sunt. Qui dehinc in patriam reversi missionariorum instar extierunt ita Barcinonensis civitas primum christianorum semen novis intitult mundi plagis quibus mater Hispania et linguam et leges suas erat datura.



**Figura 16:** Pia batismal, Catedral de Barcelona.  
MARTÍ I BONET, 2010, p. 80.

Dentre as escassas fontes acerca da celebração batismal está a crônica de Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista das Índias, que destaca o momento em sua *Historia General y Natural de las Índias*:

Después que fue llegado Colón a Barcelona, con los primeros indios que de estas partes a España fueron o él llevó, y con algunas muestras de oro y muchos papagayos y muchas cosas de las que acá estas gentes usaban, fue muy benigna y graciosamente recibido del rey y de la reina. Y después que hubo dado muy larga y particular relación de todo lo que en su viaje y descubrimiento había pasado, le hicieron muchas mercedes aquellos agradecidos príncipes y le comenzaron a tractar como a hombre generoso y de estado...Seys indios llegaron con el primero almirante a la corte de Barcelona...y ellos de su propia voluntad o aconsejados, pidieron el bautismo, e los cathólicos reyes por su clemencia se los mandaron dar; e juntamente con sus altezas, el serenísimo príncipe don Juan, su primogénito y heredero, fueron los padrinos. Y a un indio, que era el más principal dellos, llamaron don Fernando de Aragón, el qual era natural desta isla Española e pariente del rey o cacique Goacanagari. E a otro llamaron don Juan de Castilla e a los demás se les dieron otros nombres, como ellos los pidieron, o sus padrinos acordaron que se les diese, conforme a la Iglesia Cathólica.

Tal acontecimento propõe, novamente, prestígio e distinção à Catedral, estendendo-se à região da Catalunha, à Coroa de Aragão e ao legado de Fernando e Isabel, que por sua

vez inscrevem seus nomes naquela paisagem de memória. Segundo Bartolomé de las Casas em sua *Historia de las Indias*, "quisieron los católicos príncipes ofrecer a Nuestro Señor las primicias de aquesta gentilidad con mucha fiesta, solemnidad y aparato, favoreciéndolas y honrándolas con su real presencia", o que revela a movimentação festiva na cidade de Barcelona frente a tão raro e importante acontecimento.

O simbolismo da água no cristianismo corresponde a uma herança judaica que via nesse elemento qualidades que iam da purificação à renovação e que proporcionava encontro com a espiritualidade, além de ser entendida como princípio de todas as coisas, tal como defendia o pré-socrático Heráclito de Éfeso, no século V. A pia batismal, por sua vez, redonda tal como as termas romanas, assumia em si uma relação com os mausoléus pelo significado do batismo: a morte do homem velho e o nascimento do homem novo, por meio da ressurreição de Cristo, tal como propunha Santo Agostinho.

Importante elemento caracterizador da catedral gótica enquanto paisagem e da marcação memorialística naquele ambiente é também o coro dos canônicos, ocupando, em geral, o espaço central da paisagem interna do templo, de onde ecoariam os cânticos. Destacam-se em Barcelona, contudo, as imagens entalhadas, durante o século XIV, nas cadeiras do coro – conhecidas no período como *misericórdias* –, representando cenas cotidianas, tal como a prática de esportes. Salientam-se, aqui, duas *misericórdias* nas quais as atividades destacadas são as atualmente conhecidas por ping-pong (Figura 17) e hóquei (Figura 18), enquanto práticas cotidianas da cidade e/ou como práticas internas aos mosteiros. Como descanso para as mãos dos senhores canônicos, eram feitos medalhões com figuras entalhadas – 228 no total – datadas do mesmo século XIV, que recebiam imagens referentes à história e às estórias da cidade, tais como clérigos, camponeses, seres híbridos, dragões, etc. A participação de tais cenas e figuras no templo levaria não somente à identificação com a vida diária dos canônicos, uma forma de também o clero encontrar seu lugar naquele espaço sagrado, mas também serviria como elemento motivador de seus cantos e preces, como reminiscência de intenções. Seria no século XVI, por ocasião da celebração do décimo nono capítulo da ordem do Tosão de Ouro<sup>14</sup>, dado nas dependências da Catedral, que as cadeiras do coro ganhariam pinturas heráldicas dos cinquenta cavaleiros da ordem ali presentes, como destaca Martí i Bonet

---

14 Ordem fundada em 1430 por Felipe III, Duque da Borgonha, em ocasião de seu casamento com Isabel de Portugal. Tendo por padroeiro Santo André, a ordem caracteriza-se pelo colar que recebem seus membros, a fim de distingui-los socialmente e igualá-los internamente.

(Figura 19). Este episódio ratifica a notoriedade da Catedral ao acolher a celebração daquele importante concílio. Simultaneamente, o espaço revela-se paisagem de memória ao associar a estética dos brasões nas cadeiras do coro à fixação da memória daquele momento e daqueles cavaleiros.



**Figura 17:** *Misericórdia* representando uma partida de ping-pong, século XIV, Catedral de Barcelona.  
MARTÍ I BONET, 2010, p. 138.



**Figura 18:** *Misericórdia* representando uma partida de hóquei, século XIV, Catedral de Barcelona.  
MARTÍ I BONET, 2010, p. 138.



**Figura 19:** Cadeiras do coro contendo os brasões dos cavaleiros da Ordem do Tosão de Ouro, século XVI, Catedral de Barcelona. Arquivo pessoal, 2018.

Nos retábulos, a temática aproxima-se à dos vitrais ao incorporar momentos da vida dos santos, com destaque aos milagres e, principalmente, apresentam mais cenas bíblicas se comparados às janelas, como o retábulo da Transfiguração de Jesus, de 1452, atribuído a Bernart Martorell (Figura 20). Considerando-se a altura dos vitrais, a leitura e interpretação de uma cena poderia ser mais complicada que a de uma personagem junto de seu símbolo, apresentados isoladamente, sem maiores movimentações ou informações na obra que limitassem a identificação imediata, uma vez que os vitrais serviriam também, como discutiremos adiante, como marcadores das capelas laterais por meio da representação de seus padroeiros. O retábulo mencionado, por sua vez, é composto por cenas diversas da vida de Jesus, como a multiplicação dos pães, as bodas de Caná, a mulher samaritana, a expulsão de um demônio e a transfiguração no monte Tabor. Entretanto, o cenário de todos esses episódios é a Barcelona do século XV, com suas ruas e edifícios representados por Martorell (MARTÍ I BONET, 2010, p. 90). Segundo o alemão Richard Krautheimer (2018), historiador da arte, a prática da representação de determinados lugares e cidades a partir de modelos idealizados e do imaginário dos lugares foi comum no medievo em detrimento das cópias fiéis dos edifícios, chamadas *templos memória*, especialmente devido à dificuldade de artistas e arquitetos deslocarem-

se ou enviarem emissários à cidade modelo a fim de buscar as referências necessárias para sua reprodução em outros locais ou obras, e frente a escassez de documentos, plantas e ilustrações que fornecessem informações acerca de edifícios e cidades inteiras, como a sempre muito representada Jerusalém. Não obstante, outra prática comum era o emprego de elementos cotidianos de determinado local com o fim de evocar no observador uma sensação de proximidade aos episódios retratados nas cenas, de pertencimento aos cenários e aproximação a Cristo. Tem-se, com isso, em diversos casos específicos nas artes visuais e na literatura, o emprego da fauna e flora específicas da região de origem da obra – ou para a qual ela se dirigiria – aplicados a uma outra localidade em prol da compreensão e memorização da cena, como nos vitrais da abadia de Saint-Ouen, onde a vegetação local aparece junto aos santos, ou na obra *La pesca milagrosa* (1444), de Konrad Witz, que reproduz a passagem bíblica de tal milagre de Cristo em um cenário que seria o lago Léman, em Genebra, e não o Mar da Galileia, além de recorrências também em *O Romance da Rosa*. É assim que a Barcelona do século XV, com sua paisagem característica e onde inserem-se todos aqueles fiéis que observam o retábulo, acolhe momentos da vida de Cristo, elevando a cidade à condição de Cidade Santa.



**Figura 20:** Retábulo da Transfiguração do Senhor, 1452, Bernart Martorell, Catedral de Barcelona.

Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/97/7c/08/977c085a927c5089c761b80f18216ce6.jpg>. Acesso em 24 de janeiro de 2019.

Sob a perspectiva da memória na e da Catedral como marcadora das gestas barcelonesas, encontram-se as conquistas sobre os mouros, especialmente a partir do ano de 718, quando Barcelona e sua catedral passam a sofrer os golpes da invasão muçulmana. A partir da reconquista, no século seguinte, difundiu-se a prática de decapitação dos mouros capturados, expondo suas cabeças primeiro na Praça Major e depois sobre o órgão, no interior da Catedral, local privilegiado para onde voltava-se a visão de todos os ângulos do templo. A *carassa* correspondia à escultura em forma de “cabeça de mouro” posteriormente criada e colocada ali, junto ao órgão, de modo que ao tocar as notas mais baixas, o organista fazia abrir sua boca por meio de uma corda amarrada aos pés do músico, configurando “Todo um espetáculo!” (MARTÍ I BONET, 2010, p. 85). A lenda mais difundida acerca da origem da *carassa*, contudo, diz respeito a um personagem específico e a um uso punitivo da memória. Antes da reconquista da cidade, os mouros haviam projetado uma mesquita a ser construída sobre a Catedral de Barcelona. Não

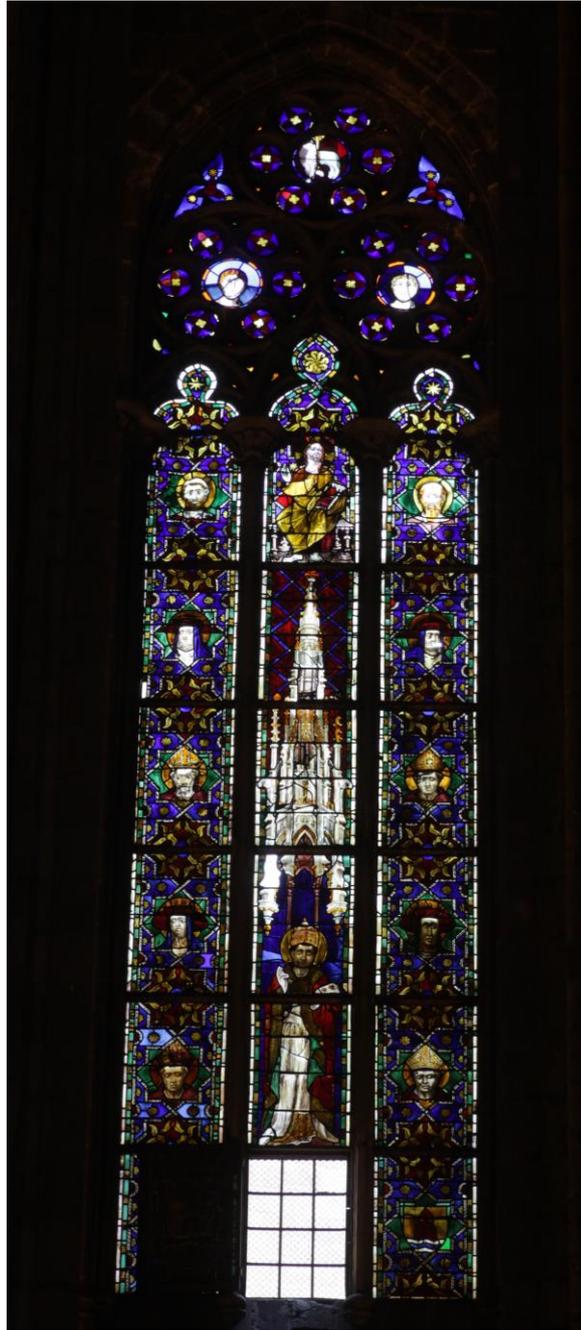
conseguindo efetivar seu objetivo, tanto com relação ao templo quanto com relação à posse da cidade, o rei mouro foi decapitado e sua cabeça exposta no interior da Catedral como forma de mostrá-lo para sempre como seu templo permaneceu sendo um vigoroso templo cristão. A cabeça do rei haveria sido substituída pela escultura tempo depois, como meio de rememoração da conquista, de ratificação do poder cristão e de exemplo aos futuros possíveis invasores.

### **3.3 A memória emotiva da paisagem interna**

Alberto Magno, no século XIII, defendia que “os lugares de memória mais ‘solenes e raros’ são os mais ‘eficazes’, [e] talvez possamos deduzir que o melhor tipo de construção onde criar lugares de memória seja uma igreja” (ALBERTO MAGNO, *apud*, YATES, 2016, p. 87), tanto por sua arquitetura rara, quanto pelos sentimentos solenes que fomenta, junção entre o visual e o emocional em prol da memorização dos fatos daquele espaço ou de utilização técnica daquele espaço para a memorização de algo alheio a ele. A associação ao sagrado tornou-se, desde a antiguidade, elemento caracterizador do espaço. A natureza foi morada de deuses e lugar de culto, enquanto o deserto, as montanhas e os bosques eram os espaços do eremita na cristandade, da reflexão e lugares de encontro com Deus. “A floresta verde não era como a *selva oscura*, de Dante, onde o caminhante se perdia na estrada do inferno. Era o extremo oposto: o lugar onde o caminhante se encontrava” (SCHAMA, 1996, p. 149). O imaginário da floresta dividia-se, pois, entre o desconhecido esconderijo de saqueadores e o lugar da liberdade, da diversão, da caça, “onde a história e a geografia se encontravam”. Os espaços sagrados seriam cada vez mais utilizados como locais de graças, tal como Jerusalém, cidade santa por excelência e exemplo para outras cidades que, ao tentar reproduzir seu urbanismo, arquitetura e organização social, pretendiam captar a sacralidade daquele espaço. Em consequência, as peregrinações seriam instituídas como penitência aos pecados, onde o caminho árduo, acompanhado da reflexão acerca dos atos cometidos, seria o valor a ser pago até chegar à cidade e ao templo que abrigariam a casa de Deus e as relíquias dos santos, recebendo, então, o perdão dos pecados. Saindo do espaço aberto, os templos seriam o local de resguardo religioso, não mais o espaço criado por Deus, mas o espaço criado pelo homem para ser a casa de Deus, materializando e perpetuando a memória da magnificência divina a partir da paisagem.

Na Roma antiga, *templum* era o lugar onde se estudavam os astros e a natureza. Por sua vez, catedral, do latim, *cathedra*, cadeira, trono, referia-se aos templos onde os

primeiros bispos ensinavam a cristandade (WATSON, 2010, p. 4). Lugar por excelência dedicado a Deus e ao conhecimento de Sua verdade, a Catedral implicava imponência tanto por seu propósito quanto por aqueles que a frequentavam e pelos investimentos arquitetônicos que recebia progressivamente, à medida em que o cristianismo ganhava forças no interior das sociedades. Logo o prestígio do templo passou a contar mais que sua definição originária, associando-se a nomes que, como em um jogo de memórias, perpetuavam-se para além do material edificado, fazendo-se transitar pela cidade na busca por sua existência na memória e na história. É assim que Durval Albuquerque (2007, p. 64) destaca o fazer histórico a partir da memória lapidada em objetos e práticas, ao perceber a “História como arte de inventar o passado, a partir dos materiais dispersos deixados por ele”, destacando, entretanto, que a História deve aprender com a literatura a questionar a memória dos poderosos. Segundo Assmann (2011, p. 50), a “mudança de valores da fama está intimamente ligada à secularização do tempo e da memória”, tendo sido, assim, apenas no Renascimento que a fama ganharia espaço em detrimento da memória religiosa. Entretanto, e como percebemos na Catedral de Barcelona, a memória terrena da fama, a partir de sua aliança com a religião através de estatutos de poder, aproxima-se à gloriosa memória celeste, onde bispos e condes dividem espaço com santos e com o próprio Cristo no ambiente do templo, a exemplo do vitral de São Silvestre (Figura 21), cujo centro é dedicado ao santo e as margens ocupadas por bustos de bispos e cardeais.



**Figura 21:** Vitral de São Silvestre, 1386, Catedral de Barcelona. Arquivo pessoal, 2018.

Dominar a memória é dominar o tempo. Naquele contexto, anterior à imprensa, os altos estratos sociais, compreendendo a relevância do domínio mnemônico, eram basicamente os que poderiam difundir-la por meio da iconografia, do controle das produções escritas – ainda que em menor grau se comparado à fiscalização empregada na modernidade, proporcional ao avanço das produções – e da oralidade. Paralelamente, a conservação refletiu na busca pela manutenção da memória e garantia de sua

permanência, o que justifica o fato de que, enquanto sede do bispado e espaço ocupado em sua essência pelos privilegiados da região, a Catedral de Barcelona recebeu assistência constante no decorrer de sua história, tanto na salvaguarda de seu arquivo quanto de seu edifício e dos elementos que o compõem, afinal, “siempre infundió un gran respeto, que fue su más eficaz defensa [...], contra el cual nadie se atrevió a levantar la mano” (BASSEGODA NONELL, 2018). Sua patrimonialização, no século XX, ratificou o peso histórico-cultural da Catedral de Barcelona ao buscar no preciosismo do passado uma válvula de escape ao presente, segundo aponta Paul Ricoeur (2007) acerca dos usos da temporalidade.

Buscando as origens do termo *gótico*, encontramos referências provindas tanto de *godos*, em referência a uma arquitetura bárbara, de *argot*, jargão dos pedreiros, ou do termo celta *art-goat*, que diz respeito às árvores de um bosque. Segundo Carlos Javier Taranilla de la Varga (2017, p. 84-85):

por el paralelismo con la vegetación que se puede apreciar en una catedral a partir de su maraña de arbotantes, contrafuertes y pináculos que estirando la imaginación, recordarían el ramaje de los árboles, con cuya madera, además, se hacían las cimbras y armazones para levantar los arcos y bóvedas.

As abóbadas corresponderiam ainda à junção entre céu e terra, tal como as árvores, símbolo de vida e da união entre os mundos subterrâneo, terrestre e celeste, sendo os arcos ogivais e as abóbadas em cruzaria a sustentação do firmamento (TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 92). A partir do século XII, as abóbadas, que até então eram feitas em madeira, passaram a ser feitas em pedra frente à grande defasagem de bosques em toda Europa, da Normandia à França e ao Mediterrâneo (ZUMTHOR, 1994, p. 65). As pedras, que caracterizaram assim o estilo gótico, entraram para o imaginário como representação dos fiéis, enquanto os pilares seriam os santos e os vitrais os evangelistas, pelos quais entraria a luz da verdade. A catedral medieval era a *imago mundi*, onde a presença de Deus é materializada pelo altar, do latim *altus*, elevado, geralmente feito em cima do sepulcro de religiosos, colocando em encontro os mundos subterrâneo, terrestre e celeste (SEBASTIÁN, 2009, p. 33-34), onde rememora-se o sacrifício pela eucaristia. Tal como o ser humano, que se liga ao céu pela alma e à terra pelo corpo, a catedral é um microcosmo, que toma por referência a proporcionalidade harmônica da natureza e do ser humano. A respeito dessa proporção, discorreu Vitruvius já no século I a. C.:

[...] la naturaleza ha hecho el cuerpo humano de manera que el rostro medido desde la barba hasta lo alto de la frente y la raíz de los cabellos,

sea la décima parte de su altura total ... Del mismo modo, las partes de que se componen los edificios sagrados han de tener exacta correspondencia de dimensiones entre cada una de sus partes y su total magnitud ... Luego si la Naturaleza dispuso el cuerpo del hombre de tal manera que se correspondan las proporciones de cada miembro con el todo, con razón quisieron los antiguos que existiera también en las obras perfectas esa misma correspondencia de medidas con la obra entera (VITRUVIO, *apud*, SEBASTIÁN, 2009, p. 39).

Desse modo, a Catedral humaniza-se em “un haz de huesos, fibras y músculos, un esqueleto constructivo recubierto de cartílagos inmateriales” (ZEVI, *apud* TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 93), antropomorfismo clássico cristianizado pelos medievais, expresso especialmente pelos pilares. O templo tomaria forma, ainda, do filho de Deus. Ainda que no início do cristianismo a planta em cruz remontasse aos quatro pontos cardeais, no medievo lembra o corpo crucificado de Jesus, onde a cabeça é a absíde, o braço o transepto, o corpo a nave maior, os pés a entrada do edifício, o coração a cruz, e a sacristia o útero de Maria, onde ocorre a preparação para as celebrações. Assim, a “igreja monástica medieval não é, ela mesma, um criptograma, é antes uma ferramenta, uma máquina para pensar, cuja estrutura e decoração funcionam em conjunto como suas partes” (CARRUTHERS, 2011, p. 423), fazendo desse espaço vivo e consagrado que é o templo, junto a todos os elementos que o compõem, cada qual com sua analogia, uma paisagem de memória.

Quien penetra en una catedral gótica siente como una embriaguez de los sentidos, y el sentimiento del espacio produce como un arrebato, como si un viento místico empujara violentamente al espectador o fiel, y nadie que tenga cierta sensibilidad para lo espacial podrá entrar en un edificio gótico sin sentir algo como un vértigo (SEBASTIÁN, 2009, p. 342).

Sendo parte da paisagem urbana, a Catedral é, em si mesma, uma paisagem, carregada de elementos memorialísticos que formulam o espaço interno com estética e significado, fazendo emergir uma paisagem de memória.

No século XI, a música polifônica adentrou às celebrações como método de aprofundamento espiritual nas orações. O canto gregoriano, a partir de então utilizado liturgicamente, consistia em um arranjo de notas harmônicas obtidas por uma proporcionalidade matemática que, como seria explicado mais tarde, aproxima-se à geometria dos edifícios e à harmonia das formas escultóricas e pictóricas, ainda que seu intuito fosse a sobriedade musical e o desligamento do prazer sonoro. A música religiosa

poderia restringir-se, entretanto, ao canto, uma vez que seria a voz o instrumento divino por excelência, distinguindo-se dos demais, criados por mãos humanas e, portanto, menos “dignos” de serem empregados nos ritos religiosos. O século XII instauraria, contudo, aquilo que se teve grande apreço em Barcelona: a música com órgão. As mudanças decorridas da perspectiva estética, empregaram-se não apenas na arquitetura, na pintura e na escultura, mas também na música e em todas as causas que buscavam a valorização dos sentidos. Em Barcelona, a Catedral tornava-se ainda um atrativo graças aos concertos de órgão, a partir de 1560, envolvendo músicas litúrgicas e profanas – talvez mais as últimas que as primeiras – no decorrer das celebrações. Seria apenas com a construção do Teatre de la Santa Creu, em 1579, que as elites passariam a assistir ali aos concertos de música orquestral, enquanto a missa continuava detendo duplo valor, religioso e estético, aos *comuns*, passando assim a música orquestral a ser conhecida como *òpera dels pobres* (MARTÍ I BONET, 2010, p. 215).

Como parte do propósito do estilo gótico, o fomento à fé individual em detrimento de sua expressão pública, buscando com isso a adesão religiosa cada vez mais efetiva de um maior número de fiéis, aplicou-se às diversas expressões iconográficas, arquitetônicas e sensoriais experimentadas no interior do templo, configurando uma paisagem de múltiplos valores estéticos. Paralelamente às mudanças artísticas, emergiram mudanças litúrgicas, como destaca Sebastián (2009, p. 349), tais como as reformas no missal e na missa, acrescentando ritos simbólicos como as cores litúrgicas ou as cinco vezes em que o padre voltava-se aos fiéis durante a celebração, que representariam as cinco aparições de Jesus após a ressurreição. A liturgia das horas, por outro lado, passava a se restringir à vida monástica entre os séculos XIV e XV, frente à incompreensão cada vez maior do latim pela população. O autor destaca ainda a utilização da hóstia consagrada como forma de atração aos fiéis, a ponto de pessoas saírem de igreja em igreja para ver o momento da elevação da hóstia – que passava a ser feita no século XIII – durante a consagração, a fim de alcançar graças, o que não era bem visto aos olhos de Francisco de Assis por considerar o corpo de Cristo um sacrifício muito grande para ser expresso e usufruído daquela forma (SEBASTIÁN, 2009, p. 350). A hóstia consagrada, por sua vez, desde a Baixa Idade Média até a emergência do barroco, foi armazenada no interior de imagens, especialmente em representações da Virgem Maria, o que revela, uma vez mais, a importância atribuída às representações artísticas na esfera religiosa e naquela sociedade como um todo. Para alcançar a adesão religiosa, ademais, buscavam-se nas emoções o recurso necessário ao

fomento da fé e sua permanência a partir da reminiscência do visual e da afetividade, levando, por fim, à religião.

Emocionalmente, compreendemos que os sentimentos, tal como a perspectiva paisagística – que envolve diretamente as emoções – provêm de processos sociais que levam ao desenvolvimento distinto dos elementos citados segundo as diferenças culturais, envolvendo o modo como cada grupo descobre e utiliza a sensibilidade perante os acontecimentos e o espaço. Sensorialmente, a frieza do espaço interno das altas catedrais góticas evoca o temor a Deus por parte da pequenez humana. Assim, em consequência à prática dos sentidos e das emoções, emergem as definições de estética e os valores que caracterizariam a Barcelona dos séculos XIV e XV. Percebe-se, nesse período, a crescente emocional que ganhava lugar na vida cotidiana, cujo ápice, como vimos, seria a abertura à apreciação estética. O fomento à emoção consistiu-se em nada menos que uma inversão de princípios na qual o sentimento, consequência da adesão espiritual, tornou-se causa da mesma enquanto resultado dos usos técnicos levados a cabo pelo processo de desenvolvimento das emoções, ou seja, pelo modo como as emoções foram sendo possibilitadas e empregadas no interior daquele grupo social, e pela memória como técnica. Lembrar-se de Jerusalém, tal como das maravilhas que se associam ao Paraíso e dos tormentos atribuídos ao inferno por meio das sagradas escrituras, são exemplos do fomento constante de uma memória naquele espaço sacro e que se perpetua, conseqüentemente, fora dele por haver se tornado parte do imaginário e não apenas da memória religiosa. Assim, o deserto, os vulcões, as árvores, o mar, as flores e toda a natureza, tal como as igrejas, os mercados e todos os lugares urbanos carregavam consigo analogias, juízos e significados que partiam, primordialmente, mas não unicamente, das sagradas escrituras, fazendo-se presentes no cotidiano, como o galo, que lembrando Pedro de sua traição, lembra os medievais de seu dever em serem fiéis a Cristo, afinal, naquele momento, como explica Frances Yates (2016, p. 86), a memória apenas tornar-se-ia moral quando usada em prol da prudência, pois ela em si não o é.

A paisagem interna correspondente à Catedral tornou-se, assim, espaço de memória, considerando-se a presença variada de elementos de valor estético, cada qual cumprindo seu intuito memorialístico, e paisagem de memória, uma vez que a presença conjunta de todos esses elementos associados ao cotidiano da Catedral constrói a memória da mesma, da paisagem como um todo. Consiste em uma memória de poderes, fundamentada em nomes específicos de clérigos e laicos cujo prestígio contribuiu para a

imagem e a memória da sede do bispado de Barcelona. Inclui-se ainda na memória de poderes a supremacia de Cristo e dos santos na paisagem da casa de Deus dentro da liturgia dinâmica que se formara, segundo a qual recordar corresponderia mais a uma ação sensorial que mental.

### **3.4 A paisagem como mnemotécnica: o caso dos vitrais**

Os vitrais consistem em um dos elementos mais simbólicos da paisagem interior. Através de seu policromismo são representadas cenas bíblicas com fins catequéticos a toda a população, uma vez que, independentemente de serem os fiéis iletrados ou não, seria o visual uma das maneiras mais eficazes de memorização, inclusive para os pregadores, fazendo com que a Igreja recorresse às imagens como meio de difusão dos ensinamentos religiosos. Entre os séculos XIV e XV, o monge franciscano Matfre Ermengaud defendia que a pintura cumpria três primordiais funções religiosas: instrução, memorização e materialização do espiritual (SEBASTIÁN, 2009, p. 272). Essa última capacidade seria talvez a maior dádiva iconográfica ao possibilitar a captação, pelos olhos físicos, daquilo que até então apenas poderia ser visto pelos olhos da alma, o que auxiliaria no fortalecimento da fé e na atração religiosa. Aos três pontos defendidos por Ermengaud, poderíamos adicionar a estética enquanto, por si mesma, elemento sensivelmente persuasivo. “Pinturas são construções, ficções, como o são todas as ideias e pensamentos. E do mesmo modo que as palavras, as ilustrações são feitas para o trabalho da memória: leitura e meditação” (CARRUTHERS, 2011, p. 323). As imagens, não apenas nos vitrais, mas em toda a Catedral, teriam por intuito canalizar os pensamentos rumo ao foco espiritual, tal como propunham o abade Suger e o cardeal Hugo de São Victor, no século XII (CARRUTHERS, 2011, p. 401). Além disso, a luminosidade possibilitada pelos vitrais, a partir daquilo que Panofsky definiu por *princípio de transparência*<sup>15</sup>, é condição necessária para a visualização e, logo, para a memorização de seu conteúdo, remetendo à luz divina que adentrando ao templo revela a verdade figurada nos vitrais, uma vez que é a luz o elemento possibilitador de todo reconhecimento visual no mundo, além de simbolizar a aproximação divina aos fiéis, uma vez que a luz natural adentra o templo como a própria luz divina, fonte de toda beleza e de toda verdade. “A beleza é luz, tranquiliza e é sinal de nobreza” (LE GOFF, 1984, p. 101). A qualificação de anjos e

---

15 O *princípio de transparência* consiste na possibilidade conquistada pelos vitrais de fechar as paredes e ao mesmo tempo iluminar o interior do edifício com a luz natural.

santos enquanto seres de luz, implica, assim, em defini-los como belos, sendo o próprio Deus belo antes de ser bondoso.

A policromia contava com cores cada vez mais diversas segundo aquilo que os avanços científicos possibilitavam, como já destacado. As cores, por sua vez, detinham naquela sociedade medieval, particularmente voltada ao simbólico, significado próprio, utilizadas segundo o intuito da obra, a mensagem a ser transmitida e decodificada segundo elementos socialmente definidos e conhecidos, como os usos das cores, as auréolas nos santos ou determinados gestos, como as mãos de Jesus em bênção. Enquanto signos, as cores se aderem ao inconsciente e à memória. A identificação das personagens e localização da cena, desse modo, seriam garantidos por tais elementos, ainda que a interpretação, ou *iconologia*<sup>16</sup>, poderia não ser tão simples em se tratando do pictórico que, ao fornecer a imagem, mas não sua interpretação, distingue-se da escrita, onde a cena é descrita, mas sua *iconografia*<sup>17</sup> é mentalmente criada. “Enquanto a tradição transmitida pelos textos era clara como a luz do dia, aquela transmitida por imagens e vestígios era obscura e enigmática” (ASSMANN, 2011, p. 237). Segundo a definição aristotélica das cores, o amarelo indicaria êxtase, o vermelho, violência e poder, o verde a imperfeição, enquanto o azul faria referência à beleza, ao céu e à perfeição. As mesmas poderiam receber ainda as seguintes atribuições: o amarelo, simbolizaria traição, marginalidade; o vermelho, pecado e sacrifício (especialmente o de Jesus); o verde, fé; o azul e o púrpura, realeza; o branco, pureza; o preto, morte e sobriedade. A associação das cores azul e púrpura à nobreza, dava-se pela dificuldade em se obter a matéria-prima necessária à extração daqueles pigmentos, encontrados em rochas de difícil acesso, como a lápis-lazúli, da qual se extraía a coloração azul utilizando-se pequenos moinhos de pedra para moer os pigmentos utilizados nos vitrais (WATSON, 2010, p. 33). Ainda que variada, essa era a interpretação primeira que se tinha socialmente das cores, havendo também outras formas interpretativas tais como a dos alquimistas, onde o vermelho indicaria calor, sol, fogo, purificação, destruição; o azul, amor; o verde, natureza; o branco, pureza e luz; o preto, tempo e morte (TARANILLA DE LA VARGA, 2017, p. 120).

As imagens nos vitrais nascem e morrem segundo a receptividade de luz solar que os perpassa e segundo as possibilidades iconológicas agregadas ao longo do tempo.

---

16 Campo científico que se ocupa da interpretação de imagens, podendo também se referir à personificação de sentimentos morais.

17 Campo científico que se ocupa da identificação do conteúdo das imagens.

Constituem-se em organismos vivos que dão vida ao edifício por meio de sua luz e suas cores, por isso recebem destaque quanto à formação paisagística do templo. A paisagem pictórica, promotora de expressividade nas obras a partir da representação do ambiente, ocupa pouco espaço nos vitrais da Catedral de Barcelona que, como destacado, carregam primordialmente figuras de santos, igrejas e elementos naturais isolados, tais como o sol, as estrelas, folhagens e flores, não configurando nos vitrais que chegaram aos dias atuais um cenário paisagístico segundo a concepção de paisagem naquele momento ou segundo o que se denominaria gênero paisagem séculos mais tarde. Entretanto, enquanto elemento construtor da paisagem interna do templo, os vitrais detêm em si uma emotividade própria incumbida de valores e expressividade que partem da natureza que neles se faz presente. O vidro e as cores, enquanto minerais, transformam-se em vitrais policromados pelas mãos humanas e revelados pela luz. O conceito de paisagem, por essa perspectiva, envolveria tais obras pelo fato de carregarem consigo o espaço físico por meio da matéria-prima, receberem valor estético, sentido e sensibilidade perante o conjunto de cada obra. Nesse sentido, percebemos que os vitrais da Catedral de Barcelona se aproximariam mais à paisagem física que à paisagem pictórica.

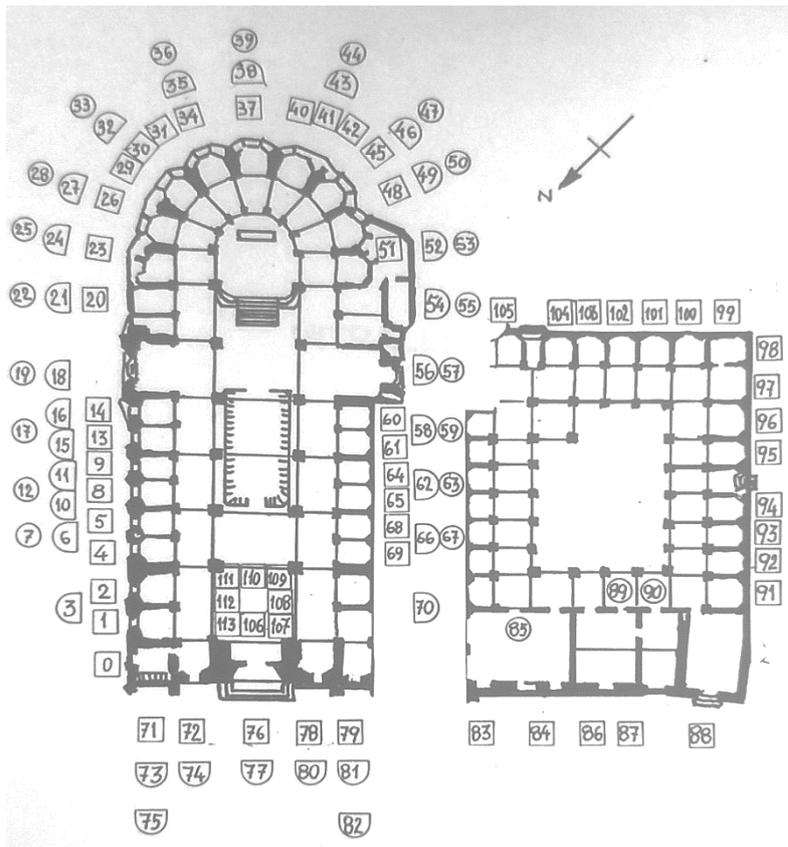
Muito se fala acerca da utilização iconográfica para a catequização como uma necessidade medieval de voltar-se ao pictórico enquanto meio simples e eficaz de didática aos iletrados, crença moderna que evocava o rompimento com os *bárbaros* costumes medievais em prol do esclarecimento da modernidade. Sabe-se, entretanto, que não somente de imagens viveu a Idade Média, mas de música, literatura, lendas, sermões, dentre tantas outras formas, especialmente orais, de catequização. Nenhuma delas, entretanto, armazenava-se à memória tão firmemente quanto a imagem com seu poder estético e emocional que perpassa o visual, passando a ser instrumento religioso aplicado a toda a sociedade em todos os séculos seguintes. A arte medieval representa a essência do que seria a arte moderna e não o seu extremo oposto.

Con la Edad Media la iconografía vino a alcanzar su pleno desarrollo, y por tanto se convirtió en una especie de escritura a base de imágenes, que el artista debía de aprender. Con razón se ha llamado a la iconografía la ‘teología monumental’ por la estrecha relación que guarda con las verdades de la Iglesia (SEBASTIÁN, 2009, p. 274).

O pictórico nos vitrais, apesar do intuito de apresentar de forma dada aos fiéis as imagens santas, facilitando sua compreensão, memorização e adesão ao sagrado, detinha ainda o intuito de pura apreciação estética e associação do belo à casa de Deus, especialmente

através da policromia, bem como o intuito de dedicar ao Criador, que tudo vê, todo aquele ornamento, como ocorria com as chaves de abóbada, afinal, a localização dos vitrais, a uma altura média de vinte metros, configurar-se-ia como obstáculo à plena identificação do representado. Por esse lado, ser paisagem seria a principal característica dos vitrais que, além de ornamento, eram e construíam o microcosmo correspondente ao templo, colocando o espaço interno em contato com o espaço cósmico.

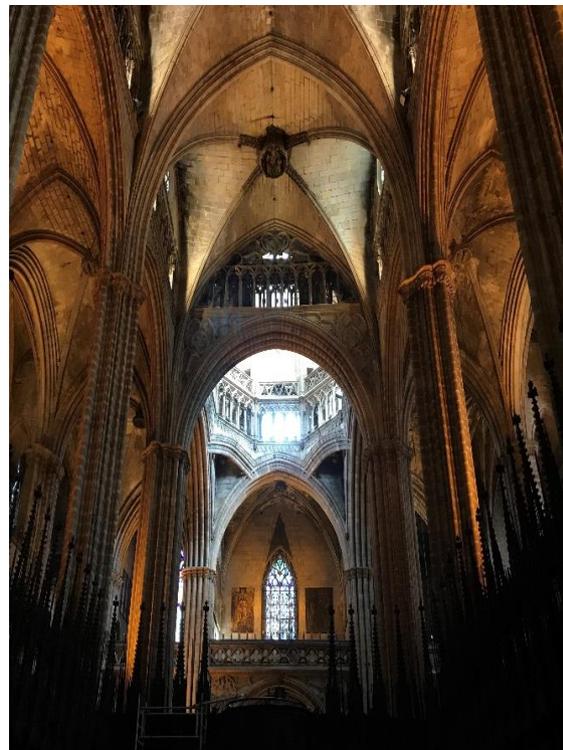
Somando-se à iconografia, o ordenamento enquanto método mnemônico agrega-se aos vitrais em sua disposição na Catedral. Seguindo o curso do sol, os vitrais ganham vida conforme a localização que o templo assume, voltado ao Mar Mediterrâneo, a sudeste, que por sua vez representa o caminho à Jerusalém e à expansão cristã dos pescadores de homens (Figura 22). Desse modo, o sol nasce na direção do altar, em uma metáfora à salvação revelada pelo Oriente, e morre na direção da entrada da Catedral, aos pés de Cristo segundo a simbologia do templo. Ilumina-se, primeiramente e com maior intensidade, todos os vitrais que se localizam na parte norte e noroeste da Catedral (Figura 23), a sudeste e leste da rosa dos ventos, tais como os representados pelos números 35, 43 e 38 na disposição dos vitrais, respectivamente os vitrais dedicados a São Pedro (Figura 25), São João Evangelista (Figura 26) e, especialmente, Santa Eulalia (Figura 27), localizado justo atrás do altar e onde, além da imagem da santa, de uma capela, da cruz de Barcelona e dos escudos reais, aparece Jesus crucificado, tendo Nossa Senhora e São João ajoelhados aos seus pés.



**Figura 22:** Disposição dos vitrais, Catedral de Barcelona. FARRANDO BOIX, 2000, p. 9.



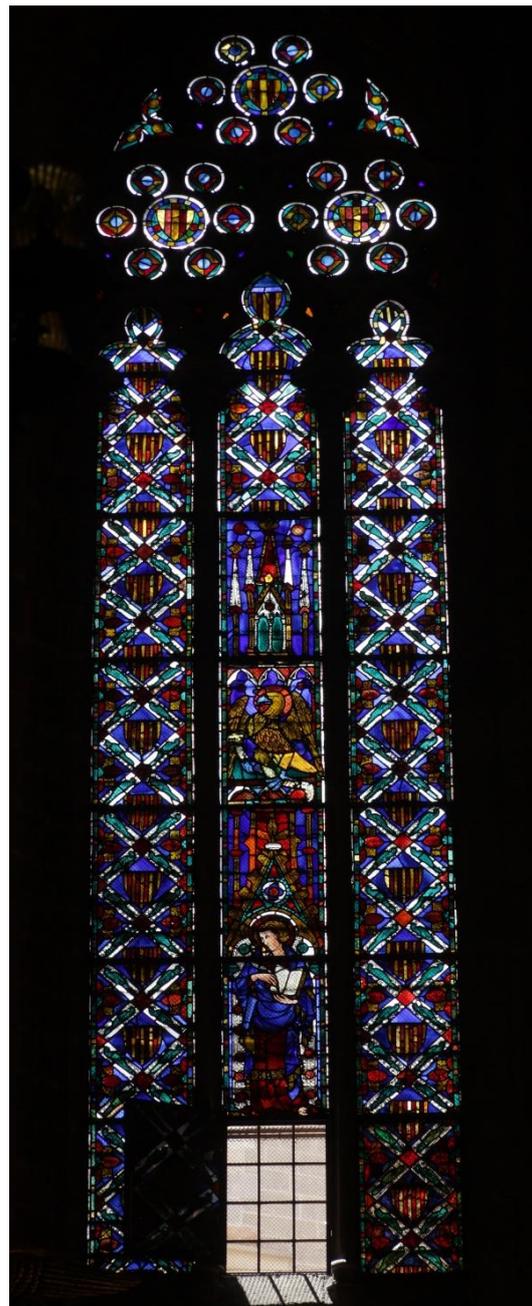
**Figura 23:** Catedral de Barcelona, lado norte. Arquivo pessoal, 2018.



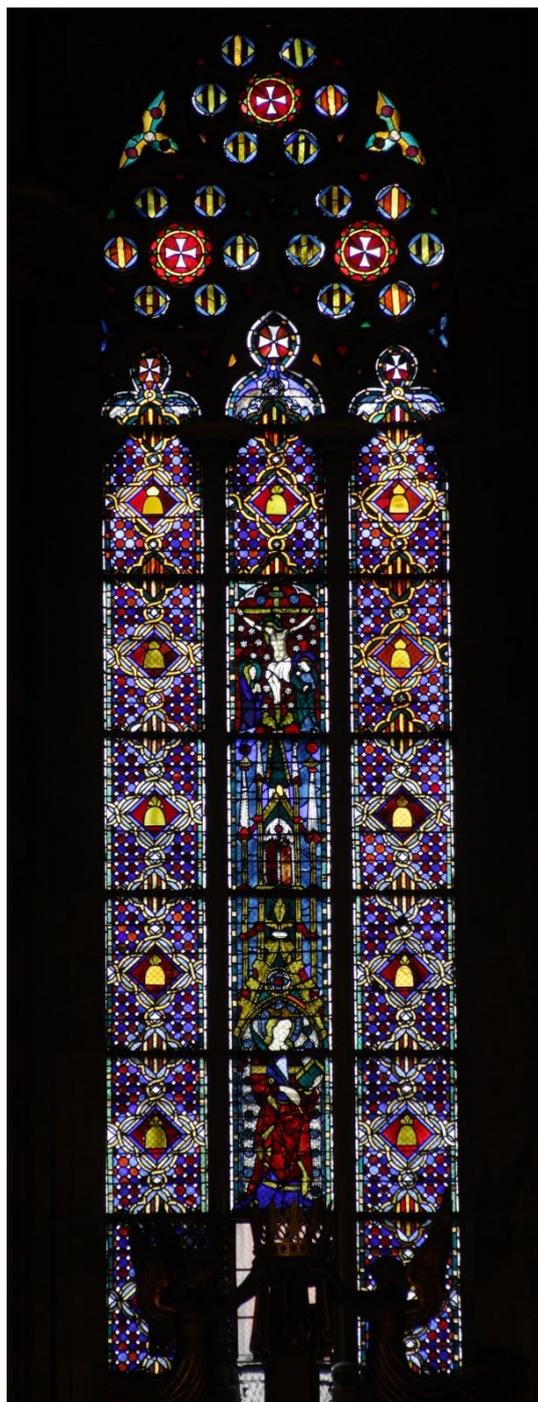
**Figura 24:** Catedral de Barcelona, lado sul. Arquivo pessoal, 2018.



**Figura 25:** Vitral de São Pedro, 1380,  
Catedral de Barcelona.  
Arquivo pessoal, 2018.



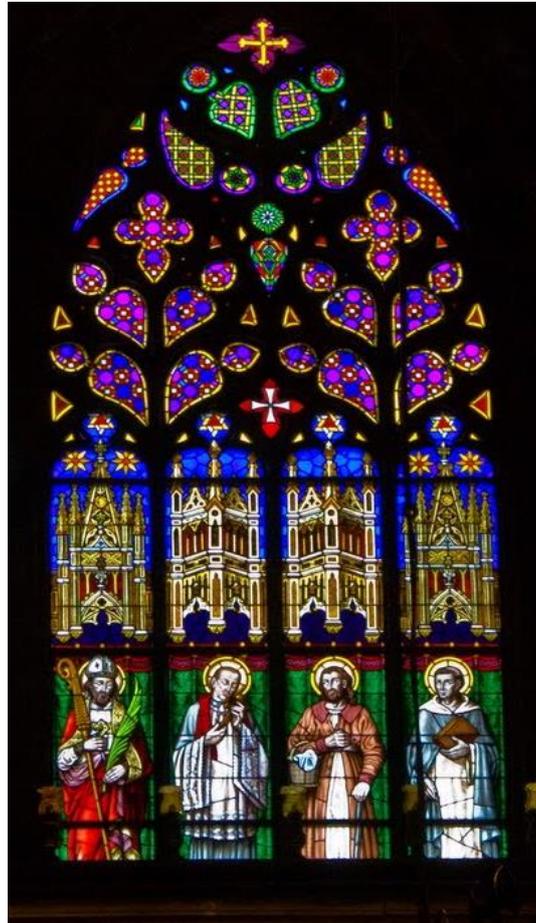
**Figura 26:** Vitral de São João Evangelista, 1397.  
Catedral de Barcelona.  
Arquivo pessoal, 2018.



**Figura 27:** Vitral de Santa Eulalia, 1385, Catedral de Barcelona. Arquivo pessoal, 2018.

Ao fim do dia, a intensidade da luz volta-se a sul e sudeste da Catedral (Figura 24), onde a ornamentação floral nos vitrais alcança pluralidade, bem como a cena da ressurreição de Jesus, representada no vitral *Noli me tangere*, localizado na Capela do Batistério e correspondente ao número 72 no mapa dos vitrais. Ali também localizava-se o vitral do Batismo de Jesus (1428) – número 74 na disposição das obras – substituído em 1863 por um vitral com imagens de São Severo, Santa Eulália, Santa Madrona e São

Raimundo de Penyafort, projetado por José Oriol Mestres, e novamente substituído no século XX pelo atual vitral dedicado a São Severo, São José Oriol, São Medir e São Vicens Ferrer (Figura 28), em decorrência dos bombardeios da Guerra Civil Espanhola, que levaram parte dos vitrais daquela região do templo.



**Figura 28:** Vitral de São Severo, São José Oriol, São Medir e São Vicens Ferrer, século XX, Catedral de Barcelona. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/82000842>. Acesso em 19 de novembro de 2016.

Adentrando à Catedral, o fiel peregrina rumo à salvação pelo sacrifício do altar, onde a morte de Cristo é garantia da luz da vida humana. Por fim, rumo ao egresso, o fiel é lembrado de sua renovação pelo batismo e da promessa da vida eterna, ratificada pela ressurreição de Jesus. As altas estruturas que correspondem aos vitrais no gigantesco microcosmo formado pela Catedral, no qual o homem cumpre sua peregrinação redentora, corresponderiam ainda a espécies de sinalizadores das capelas laterais, uma

vez que indicariam o santo ou a causa a que cada capela se dedica, direcionando a circulação interna do edifício segundo as intenções de cada fiel. A sinalização seria, pois, ao lado da ornamentação, catequização e do resguardo memorialístico, uma das funções cumpridas pelos vitrais na Catedral. Enquanto paisagem física, os vitrais da Catedral de Barcelona colaboram para a composição da paisagem interna em luz e estética, bem como para a memória do edifício, memória emotiva e coletiva por meio da iconografia e memória técnica por meio do ordenamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é corporal: toma o ser humano sensorialmente pela adesão ao meio físico, aos lugares, aos espaços, às paisagens. É assim que os monumentos desse meio se tornam reminiscência dos fatos, suporte das lendas e documentos da História. Fundamentando-nos na escola dos *Annales*, retomamos Febvre (1953, p. 428):

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.

A Catedral de Barcelona em sua estrutura, em seus materiais e em seu estilo arquitetônico reflete as possibilidades de seu momento histórico, as condições econômicas de seu contexto local, a cultura, a estética e o imaginário da sociedade e, aliada à diversidade de elementos artísticos que vestem a arquitetura, permite compreender o lugar da memória naquela comunidade. A herança iconográfica em retábulos, vitrais, sepulcros, cadeiras do coro e chaves de abóbada, ao lado das estruturais gárgulas e colunas escultóricas, permitem uma visualização da Barcelona dos últimos séculos da Idade Média e, ainda que sob o efeito do tempo, conserva a essência emocional e sensorial de uma sociedade. Parafraseando Zumthor (1994, p. 90), mais que falar sobre o espaço, a edificação permite que o próprio espaço fale nela.

Munidos da materialização dos séculos XIV e XV, vamos à sua contextualização. Guiando-nos nessa análise, Josep María Martí i Bonet (2011, p. 233) levanta a seguinte questão:

¿què passava a Barcelona durant el segle XIV, en el que es construïen quatre grans basíliques en un radi de menys d'un quilòmetre? Quan els obrers de Santa Maria del Mar treballaven a les teulades i els campanars es veïen entre si, i fins i tot podien fer-se senyals amb els obrers del Pi, amb els de la catedral, i àdhuc amb els de Sants Just i Pastor. No hi ha cap ciutat europea que visqués aquesta explosió d'art i treball tan intens. Què passava a Barcelona?

E segue o autor com sua resposta: “hi havia molta fe i molts diners. Creïen el que feïen i, com hem explicat, Barcelona era el gran motor de tota la Mediterrània”. Certamente fé e

dinheiro moveram religião e política à materialização de seu poder e exibição de sua religiosidade, que encontraram no gótico seu mecanismo mais expressivo. Entretanto, o que acontecia na Barcelona do século XIV era, acima de tudo, uma explosão de consciência paisagística emanada no século anterior que fomentava a sensibilidade sensorial, emocional e a arte. Falamos, assim, de *paisagem*, do espaço físico transformado e humanizado pela cultura em decorrência do autoconhecimento humano, paisagem que se ressignifica com a história, mas que permanece enquanto estética, desde o medievo. A paisagem conserva ainda seus lugares, atores edificadas ou naturais que vão da Catedral ao mar, das ruas tortuosas, representadas no *Retábulo da Transfiguração*, à vegetação mediterrânea. A conquista do espaço e a descoberta de lugares expandiram os limites do mundo, ao passo em que a virada paisagística expandiu o horizonte de perspectivas frente ao mundo.

A Catedral de Barcelona, desde sua fundação como basílica no século IV, desenvolveu-se como lugar de memória do tempo presente e fez-se reconhecido lugar de história no século XX com o título de Patrimônio Mundial pela UNESCO. Insere-se, por sua vez, na grande cidade do Mediterrâneo, que recebeu no século XIX os primeiros investimentos tecnológicos da Espanha e nos séculos seguintes a maior concentração turística do país. Ainda aqui, no século XXI, a exuberância gótica assina o cartão de visita de Barcelona e acende no fiel, no turista, no transeunte, a carga emocional de um edifício de 41 metros de altura, envolto por figuras maravilhosas e inundado por luzes que remetem a um acolhimento metafísico em um ambiente sensorialmente frio, quiçá coercitivo. Essa transmissão emocional nos levou às origens da Catedral gótica, buscando compreender na fórmula daquele estilo arquitetônico e no contexto do século XIII a presença emocional, suas formas, juízos e usos na cristandade medieval. Na conjuntura daquele século XIII, a noção de paisagem, em sua plena união entre literatura, pintura e espaço, avançava Ocidente adentro, revelando-se peça chave para entender emocionalmente aquela sociedade e as mudanças na perspectiva frente ao meio. A partir daí, a Catedral, em nossa análise, já não seria mais um lugar, mas uma paisagem que, carregada de comoção gótica, assumiu o papel de promotora da consciência paisagística na cidade. Barcelona, por sua vez, mais que um espaço, um território ou um lugar, tornava-se paisagem frente ao olhar sensível que a Catedral fomentava naquela cultura.

Paralelamente, a reminiscência do passado por parte da edificação e de seu conteúdo iconográfico, que ganha atualmente ressignificações mais históricas que

memorialísticas, fomentaram a busca pelos usos da memória na Barcelona medieval partindo de seu instrumento mais significativo, a Catedral, a fim de conhecer quais as memórias criadas e difundidas pela sede do bispado entre os séculos XIII e XV. Mais que agregar em suas paredes, janelas e capelas uma diversidade de nomes que buscavam a perpetuação de seu poder, o que afirmou a característica de lugar de autoridade da Catedral, ela mostrou-se uma paisagem singular no cotidiano daquela cidade, geradora de memórias coletivas enquanto eixo de encontros, regente da vida urbana do trabalho, da liturgia e das festividades. Se a Catedral de Barcelona foi em seu núcleo um jogo de memória entre os poderes político, religioso e celeste, o que sua face externa revelava era uma memória democrática das ruas, dos perigos esculpidos e encarnados, das emoções que saíam do *drama litúrgico* e chegavam ao riso desmedido. A Catedral enquanto paisagem de memória fez também, daquela cidade, uma paisagem de memória.

## FONTES

AGOSTINHO. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1977.

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS. *Historia de las Indias*, livro I. México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, 1877.

BERNARDO DE CLARAVALL. *Abbatis Clarae-Vallensis, Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem*, cap. XII. In: Migne, P.L., CLXXXII. Paris, 1862.

CICERO. *De Oratore*. Tr. Sutton, E. W. London: Harvard University, 1967.

*Crónica del rey de Aragón D. Pedro IV el Ceremonioso ó del Punyalet*. Escrita en lemosín por el mismo monarca; traducida al castellano y anotada por Antonio de Bofarull. Barcelona: Imprenta de Alberto Frexas, 1850.

GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO. *Historia General y Natural de las Indias*, livro II. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1853.

*Llibre de l'obre* (1325-1800). Archivo Capitular de la Catedral de Barcelona L'Arxiu Capitular de la S. E. Catedral Basílica de Barcelona.

RAMON LLULL. *Arte Breve*. Tr. Ricardo da Costa. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/artebreve.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro de 2020.

Reg. Tom. *Privilegia Regum*, n. 48, f. 126-131. In: *SCRINIUM. Publicación periódica del Archivo y Biblioteca Capitular de la S. I. Catedral de Barcelona*, Barcelona. 6-16, enero/diciembre, 1954-55.

VITRUVIO. *Los diez libros de arquitectura*. Tr. Barcelona, 1970, lib. III, cap. I.

## BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *“O morto vestido para um ato inaugural”*: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

AMADES I GELATS, Joan. *Tradicions de la Seu de Barcelona*. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, 1932.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação, formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BASSEGODA NONELL, Juan. *El patrimonio artístico-religioso de Barcelona (1936-1939)*. Disponível em: [http://www.plataforma2003.org/memoriahistorica/patrimonio artistico religioso barcelona.htm](http://www.plataforma2003.org/memoriahistorica/patrimonio_artistico_religioso_barcelona.htm). Acesso em 31 de Julho de 2018.

BATLLE I GALLART, Carme, VINYOLES I VIDAL, Teresa. *Mirada a la Barcelona medieval des de les fenestres gòtiques*. Verdaguer: Rafael Dalmau, Editor, 2011.

BERQUE, Augustin. En el origen del paisaje, *Revista de Occidente*. (189): 7-21, 1997.

BOQUET, Damien; NAGY, Piroška. *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

CAMILLE, Michael. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

CARRERAS I CANDI, F. Les obres de la Catedral de Barcelona 1298-1445, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. 7 (49): 22-30, 1914.

CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento – Meditação, retórica e a construção de imagens (400 – 1200)*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Algés: Difusão Editorial, 2002.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COSTA, Joan. *La imagen y el impacto psico-visual*. Barcelona, 1971.

DUBY, Georges. *História Artística da Europa – Idade Média*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FARRANDO BOIX, Ramon. *Els 108 vitralls de la Catedral de Barcelona*. Barcelona: Escola de Monitors i Voluntaris de la Catedral i Museu Diocesà de Barcelona, 2000.

FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris : Colin, 1953.

GONDAR, Jô. Memória individual, Memória coletiva, Memória social, *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas*. 8(13), 2008.

GONZÁLES RUIZ, David. *Breve historia de la Corona de Aragón*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

- KESSELRING, Thomas. O conceito de natureza na história do pensamento ocidental, *Episteme*, Porto Alegre. 11: 153-172, jul. /dez. 2000.
- KRAUTHEIMER, Richard. 1942. *Introducción a una iconografía de la arquitectura medieval*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2018.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval – Volume II*. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2013.
- MARTÍ I BONET, Josep Maria. *La Catedral de Barcelona. Història i Històries*. Barcelona: Catedral de Barcelona i Museu Diocesà de Barcelona, 2010.
- MARTÍ I BONET, Josep Maria. La inspiració ve de la catedral: mossèn Cinto, Gaudí i Bassegoda, *RACBASJ*. XXVI: 231-238, 2012.
- MARTÍNEZ PRADES, José Antonio. *Los canteiros medievales*. Madrid: Akal, 2010.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La Luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 1978.
- OLAECHEA LABAYEN, Juan B. De cómo, dónde y cuándo fueron bautizados los primeros indios, *Hispania Sacra*. 50 (102): 611-636, 1998.
- PALAZZO, Eric. L'activation sensorielle de l'art dans la liturgie au Moyen Age. Etat de la question et perspectives. In: RODRÍGUEZ, Gerardo, CORONADO SCHWINDT, Gisela (org.). *Abordajes sensoriales del mundo medieval*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades, GIEM, 2017, p. 3-14.
- PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid: Siruela, 2007.
- PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Madrid: Katz Editores, 2013.
- PEDRERO SÁNCHEZ, María Guadalupe. *História da Idade Média. Textos e testemunhas*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- PEREIRA, Rosalie Helena de Souza. A arte médica de Avicena e a Teoria Hipocrática dos Humores. In: PEREIRA, Rosalie Helena de Souza (org.). *O Islã Clássico: Itinerários de uma Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio. La evolución de la naturaleza en el arte de la Alta Edad Media y las teorías escatológicas cristianas, *Alpha*. 36: 135-157, 2013.
- RIBEIRO, Maria Eurydice Barros. Entre saberes e crenças: o mundo animal na Idade Média, *História Revista*. 18(1): 135-150, 2013.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RODRÍGUEZ, Gerardo, CORONADO SCHWINDT, Gisela (org.). *Abordajes sensoriales del mundo medieval*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades, GIEM, 2017.

RODRIGUEZ BOTE, María Teresa. La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media, *Medievalismo*. 24: 371-397, 2014.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

ROSENWEIN, Barbara H. *Emotional Communities in the early middle ages*. New York: Cornell University Press, 2006.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. 4ª edición. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.

TARANILLA DE LA VARGA, Carlos Javier. *Breve historia del Gótico*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994.

WATSON, Percy. *La construcción de las catedrales medievales*. Madrid: Akal, 2010.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.