

APONTAMENTOS A RESPEITO DAS CONEXÕES ENTRE OS SENTIDOS DA VISÃO E DA AUDIÇÃO NAS REPRESENTAÇÕES DE GRIFOS NA TAPEÇARIA DE BAYEUX (C. 1077)

NOTES ON THE CONNECTIONS BETWEEN SENSES OF SIGHT AND HEARING IN THE REPRESENTATIONS OF GRIFFINS IN THE BAYEUX TAPESTRY (C. 1077)

Paulo Christian Martins Marques da Cruz

Universidade Federal de São Paulo

paulo.mmc1@gmail.com

Flavia Galli Tatsch

Universidade Federal de São Paulo

galli.tatsch@unifesp.br

Resumo: No interior do corpus de produções artísticas associadas diretamente à experiência política dos normandos na Inglaterra, destaca-se a Tapeçaria de Bayeux. O têxtil, confeccionado em fins da década de 1070, sob a comitência de Odo de Bayeux, evidencia aspectos relacionados à ideia de combate por meio de uma narrativa pictórica contínua, seja pela diversa representação de guerreiros armados, seja pelos animais considerados monstruosos e hostis. Logo, nossa presente pesquisa objetiva identificar e problematizar alguns aspectos concernentes às conexões entre os sentidos da visão e da audição a partir da representação dos grifos na Tapeçaria. Comumente um motivo iconográfico pouco valorado em pesquisas acerca desse objeto, consideramos que as respectivas emergências operavam distintas performances no interior da composição, a evidenciar, por meio da sugerida intersensorialidade, a pretensão de que potencializam a ideia de virtuosidade bélica por parte da gens normannorum.

Palavras-chave: Tapeçaria de Bayeux; Arte Medieval; Grifos

Abstract: Within the corpus of artistic productions directly associated with the political experience of the Normans in England, the Bayeux Tapestry stands out. The textile, made in the late 1070s, under the commission of Odo de Bayeux, evidence, through a continuous pictorial narrative, aspects related to the idea of combat; either by the diverse representation of armed warriors, or by the animals considered monstrous and hostile. Therefore, our present research aims to identify and problematize some aspects concerning the connections between the senses of vision and hearing from the representation of the griffins in the Tapestry. Commonly an iconographic motif undervalued in research on this object, we consider that the respective emergences operated different performances within the composition, evidencing, through the suggested intersensoriality, the claim that they potentiate the idea of warlike virtuosity on the part of the gens normannorum.

Keywords: Bayeux Tapestry; Medieval Art; Griffins

Introdução

A Conquista Normanda da Inglaterra, cujo clímax é identificado pela historiografia na Batalha de Hastings, ocorrida em 1066, tornou-se alvo de volumoso conjunto de narrativas históricas, sobretudo crônicas, redigidas entre os séculos XI e XII, a circular entre a territorialidade que englobava Normandia, Sicília e Terra Santa. A vitória de Guilherme, o Conquistador (1026-1087), sobre Haroldo Godwinson (1022-1066), considerado o último rei anglo-saxão da Inglaterra, é visualizada em termos panegíricos na *Gesta Normannorum*, de Guilherme de Jumièges (c. 1070), e na *Gesta Willemi* (c. 1071), de Guilherme de Poitiers. No entanto, a vultuosidade desses textos não eclipsou a chamada Tapeçaria de Bayeux¹, considerada a única fonte pictórica do processo e destacada como um dos mais conhecidos objetos artísticos do medievo.

Numa narrativa central contínua, adornada por uma borda superior e inferior, representam-se os principais episódios relativos à Conquista, por exemplo: o juramento de Haroldo a Guilherme em Rouen, os preparativos à invasão e finalmente a Batalha de Hastings. Segundo Michel Lewis — autor que condensa parte significativa da historiografia — a comitência da Tapeçaria aponta a figura do bispo Odo de Bayeux (1036-1097), meio-irmão de Guilherme, como o primeiro rei normando da Inglaterra. Ao receber maior parte da região de Kent e o título de *Earl* da região, o bispo encomendara a realização do têxtil aos cônegos da abadia de Santo Agostinho, localizada em Canterbury, por volta da segunda metade da década de 1070.²

Por outro lado, a responsabilidade pelo *design* da Tapeçaria se mostra uma

¹ Nicole de Reyniès salienta que, tecnicamente, a *Tapeçaria de Bayeux* consiste num bordado, uma vez que se trata do ajuntamento de nove tiras de linho que, após unidas, receberam bordados em lâ realizados em diferentes técnicas. Propriamente no caso de uma tapeçaria o suporte e o programa iconográfico são confeccionados simultaneamente. A terminologia *Tapeçaria de Bayeux* pode se conectar às primeiras descrições do objeto durante o século XVIII, a exemplo de Antoine Benoît, que atribuía a confecção à rainha Mathilde, esposa de Guilherme, o Conquistador (*Tapissarie de la reine Mathilde*). E como o termo tornou-se corrente durante o século XIX, optamos por acompanhar a nomenclatura usual na historiografia da arte (REYNIÈS, Nicole. Bayeux Tapestry or Bayeux Embroidery? Questions of Terminology. In: BOUET, Pierre; LEVY, Brian; NEVEUX, François (eds.). *The Bayeux Tapestry: Embroidering the facts of History*. Caen: Presses Universitaires, 2004, p. 69-76).

² LEWIS, Michael. The Bayeux Tapestry: window to a world of continuity and change. In: HADLEY, D. M.; DYER, Christopher. *The Archaeology of the 11th Century – Continuities and Transformations*. London: Routledge, 2017, p. 326.

das muitas problemáticas ainda em aberto. Recentemente, Howard Clark sugeriu que Odo manteria relação de proximidade com a abadia do Monte Saint Michel, o que garantiu a transferência, em 1072, do abade Scolland para a abadia de Santo Agostinho. O autor discorre que além de levar consigo um certo número de cônegos letrados, a experiência anterior de Scolland na gestão do *scriptorium* e da biblioteca durante o abaciado o dotaram do desejado conhecimento para a confecção da Tapeçaria.³

Em termos materiais, detida análise da composição, realizada entre 1982 e 1983, identificou que se constitui pelo ajuntamento de nove tiras de linho, as quais receberam, depois de costuradas, os bordados em lã.⁴ A paleta de cores da lã é formada por dez tonalidades diferentes, obtidas de extratos vegetais (dois tons de vermelho; um amarelo mostarda; um bege; três tons de azul; três de verde). Além de reafirmar a existência das nove tiras, Richard Norton propôs a possibilidade de se dividir a Tapeçaria em três partes principais, sendo que as duas primeiras apresentam comprimentos semelhantes (35,79m e 32,79m) e a terceira é diametralmente menor (5,25m)⁵. Além disso, o estudo da mensuração da Tapeçaria indica que certas tiras teriam sido utilizadas como modelos para as seguintes, demonstrando a presença de um trabalho organizado e realizado de maneira simultânea por grupos de freiras especializadas em bordados.⁶

Excetuando-se a cena em que Guilherme e seus homens cruzam o Rio Couesnon, na Bretanha, as bordas da Tapeçaria aparecem preenchidas por animais de tipologias e feições diversas. Se nesses espaços é possível distinguir ao menos quatrocentos e cinquenta seres de duas dezenas de espécies, na narrativa central observa-se a superestimação dos cavalos, mais de cento e setenta representações aparecem em praticamente toda a extensão do objeto artístico e quase sempre

³ Howard Clark sugere ainda que uma representação de Scolland pode ser observada na Tapeçaria e que a vemos alocada na borda superior onde uma figura humana sentada e munida de um báculo aponta a representação do Monte Saint-Michel. CLARKE, H. B. The identity of the designer of the Bayeux Tapestry. In: *Anglo-Norman Studies*, Woodbridge: The Boydell Press, v. 35, 2013, p. 121-139.

⁴ PASTAN, Elizabeth Carson; WHITE, Stephen D.; GILBERT, Kate. *The Bayeux Tapestry and Its Contexts – A Reassessment*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2014, p. 11.

⁵ NORTON, Richard. "Viewing the Bayeux Tapestry, Now and Then". *Journal of the British Archaeological Association*, v. 1, n. 172, 2019, p. 56.

⁶ *Ibidem*, p. 57.

acompanhados de seus guerreiros plenamente armados e protegidos. Comumente, a historiografia da Tapeçaria de Bayeux interessou-se, no caso dos animais alocados nas bordas, por identificar e problematizar uma série das *Fábulas de Esopo*, em que tais animais figuram como os únicos capazes de “se comunicar com os humanos”.⁷

As pequenas narrativas de caráter moralizantes e inseridas pontualmente em momentos-chave da narrativa permitiriam modificar seu significado de modo a tornar mais inteligível o discurso proposto. Assim, podemos notar a transmutação de Guilherme, Haroldo e da Inglaterra nas respectivas personagens da Fábula da Raposa, do Corvo e do Queijo.⁸ Em contrapartida, há análises raras e de pouco fôlego acerca dos animais considerados monstruosos e híbridos, a exemplo de grifos, dragões e leões-alados, especialmente do ponto de vista da experiência sensorial por parte dos espectadores.

Destarte, e em vista da iconografia dos grifos na Tapeçaria, propomos construir alguns apontamentos a respeito das conexões entre visão e audição como modo de funcionamento dessas imagens. A partir do interior do *corpus* de quarenta e cinco representações que levantamos do grifo, realizaremos um recorte centrado nas passagens da Campanha da Bretanha (cenar 16 a 22) e da invasão e Conquista da Inglaterra (cenar 35 a 55).⁹ Dentre as cinquenta e cinco cenas da Tapeçaria, constatamos em nosso mapeamento a insistência na emergência da iconografia dos grifos em associação às atividades militares levadas a cabo pelos normandos.

Ponderamos de antemão que as diferentes posturas iconográficas nas representações de grifos, por exemplo os saltos e gritos, indicam a necessidade de diferentes performances¹⁰ sensoriais e conseqüentemente imaginativas por parte

⁷ BERNSTEIN, David J. *The Mystery of the Bayeux Tapestry*. London: Weidenfeld and Nicolson, p. 128.

⁸ LEWIS, Suzanne. *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 59-61.

⁹ Usaremos a versão online e digitalizada em alta resolução da Tapeçaria de Bayeux disponível no site do Musée la Tapisserie de Bayeux: <<https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/explore-online/>>. Acesso em: 2 jul. 2022.

¹⁰ Por performance entendemos um conjunto de operações corpóreas e psicológicas constituídas na relação entre sujeito (ou grupo) e objetos de cultura socialmente compartilhados. Operação que, além de conferir significado aos objetos, permite que se transformem e assim dilua a possibilidade de compreendê-los de maneira essencialista. Cf. GETSMAN, Elina. The spectrum of performances. In: GETSMAN, Elina. *Visualizing Medieval Performance – Perspectives, Histories, Contexts*. London: Routledge, 2008, p. 1-17.

dos espectadores. Antes de tatearmos os grifos da Tapeçaria a partir de um exercício de antropologia da imagem medieval e destacar o caráter simbólico, julgamos necessário identificar a presença de múltiplos significados na evocação dos grifos ao longo dos períodos Antigo e Medieval.

Grifos: uma breve trajetória textual e iconográfica

A detecção da iconografia do grifo, animal híbrido cujo dorso e patas talvez pertençam ao leão enquanto cabeça e asas pertençam à águia, indica o uso em esculturas em alto relevo no Egito Antigo, na Ilha de Creta e em partes da Mesopotâmia, entre o IV e o III milênios A.E.C. Segundo Radovanovic, a presença de sobreposições entre os cultos solares de egípcios e mesopotâmicos no período teria colaborado para acentuar a associação entre o grifo e as ideias de poder e vigilância, sobretudo em relação aos mortos.¹¹ No entanto, é o largo emprego pelos persas aquemênidas que se torna o responsável pela maior divulgação a partir do contato com o mundo indiano e grego (séc. V A.E.C). Quanto ao contato com os gregos, o grifo penetrou as *Histórias*, de Heródoto, que o descreveu como habitante das Montanhas Hiperbóreas, região ao norte da Hélade. Responsáveis por guarnecer grande quantidade do ouro de Plutão, os grifos defendiam-se das tentativas de roubo do metal precioso por parte dos Arimaspos, povo de gigantes guerreiros de um único olho.¹²

A associação simbólica entre o grifo, a riqueza e a força de certos deuses, a exemplo de Apolo e Zeus, contribui para a aproximação do primeiro às figuras régias deificadas, como a de Alexandre Magno (356 A.E.C - 323 A.E.C).¹³ Segundo Timothy Bridgeman, em período próximo a circulação do encadeamento de noções

¹¹ RADOVANOVIĆ, Danijela Tesic. "Lamp with the representation of the griffin: The Christianisation of pagan motifs during late Antiquity. In: *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, v. 3, n. 48, 2018, p. 225-226.

¹² HERODOTUS. *The Histories*. Trad. Robin Waterfield. In: *Oxford World's Classics*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 143. Cf. especialmente os livros III e IV.

¹³ Além de um certo número de moedas datadas do reinado de Alexandre Magno, em que é possível ver representações de grifos no elmo de Atena, destacamos um vaso Ático do pintor Meleager (c. 380 a.e.c), em que se vê Apolo montado num grande grifo. Cf. HILL, G. F. Alexander the Great and the Persian Lion-Gryphon. In: *Journal of Hellenic Studies*, vol. 43, parte II, 1923, p. 156-161; 82.AE.43. MELAGER. Attic Red-Figure Kylix. c.380 a.e.c. Getty Museum. Disponível em: <<https://www.getty.edu/art/collection/object/103VA5>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

acompanhou a expansão das unidades urbanas gregas ao longo do Mar Adriático, o que, por sua vez, garantia a transmissão da percepção de Heródoto igualmente entre os etruscos e celtas.¹⁴ No entanto, o discurso filosófico acerca dos animais no período, a despeito do que vinha sendo produzido nas artes, parecia se constituir de maneira apartada.

Conforme avançamos o período de gestação e divulgação dos diferentes discursos, notamos que no Velho Testamento a figura do grifo é abordada a partir da normatização do paladar. Em Levítico 11, 13:14, Moisés admoesta o Povo de Israel a evitar o consumo de determinados animais: “Entre as aves considerarás impuras e não comerás, pois são repugnantes a águia, o grifo, o abutre barbudo, o quebrador de ossos, a águia pesqueira, o milhafre e abutres de todas as espécies.”¹⁵ No segundo conjunto de orientações do profeta, em Deuteronômio 14, 11:12, mantém-se inclinação análoga: “Podereis comer todas as aves puras, mas não a águia, o grifo, o abutre a águia pescadora.”¹⁶

A partir do século II, verificamos outra interdição, alinhada ao neoplatonismo de autores como Orígenes, propondo a racionalização da realidade teológica terrena tendo em vista a existência de um espelhamento ao Mundo Divino. A exemplo, o autor se volta à obra judaica “Cântico dos Cânticos”, cujo objeto central é o romance entre um casal alegoricamente identificado como Javé e Israel. Observadas e incentivadas pelas mulheres de Jerusalém, Orígenes compreendia as relações sexuais do casal como um convite cinestésico aos leitores, que dessa forma poderiam experimentar melhor a fusão entre a matéria divina e a matéria humana.¹⁷

Por sua vez, o arquétipo da projeção divina no interior da materialidade terrena é o motor interpretativo do *Physiologus*, texto cristão moralizante redigido

¹⁴ BRIDGMAN, Timothy P. *Hyperboreans – Myth and History in Celtic-Hellenic Contacts*. New York: Routledge, 2005, p. 79-80.

¹⁵ “*hæc sunt quæ de avibus comedere non debetis et vitanda sunt vobis aquilam et grypem et alietum*”. *Liber Leviticus*, 11: 13-14. *Vulgata Latina* [online]. Disponível em: <<https://www.bibliacatolica.com.br/vulgata-latina-vs-biblia-de-jerusalem/liber-leviticus/11/>>.

Acesso em: jul. 2022. Todas as traduções realizadas no presente trabalho são de nossa autoria.

¹⁶ “*inmundas ne comedatis aquilam scilicet et grypem et alietum*”. *Liber Deuteronomii* 14: 11-12. *Vulgata Latina* [online]. Disponível em <<https://www.bibliacatolica.com.br/vulgata-latina-vs-biblia-de-jerusalem/liber-deuteronomii/14/>>. Acesso em: jul. 2022; tradução nossa.

¹⁷ EXUM, Cheryl J. *Song of Songs*. In: NEWSON, Carol A; RINGE, Sharon H; LAPSLEY, Jacqueline (eds). *Women’s Bible Commentary*. 3ª Edição. Louisville: Westminster John Knox Press, 2012, p. 247-248.

em Alexandria entre os séculos II e III. Base de boa parte dos bestiários do século XIII, o texto de autoria desconhecida organiza o conhecimento produzido pelos autores antigos, a exemplo de Heródoto e Plínio, a respeito de animais, vegetais e fenômenos da natureza como trovões e secas. Ao acompanhar comentários didáticos de orientação cristã em relação aos animais, o *Physiologus* se tornou um instrumento básico na formação de monges na espacialidade que compreendia o Mediterrâneo e a Europa do Norte.¹⁸ No entanto, será apenas na segunda edição — produzida em Bizâncio em algum momento durante o século XI — que a figura do grifo ganhará descrição própria de forma a aumentar o núcleo estável dos animais simbólicos:

Por causa de seu tamanho, o grifo é uma ave que supera todas as aves do céu. Este está localizado a leste nas margens do rio Oceano e, quando o sol nasce das profundezas das águas e espalha seus raios sobre o mundo, o mesmo grifo abre as asas e recebe o calor do sol para que não queime a terra habitada; e outro grifo voa ao seu lado para o oeste, como está escrito em suas asas: “Avante, dispensador de luz, dê sua luz ao mundo.” De maneira semelhante, dois grifos, o Arcanjo Miguel e a Santa Mãe de Deus, acompanham a divindade e recebem o ardor do sol, ou seja, a ira de Deus, para que ele não diga a todos: “Eu não os conheço”, e sua raiva os queima. Bem falou o Fisiólogo acerca do grifo.¹⁹

Noelia Santa-Cruz sublinha que a versão bizantina da *Physiologus* inaugura a associação entre o grifo e o próprio Cristo. O grifo simboliza a dupla natureza do Salvador: a cabeça de águia representa a divindade de Jesus enquanto o corpo de

¹⁸ Um dos manuscritos mais antigos do *Physiologus* é atribuído ao poeta anglo-saxão Cynewulf, cuja produção concentra-se no século IX. O autor possivelmente teve acesso a uma cópia e reproduziu apenas três animais: a pantera, a baleia e a perdiz, que representariam a terra, a água e o ar. CURLEY, Michael J. *Physiologus – A Medieval Book of Nature Lore*. 2ª Edição. Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. xxviii-xxix.

¹⁹ “Es el grifo por su tamaño un ave que sobrepasa a todas las aves del cielo. Este se sitúa en el Oriente a orillas del río Océano, y cuando el sol sale de las profundidades de las aguas y desparrama sus rayos sobre el mundo, el mismo grifo despliega sus alas y recibe los ardores del sol, para que no abra la tierra habitada; y otro grifo vuela a su lado hacia poniente, tal como está escrito en sus alas: «Adelante, dispensador de la luz, da tu luz al mundo». De modo parecido también dos grifos, que son el Arcángel Miguel y la Santa Madre de Dios, acompañan a la divinidad, y reciben los ardores del sol, es decir, la ira de Dios, para que no diga a todos: «No os conozco», y los abra su cólera. Bien há hablado el Fisiólogo acerca del grifo”. SANTA-CRUZ, Noelia Silva. “El Grifo”. In: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n. 8, 2012, p. 57.

leão, que toca a terra, representa a humanidade.²⁰ Na utilização dos raios solares como fonte de energia, notamos certa continuidade dos significados do grifo construídos ao longo da Antiguidade e a forma como operava na companhia do deus Apolo. Aqui é relançada a luz divina sobre o mundo e funciona como um elo entre o ar, o fogo e a terra. Outrossim, a agressividade, antes reduzida à defesa do ouro, agora é posta a serviço do arcanjo Miguel, o general dos exércitos celestes, e da ira do próprio Deus.

Assim, a proximidade entre as simbologias ligadas ao divino, à constituição e à divulgação dos poderes régios e imperiais ao longo do medievo buscarão na figura do grifo um elemento de autoridade e/ou de caráter apotropaico. Diante disso, é importante localizar a produção de têxteis, em especial os realizados em seda, que circulavam em profusão a partir de oficinas ligadas à autoridade imperial bizantina, fatímida e sassânida²¹ no contexto dos séculos X ao XII.

O *Livro das Cerimônias* (Ἐκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως), comissionado pelo imperador Constantino VII (governo de 913-959), sugere orientações quanto aos objetos artísticos que devem ser utilizados nas cerimônias reais e naquelas em que se recebem comitivas de legados estrangeiros. Em caso de recebimento de autoridades estrangeiras na *Magnaaura* (a casa do Senado imperial) ou no *Chrysotriklinos* (Grande Salão), grandes cortinas em seda deveriam ser hasteadas e, separadas por cortes internos, receberiam imagens de leões e grifos adornados em ouro e pérolas.²²

No século XI, os tecidos em seda em que figuravam grifos funcionam também como importante objetos diplomáticos — dados como presentes pelo

²⁰ *Ibidem*, p. 51.

²¹ Procuramos nos distanciar de atribuições diretas da origem dos têxteis no contexto medieval porque tais objetos artísticos apresentavam características materiais e programas iconográficos que os dotavam de portabilidade, o que criava uma cultura visual compartilhada entre diversos territórios e comunidades, conforme apontam Eva Hoffmann e Anna Contadini. Assim, os chamados têxteis pluritópicos eram produzidos de maneira síncrona nos tirazes do Egito Fatímida, nas oficinas ligadas ao imperador bizantino na Grécia, ou em Bizâncio. Cf. HOFFMANN, Eva R. Pathways of Portability. Islamic and Christian interchange between the tenth to the twelfth century. In: *Art History*, v. 24, n.1, 2001, p. 22-23; CONTADINI, Anna. Sharing a taste? Material Culture and Intellectual Curiosity around the Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century. In: NORTON, Claire. *The Renaissance and the Ottoman World*. Burlington: Ashgate, 2013, p. 23-61.

²² MOFFATT, Ann; TALL, Maxeme. *Constantine Porphyrogenetos: The Book of Ceremonies*. Leiden: Brill, 2017, p. 580-581.

governante bizantino ou entre soberanos de outras regiões — simulando a estética e a autoridade dos imperadores bizantinos. Anne McClanan observa que a circulação desses objetos — ou ao menos de seu modelo, sublinha a presença de uma tradição no uso de vestimentas “gregas” entre os governantes latinos, a exemplo de Carlos, o Calvo, o qual é descrito utilizando longa túnica com grifos no Sínodo Ponthion, em 876.

Outro exemplo de importância consiste no manto de Cunegunde, enroupada durante a cerimônia de coroação como imperatriz germânica pelo Papa Benedito VIII.²³ No tecido, grifos adorsados e em posição rampante²⁴ alternam-se entre panteras e aves no interior de medalhões, colaborando para reafirmar a capacidade do monarca de se projetar em direção aos céus e emular a dupla belicosidade do grifo.²⁵ Finalmente, ao nos aproximarmos da iconografia do grifo nos espaços de produção anglo-normandos, verificamos que penetra nos espaços religiosos e nos corpos santificados.

No caso anglo-saxônico, Elisabeth Cremeens salienta a visita do rei Edmundo (reinado 939-946) e de seu irmão Æthelstan (reinado 924-939) à tumba de São Cuthbert (c. 634-687) a fim de prover orações e pedir que intervisse e ajudasse os exércitos contra os escoceses. Em 945, o sucesso das campanhas contra os invasores teria levado Edmundo a depositar duas *pallia graeca* (roupas gregas) na tumba e em torno ao corpo do santo.²⁶ Novamente, “grego” denomina apenas vagamente um objeto realizado a partir de modelo cuja circulação se associava a Bizâncio ou aos territórios sob seu domínio, e em todo caso poderia ter sido confeccionado em outras regiões igualmente reconhecidas pela produção de tecidos em seda.

Na mesma rota física e temporal encontrava-se a Normandia, que funcionava como entreposto entre os territórios carolíngios, o Mar do Norte e a Escandinávia.

²³ McCLANAN, Anne L. *Illustrious Monsters: representations of griffins on byzantine textiles*. In: WETTER, Evelin; STARKEY, Kathryn. *Animals in Text and Textile*. Riggisberg: Abbeig-Stiftung, 2019, p. 138-140.

²⁴ Denominamos rampante a postura dos grifos em que projetam seus corpos para frente ou para cima ao levantarem uma ou ambas as patas dianteiras.

²⁵ MAGUIRE, Henry. *The Heavenly Court*. In: Idem (ed.). *Byzantine Court Culture*. Washington: Harvard University Press, 1997, p. 252-255.

²⁶ CREMEENS, Elisabeth. “Weaving Sanctity: The Textile Relics of St. Cuthbert”. In: *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, v. 6, n. 4, 2018, p. 8.

Temporalmente, o século XI marca um processo de retomada das atividades monásticas na Normandia, abruptamente interrompidas no processo de assentamento das populações nórdicas na região, no século X. Desse modo, durante os governos dos duques Ricardo I e Ricardo II, desenvolveu-se o trabalho de reformadores, como Guilherme de Volpiano, e a adoção de práticas de patronato em relação a certas abadias, por exemplo, Fécamp, Jumièges e o Monte São Michel. Aproveitando-se de estruturas existentes e datadas, em alguns casos, do período merovíngio, diversos grupos de artesãos trabalharam na confecção de esculturas alocadas em claustros e pequenas igrejas.

Acompanhando a introdução das imagens de animais monstruosos em capiteis ao longo dos territórios cristãos no século XI, segundo propõe Jean-Claude Schmitt ao discutir os efeitos da Reforma Gregoriana,²⁷ verificamos a presença de grifos em edifícios religiosos na Normandia pré-Conquista: num baixo relevo na Igreja de Saint Sauveur (século X-XI), em Pierrepont, ou num capitel da Igreja Saint Marie du Mont (século XI). O uso de seres considerados monstruosos nos espaços religiosos anuncia que há outras simbologias, usos e performances acerca de tais animais.

Thomas Dale salienta que os monges eram os principais espectadores e, ao avistarem representações de seres como os grifos, remeteriam à lembrança do recinto religioso como prefiguração de campo de batalha, onde deveriam lutar corretamente contra os vícios que os guiaram na direção da Queda. Dessa forma, o alerta visual guardava direta conexão com o que Mary Carruthers chamou de *ruminatio*, ou seja, um exercício a ser realizado pelo espectador cristão que deveria moer mentalmente as imagens e transformá-las em novo substrato a ser utilizado em meditações em anagogia divina.²⁸ De um lado, o processo se distanciava da simples imitação de pressupostos teológicos e, de outro, da sensível atenção à ideia de *inventio*, possibilitando que imagens como a dos grifos ganhassem novos usos e

²⁷ SCHMITT, Jean-Claude. *Imagem*. In: LE GOFF, Jacques; *Idem* (orgs.). Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Campinas: Unicamp, 2012, p. 592-594.

²⁸ CARRUTHERS, Mary. *A Técnica do Pensamento – Meditação, Retórica e a Construção de Imagens* (400 – 1200). Tradução José Emílio Maiorino. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 160-161.

significados a partir de experiências, em realidade, intersensoriais.²⁹

Ainda que de maneira digressiva, almejamos demonstrar de que modo a iconografia do grifo e suas metamorfoses semânticas permearam diferentes suportes e locais de emprego no medievo. No entanto, ao nos voltarmos para a historiografia da arte sobre a Tapeçaria de Bayeux, detectamos uma sensível insistência na ideia de transferências entre os modelos contidos nos manuscritos – iluminados ou não – e o programa imagético do têxtil em questão.

Aceção que a nosso ver levanta duas categorias de problemas. A primeira diz respeito às fontes disponíveis para consulta dos responsáveis pelo *design* e pela costura da Tapeçaria. Se, de um lado, é possível inferir um certo número de referências na biblioteca da abadia de Santo Agostinho — uma cópia da *Physiologus* ou da *Historia Naturalis* — como orientação para a representação dos animais; de outro, mostram-se escassas as obras completas que chegaram ao nosso conhecimento, muito em decorrência da pilhagem e destruição da abadia ao longo do processo da Dissolução dos Monastérios, na década de 1530.³⁰

Concatenada à primeira questão emerge a premissa de que a Tapeçaria não seria experienciada pelo espectador do mesmo modo que se poderia esperar do contato com um texto iluminado. Projetada para funcionar em confluência à arquitetura monumental da Catedral de Bayeux e dos grandes salões da Normandia e de Kent, o objeto artístico requisitava do espectador um engajamento cinético, ou seja, a apropriação do programa iconográfico e de determinadas estratégias narrativas que ela continha, dependendo diretamente da participação de clérigos e nobres que deveriam caminhar por toda a sua extensão.³¹

Em outras imagens produzidas pela *gens normannorum* em período próximo — o teto da Capela Palatina, em Palermo, ou os mosaicos da Catedral de Monreale — a movimentação do espectador por todo o espaço mostra-se mandatória. Por isso

²⁹ *Ibidem*, p. 34.

³⁰ PASTAN, Elizabeth C. *Quid faciat...Scollandus? The Abbey Church of St. Augustine's c. 1073-1100. Op. Cit.*, 2014, p. 261-262.

³¹ NEAGLEY, Linda Elaine. Portals of the Bayeux Tapestry: visual experience, spatial representation, and oral performance. In: OWEN-CROCKER, Gale R; LEWIS, Michael J; TERKLA, Dan (eds.). *The Bayeux Tapestry: New Approaches – Proceedings of a Conference at the British Museum*. Oxford: Oxbow Books, 2011, p.139.

propomos acompanhar o raciocínio desenvolvido por Howard Bloch ao apontar a necessidade de considerarmos na mesma dinâmica a circulação de outros objetos artísticos, o que refina a análise das múltiplas conexões entre a Inglaterra (pré e pós-Conquista) e os territórios alocados na Bacia do Mediterrâneo.³²

Os grifos na Tapeçaria de Bayeux: performances de ver e ouvir

Ao longo da Tapeçaria de Bayeux, observamos um total de quarenta e cinco grifos e apenas um exemplar não compõe um par adorsado ou acostado.³³ Os grifos se intercambiam entre a parte superior e inferior das bordas e compartimentados por barras diagonais, o que não os impede de se entreolhar e ter espaço o suficiente para que desempenhem, consoante veremos, um certo número de gestualidades caras ao funcionamento da composição. Ainda que nossa visemos nos deter em um certo número de grifos da representação da Campanha da Bretanha (cenas 16-22) e da Batalha de Hastings (cenas 51-56), consideramos poder demonstrar melhor as conexões entre os sentidos da visão e da audição recuando brevemente a uma cena anterior, qual seja, a do diálogo entre o duque Guilherme II e o *earl* de Wessex no Palácio de Rouen (Figura 1).

³² BLOCH, Howard R. *A Needle at the Right Hand of God – The Norman Conquest of England and the Making and Meaning of the Bayeux Tapestry*. New York: Random House, 2007, p. 149-151. Cf. KARAGIANNI, Alexandra. “English Wool and Byzantine Silk in the Middle Ages: Economic, Political Religious and Cultural Dimensions”. In: *Иницијал. Часопис за средњовековне студије*, vol. 4, 2016, p. 33-41.

³³ Denominamos “acostados” os pares de figuras que são representados frente a frente, podendo ou não terem sido realizados a partir de um espelhamento. No caso dos pares “adorsados”, as figuras são vistas de costas uma para a outra.



Figura 1. Musée la Tapisserie de Bayeux. Detalhe da cena 14, Guilherme II e Haroldo discutem no palácio de Rouen. Canterbury, c.1077. Bordado de lã sobre linho. Musée la Tapisserie de Bayeux, Bayeux³⁴.

Para além da Tapeçaria de Bayeux, o episódio da viagem de Haroldo à Normandia é apenas descrito na *Gesta Normannorum*, de Guilherme de Jumièges (c. 1071).³⁵ Segundo o texto do cronista normando, parte significativa da narrativa é utilizada a fim de subsidiar o evento — no caso da Tapeçaria, praticamente a primeira metade. Em linhas gerais, Haroldo fora enviado ao continente pelo rei Eduardo, que desejava reafirmar a promessa de entregar ao primo, o duque Guilherme II, quando morresse, a totalidade de seu reino. A escolha do *earl* de Wessex, uma das famílias mais ricas e militarmente capazes do reino, visava colocar Haroldo desde cedo sob a autoridade do duque.

Na figura 1, Guilherme II se encontra entronizado, guarnecido por um guerreiro armado com uma lança; apoiado em sua espada, uma longa túnica preta cobre parte do corpo, assim como Haroldo, que traja vestimenta semelhante na cor vermelha. O *earl* está acompanhado de seus próprios guerreiros que observam um diálogo exasperado entre o duque e seu senhor. A figura de Haroldo levanta as duas

³⁴ MUSÉE DE LA TAPISSERIE. Official Bayeux Tapestry Digital Representation. Disponível em: <<https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/decouvrir-la-tapisserie-de-bayeux/explorer-la-tapisserie-de-bayeux-en-ligne/>>. Acessado em 15 jul. 2022.

³⁵ Antônia Gransden é uma das poucas autoras que discutem a possibilidade de a *Gesta Normannorum* ter sido utilizada como fonte na construção da narrativa da Tapeçaria, destarte a limitada circulação do texto, sensivelmente limitada ao território normando. Cf. GRANSDEN, Antonia. *Historical Writing in England*.

mãos, uma aberta na altura do rosto e a outra com o indicador levantado, apontando a seus guerreiros e à continuidade da cena. No canto superior esquerdo há um par de grifos que se tocam pelas pontas das asas e já que não aparecem as barras diagonais que dividem outras representações.

Enquanto o grifo da esquerda está caracterizado predominantemente na cor preta, o vermelho destaca-se na figura da direita e demonstra um espelhamento em relação às personagens de Guilherme e Haroldo. O *design* de seus corpos acompanha o dos cavalos distribuídos ao longo da Tapeçaria, sobretudo nos respectivos dorsos. As patas dos grifos igualmente apresentam dimensões grandes se comparadas ao tamanho total da figura. Apenas uma pata dianteira e uma traseira é observada em cada figura e nelas se destacam três garras de águia. O grifo vermelho estica a pata traseira e projeta o corpo na direção do outro que, por sua vez, flexiona a pata traseira, demonstrando intimidação ou se preparando para reagir violentamente.

Suzanne Lewis argumenta que a sucessiva exposição de Haroldo na primeira parte da Tapeçaria demonstraria apenas uma visão simpática ao mesmo, mas também a tentativa de valorar determinados traços psicológicos esperados de um governante, por exemplo, a marcialidade e a retórica. Michel Pastoureau salienta que o preto e o vermelho formavam, juntamente com o branco, um sistema de cores comumente associados aos elementos. Para ele, a determinação da semântica da cor preta dependeria de sua associação com outras tonalidades, não cabendo a combinação direta com o mal, no que se refere às produções românicas. Se, por um lado, o preto poderia simbolizar a fertilidade, e, no caso do uso eclesiástico, as ideias de temperança e humildade, por outro, a presença do vermelho em proximidade apontaria ao combate entre a ordem e o caos.³⁶

Ao retomarmos a premissa de que o têxtil não se limita à exposição na Catedral de Bayeux, inferimos a expansão de sua audiência presumida. Em vista da possibilidade do traslado até a Inglaterra, de modo a ser exposto nos salões de seu comitente, a Tapeçaria seria visualizada igualmente pela elite guerreira diretamente envolvida no processo de Conquista e de assentamento dos normandos no novo

³⁶ PASTOUREAU, Michel. *Black – The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2008, p. 22-39.

reino. Ao narrar os feitos do duque e de agentes bélicos em cores laudatórias, constitui-se num importante elo em relação à memória coletiva da Conquista, cujas escolhas, em todo o caso, não deveriam consubstanciar a ruptura brusca em relação ao passado anglo-saxão. Diante disso, o projeto de criação de uma cultura visual normanda, segundo Lisa Reilly, visava utilizar-se do que a autora chama *spolia in re*, ou seja, características e princípios simbólicos preexistentes e empregados de modo a compor uma narrativa legítima a respeito do advento dos normandos na ilha.³⁷

Outrossim, conforme demonstramos, o grifo estaria alinhado, em boa parte da forma pela qual é usado, à sacralidade do monarca e à proteção de seu corpo, o que em parte justifica a possível ausência de estranhamento em decorrência da visão dele no interior da Tapeçaria. Além disso, vale ressaltar que, mesmo diante da ciência do processo contido no interior da narrativa por parte dos espectadores da nobreza normanda, observamos diferentes estratégias visuais nas representações de grifos, o que resultaria na abertura de espaços de manipulação, negociação e interpretação.³⁸

Portanto, a constituição de um quadro ainda que conjectural das experiências visual-auditivas em relação à Tapeçaria precisa considerar que os dois sentidos e seus significados eram orientados por premissas temporalmente detectáveis. Alerta salutarmente indicado por Michael Baxandall:

Alguns dos instrumentos mentais pelos quais o homem organiza a sua experiência visual é variável e boa parte desses instrumentos depende da cultura [...] Entre essas variáveis existem as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta.³⁹

Diante da dificuldade de rastreamos de maneira precisa as referências utilizadas pelo *designe* quanto à visualidade — que deveriam, do mesmo modo,

³⁷ REILLY, Lisa. *The Invention of Norman Visual Culture – Art, Politics and Dynastic Ambition*. Versão Kindle. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, paginação irregular.

³⁸ LEWIS, Suzanne. *Op. Cit.*, p. 22-23.

³⁹ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência visual na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 48.

orientar as audiências do objeto —, resta-nos o tratamento de algumas premissas contempladas em tratados circulados pela Inglaterra anglo-normanda do século XI. Observações relativas à visão e audição constam nos escritos de Platão (*De spiritu et anima*) e Aristóteles (*De animas*) e foram reapropriadas por autores do medievo.

Em Aristóteles, na tripla divisão da alma (vegetativa, sensível e racional), os sentidos cumpriram o papel de elo hierárquico entre os estamentos auráticos, embora o filósofo apresente limites entre animais e humanos.⁴⁰ No caso dos animais, o sentido da visão se manifesta em conjunto ao das almas vegetativa e sensível, em que o globo ocular e a percepção ocorrem ao mesmo tempo, indistinguíveis nos corpos e ações. Diferentemente dos seres humanos, o produto experienciado pelos sentidos dos animais não alcança a alma racional, categoria dependente da existência de imaginação e memória, capacidades neurológicas que Aristóteles não atribui ao não-humanos.

No entanto, Aristóteles considerava que a ideia da racionalidade repousa na possibilidade de os humanos refletirem, por meio da alma racional, sobre as coiguais partes vegetativa e sensível, bem como o próprio processo de transferência das informações sensoriais. Conjunto de procedimentos que, uma vez gerado e coordenado por um sentido maior e geral (provavelmente o sistema nervoso), ocorreria de maneira intersensorial. Aristóteles, em *De sensu et sensibilibus*, que compõe a *Parva Naturalis*, comenta os possíveis desempenhos harmoniosos da visão e da audição.

Por exemplo, combinações de cores, como o carmesim e a púrpura, geram, ao modo de notas musicais eufônicas, grau mais elevado de satisfação corpórea e conseqüentemente da alma.⁴¹ Todavia, o processo de construção da racionalidade por intermédio dos sentidos preconiza a presença de uma hierarquia, dado que a visão é a responsável por comandar todos os outros sentidos, ainda que a elaboração

⁴⁰ ESCUDERO, María José Ortúzar. "Ordering the Soul. Senses and Psychology in 13th Century Encyclopaedias. In: *RursuSpicae – Transmition, réception et réécriture de textes, de l'Antiquité au Moyen Age*, n. 3, 2020, p. 2

⁴¹ ARISTOTLE. On Sense and the Sensible. Tradução J. I. Beare. Domínio público, p. 6. Disponível em: <<https://bunker4.zlibcdn.com/dtoken/40f121da7c4144f9064b36480373ced8>>. Acesso em: jul. 2022.

do conhecimento se desse melhor pela audição.⁴²

No medievo, um dos principais divulgadores das fórmulas aristotélicas quanto aos sentidos da visão e da audição é Santo Agostinho de Hipona (354-430). Nas *Confissões*, o autor estabelece uma escala de sacralidade dos sentidos a partir da própria experiência de conversão: passando pelo tato, o mais perigoso de todos, pois abre os demais sentidos aos prazeres da carne, preconizando a audição e a visão como sentidos mais elevados.⁴³ Destaca-se com isso a moralização dos dois sentidos que, limitados a se fechar em si mesmos, apenas funcionam como portas ao próprio pecado.⁴⁴

Nos comentários ao Livro do Genesis (*De Genesi ad litteram*), Agostinho explora a imbrincada relação entre os sentidos e a memória e o onírico propiciada pela *perceptas*, propondo a divisão da visão em diferentes níveis. Baseando-se na passagem de Paulo ao se recuperar da cegueira durante a viagem a Damasco e ascender ao Sétimo Céu (2 Coríntio 12), Agostinho sugere que a visão corpórea, ou seja, aquela realizada pelo próprio órgão físico, é um dos gestos basilares dos seres dotados da *anima rationalis*.⁴⁵ Logo, fundamentado na teoria da extravisão, salienta que ao emitir luz própria os olhos emitem um raio que toca as formas, retorna aos olhos e torna inteligível o que fora visto.

Uma vez em posse do indivíduo, as imagens são retomadas pela visão espiritual que se manifestará por meio dos sonhos e da imaginação, reverberando novamente a diferenciação entre humanos e animais. No último estágio, a visão intelectual confecciona novas imagens, diferenciando-se em completude se comparadas à visão corpórea. Incessantemente ruminadas, apontam as epifanias de outras referências sagradas (como textos e imagens) e possibilitam o acesso do fiel às Verdades Divinas.⁴⁶

⁴² *Idem*, p. 2.

⁴³ AUGUSTINE. *Confessions*. Trad. Garry Wills. Book X – Memory. Edição para Kindle. New York: Penguin Books, 2006, paginação irregular.

⁴⁴ NORDENFALK, Carl. “The Five Senses in the Late Medieval and Renaissance Art”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 48, 1985, p. 2.

⁴⁵ HAHN, Cynthia. Vision. In: RUDOLPH, Conrad (Ed.). *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 46.

⁴⁶ *Idem*, p. 48.

As impressões de Agostinho de Hipona quanto à ideia de visão reverberam nas Etimologias de Santo Isidoro de Sevilha (c. 560-636), considerado um dos principais compiladores dos saberes Antigos na Idade Média. No décimo primeiro livro de sua enciclopédia, denominado *De homini et portentis*, Isidoro apresenta a sobreposição⁴⁷ dos modelos de Aristóteles e Platão sobre a visão, além de reafirmar a já trabalhada hierarquia e intersensorialidade da audição. Para Isidoro, a visão resultaria da luz externa, que penetraria, pelo ar, no corpo por meio das membranas oculares. Uma vez que interagisse com as memórias do fiel, contribuiria para construção da elevação espiritual do mesmo. E, sendo o sentido mais próximo do cérebro e o mais rápido a produzir estímulos, teria a igual capacidade de comandar os demais, sobretudo a audição, a qual comumente se relacionava.⁴⁸

Ao refletir amplamente a conceituação dos animais e sua variedade de modo a organizar o material previamente proposto por Heródoto e Plínio, Isidoro acabou por gozar de boa circulação entre abadias e outras instituições eclesiásticas, em especial pela instrumentalização para fins de instrução dos jovens monges.⁴⁹ Desse modo, identificamos a presença de uma cópia das Etimologias, realizada a partir da abadia de Santo Agostinho de Canterbury, que inclui o décimo segundo volume dedicado aos animais (*De Animalibus*).⁵⁰ Isidoro indica o seguinte acerca do grifo:

O grifo (*grypes*) é assim chamado porque é um animal com penas (*grus*) e quatro pés (*pes*). Esse tipo de animal selvagem é gerado nas Montanhas Hiperbóreas. Eles são leões em seu torso inteiro, mas são como águias em suas asas e face. E são violentamente hostis aos cavalos.⁵¹

⁴⁷ Movimento considerado comum entre os enciclopedistas medievais. Cf. ESCUDERO, María José Ortúzar. *Op. Cit.*, p. 1-2.

⁴⁸ BARNEY, Stephen A; LEWIS, W. J; BEACH, J. A; BERGHOF, Oliver. *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 232.

⁴⁹ "The griffin (*grypes*) is so called because it is an animal with feathers (perhaps cf. *grus*, "crane") and four feet (*pes*). This kind of wild animal is born in the Hyperborean mountains. They are lions in their entire torso, but they are like eagles in their wings and faces. They are violently hostile to horses". MERRILLS, Andy. *Isidore's Etymologies: on words and things*. In: KONIG, Jason; WOLF, Greg (eds.). *Encyclopaedism from Antiquity to the Renaissance*. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 307-308.

⁵⁰ BRITISH LIBRARY. *Royal Ms 6 C I*. Disponível em: <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_6_c_i>. Acesso em: 10jul. 2022.

⁵¹ BARNEY, Stephen A. *The Etymologies of Isidore of Seville*. *Op. Cit.*, p. 252.

Agora já munidos das noções que possivelmente circulavam pelo ambiente da produção da Tapeçaria, retornemos às representações dos grifos. Na segunda cena que selecionamos (figura 2), temos um recorte do exército normando de Guilherme II atravessando o Rio Couesnon, fronteira natural entre o ducado da Normandia e o Condado da Bretanha. Cena inserida no contexto da invasão normanda ao território vizinho em apoio à nobreza local que estava revoltada contra o governo do conde Conan II, ocorrida por volta do ano 1064.



Figura 2. Musée la Tapisserie de Bayeux. O exército normando cruza o Rio Couesnon. Cena 16. Canterbury, c.1077. Bordado de lã sobre linho. Musée la Tapisserie de Bayeux, Bayeux.⁵²

Próximos ao Monte São Michel, visualizamos na parte superior da imagem cavaleiros e guerreiros a pé tentando transpor o rio e ficando presos em bancos de areia. Mais à frente, Haroldo, que agora se encontra sob as ordens do duque normando, é visto resgatando dois soldados que se afogavam. Apesar do sentido de fluidez das representações, continuamente direcionadas para o lado direito, as figuras se encontram dispostas em pares acostados, indicando pequenas pausas e

⁵² MUSÉE DE LA TAPISSERIE. Official Bayeux Tapestry Digital Representation. Disponível em: <<https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/decouvrir-la-tapisserie-de-bayeux/explorer-la-tapisserie-de-bayeux-en-ligne/>>. Acessado em jul. de 2022.

conferindo maior dramaticidade à cena. Na parte inferior, há um par de grifos que parece se locomover com as patas dianteiras levantadas em imitação aos cavalos. Enquanto o grifo da esquerda, realizado sobretudo na cor preta, mantém o olhar na direção de seu par e o bico cerrado; o da esquerda ergue a cabeça até a linha que divide a borda da narrativa principal, enquanto seu bico se abre e dele brota uma longa língua de cor preta — a mesma cor utilizada na parte das asas e no único olho observável. O olhar da criatura é direcionado aos cavaleiros e axialmente à abadia, indicando interesse no desenrolar da cena principal e na atuação dos cavaleiros.

Entrementes, a campanha avança e os normandos se direcionam à cidade de Rennes, capital do condado. Na cena 18 (figura 3), quatro cavaleiros normandos, divididos em duas colunas, galopam em direção à cidade, representada por uma torre murada. Abaixo da cena, o par de grifos que vimos anteriormente parece ressurgir. Se no primeiro par não era possível notar um espelhamento entre os modelos optados, uma vez que o grifo da direita é bordado com a testa mais pronunciada (como num cisne), o segundo apresenta características semelhantes. O grifo da esquerda, se comparado ao seu coigual anterior, termina de levantar o pescoço, posicionando o bico aberto logo abaixo de um dos cavaleiros normandos, o qual forma um arco sobre seu corpo. As linhas diagonais que delimitam o espaço desse grifo terminam logo abaixo das patas dos cavalos. A junção do arco e da diagonal cria um espaço privilegiado para a criatura, cujo movimento sugere a intenção de romper com a linha que divide o registro central do inferior, procurando participar da ação que se desenrola acima. Disposição e mobilidade que não se encontram no outro grifo da cena.

O exemplar da direita é uma das poucas representações que realiza um salto, mantendo abaixada apenas uma das patas dianteiras e tocando a parte inferior da compartimentagem em que se insere. No mesmo movimento, levanta a outra pata na altura do dorso, exhibe as garras e igualmente dirige o olhar aos quatro cavaleiros. A continuação performática, sugerindo a intenção de produzir sensação de movimento constante de todos os animais e homens, poderia ser interpretada como um dos picos de violência presentes na Tapeçaria.



Figura 3. Musée la Tapisserie de Bayeux. Carga da cavalaria normanda contra a cidade de Rennes. Cena 19. Canterbury, c.1077. Bordado de lã sobre linho. Musée la Tapisserie de Bayeux, Bayeux.⁵³

Ao passo que não existem indicações de orientações quanto aos sons no têxtil (para além dos lacônicos *tituli* alocados acima das figuras na narrativa), os grifos são assistidos por lacunas silenciosas, obrigando o espectador a prover, por meio da *imaginatio*, um conjunto de sons e movimentos presumidos,⁵⁴ assemelhados àqueles advindos do deslocamento das patas dos cavalos e, no caso dos sons, dos gritos e do atrito entre as armas. Nesse sentido, o silêncio se manifesta na Tapeçaria em semelhança às estratégias narrativas exploradas nas *gestas* do século XI, onde o leitor é diretamente convidado a também contribuir sensorialmente ao desenvolvimento da trama em certos diálogos:

Apesar da sensibilidade política envolvida no emprego estratégico de vozes silenciosas, lacunas semânticas exigindo que o leitor forneça o que está faltando no texto ocorreram em todos os gêneros da literatura medieval após 1100. A insistência precoce da Tapeçaria de Bayeux em sua própria incompletude deu aos espectadores medievais um poder sobre o texto desconhecido para

⁵³ MUSÉE DE LA TAPISSERIE. Official Bayeux Tapestry Digital Representation. Disponível em: <<https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/decouvrir-la-tapisserie-de-bayeux/explorer-la-tapisserie-de-bayeux-en-ligne/>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

⁵⁴ LEWIS, Suzanne. *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*. Op. Cit., p. 31.

suas contrapartes modernas, de modo que suas adições poderiam literalmente criar um novo texto.⁵⁵

Com isso, o amálgama entre os grifos e galopes dos cavaleiros em ataque configuram momentos de intervenção que permitem a presença de exclusões, distorções e deslocamentos. É diante da abertura a injunções externas por parte dos espectadores que consideramos que a escolha dos grifos, reiteradamente alocados nas cenas de combate, têm como finalidade a potencialização da própria noção de coragem, impulsionada também pela visão e pela audição.

Primeiramente empregada como recurso retórico na obra de Virgílio, a *fortitudo* tornou-se singular plural, congregando um conjunto de comportamentos virtuosos que convergiam na determinação, coragem e ausência de ansiedade.⁵⁶ Diante disso, a *fortitudo* alia-se a outras noções equitativamente valoradas na construção dos quadros heroicos de Roma, por exemplo, justiça, temperança e caridade. Ao recuperarmos as características do chamado Mito Normando, ou seja, do processo de organização e divulgação da identidade dessa *gens*, localizamos o predomínio de narrativas centradas em atos de ousadia e coragem.⁵⁷

À semelhança dos textos de Guilherme de Poitiers e Henrique de Huntingdon, a Tapeçaria centraliza-se na liderança de Guilherme II, que é visto coordenando com gestos e comandos factíveis seus cavaleiros na direção dos inimigos. Outro importante eco da constante edificação da ideia de coragem se assenta na premissa de que ao longo da Tapeçaria todas as ações militares que aparecem são empreendidas pelos normandos e resultam em vitórias totais a eles. Portanto, ao contexto proposto, a virtude da coragem deveria ser coletivamente impulsionada e mantida por atos conscientes, afastando-se da destemperança e irracionalidade. Assim, ao se alinharem ao desempenho da figura do duque normando e seu exército, as performances dos grifos se afastariam dos disparates associados à guerra e por

⁵⁵ *Idem*, p. 32.

⁵⁶ CONTAMINE, Phillipe. *War in the Middle Ages*. Trad. Michael Jones. Oxford: Basil Blackwell, 1984, p. 254.

⁵⁷ DAVIES, R. H. C. *The Normans and their Myth*. London: Thames and Hudson, 1976, p. 129-130.

sua vez colaborariam para sublinhar o virtuosismo marcial da *gens normannorum*.

A proximidade entre as inscrições interpretativas e as gestualidades dos grifos apresenta nova modificação na cena 20 (figura 4), marcada pela rendição da fortaleza bretã de Dinan à Guilherme II. No parapeito da muralha, Conan II projeta a lança na direção do duque normando, sendo que na ponta da lança estão as chaves da fortaleza a simbolizar sua capitulação. O duque surge sobre um cavalo bordado na cor vermelha e de movimentos contidos, propiciando que o cavaleiro receba as chaves pela lança. A passagem, responsável por fixar o desenlace do conflito, indica o apaziguamento de um par de grifos introduzidos abaixo da cena. Os grifos retornam as cabeças para a frente e direcionam os olhares de maneira cruzada, ao duque e ao conde, frisando a presença das personagens e suas ações. Nesse caso, consideramos que tais grifos, tomados aqui novamente na qualidade de pontuações visuais, recomendam o fim da *amplificatio* dos sons anteriormente estimulados.



Figura 4. Musée la Tapisserie de Bayeux. Conan II da Bretanha entrega as chaves da cidade de Dinan ao duque Guilherme II. Cena 20. Canterbury, c.1077. Bordado de lã sobre linho. Musée la Tapisserie de Bayeux, Bayeux.⁵⁸

Ao nos voltarmos à representação da Batalha de Hastings, que ocupa o

⁵⁸ MUSÉE DE LA TAPISSERIE. Official Bayeux Tapestry Digital Representation. Disponível em: <<https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/decouvrir-la-tapisserie-de-bayeux/explorer-la-tapisserie-de-bayeux-en-ligne/>>. Acessado em jul. de 2022.

intervalo de cinco cenas na Tapeçaria (50 a 55), percebemos que a borda inferior deixa de receber animais e é utilizada exclusivamente em representações dos corpos dos mortos no combate (figura 5). Organizados numa grande parede de escudos no alto da Colina de Senlac, o exército anglo-saxônico, liderado por Haroldo Godwinson, protege-se da carga da cavalaria normanda no início da batalha. Dois cavaleiros se destacam porque são os primeiros a se chocar contra os infantes defensores. O mais recuado tem os braços abertos, numa mão carrega o escudo e na outra prepara-se para apontar a longa lança na direção do adversário. Acima deles, novamente um par de grifos acostados e nas cores preta, vermelha e bege, a mesma paleta empregada no cavaleiro normando mais adiantado. Imediatamente abaixo do par consta a parte final do *tituli* da cena, onde se lê: “*exercitvm*”.⁵⁹



Figura 5. Musée la Tapisserie de bayeux. Momento do choque a cavalaria normanda e os infantes anglo-saxões. Cena 51. Canterbury, c.1077. Bordado de lã sobre linho. Musée la Tapisserie de Bayeux, Bayeux.⁶⁰

Se, de um lado, a sílaba final da palavra *exercitvm* apenas avança na direção da compartimentagem do grifo da direita, de outro, dispõem-se três lanças projetadas logo abaixo de seu corpo. No primeiro caso, uma das lanças é atirada

⁵⁹ A transcrição total do título dessa cena é: “*Hic Willelm Dvx alloqvitvr sviv militibvs vt preparent se viriliter et sapienter ad prelivm contra anglorvm exercitvm*”. Aqui o Duque Guilherme exorta a que seus soldados se preparem, viril e sabiamente, para a batalha contra o exército anglo.

⁶⁰ MUSÉE DE LA TAPISSERIE. Official Bayeux Tapestry Digital Representation. Disponível em: <<https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/decouvrir-la-tapisserie-de-bayeux/explorer-la-tapisserie-de-bayeux-en-ligne/>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

contra o exército normando, que responde com outro projétil abaixo desse. O terceiro objeto é o próprio exemplar munido pelo segundo cavaleiro, o qual colabora para preencher a cena com um maquinário de guerra a ser visualizado e imaginativamente ouvido pelo espectador. Howard Bloch salienta que a cena em questão apresenta importante ponto de virada na narrativa da Tapeçaria. Ao chocarem-se, ambos os exércitos subvertem a ordem terrena, representando abertura de diálogos, mensagens, negociações e juramentos.

Bloch considera que boa parte das imagens de animais, antes pautada pela constância de pares regulares, cederia lugar aos corpos destruídos no litígio e aos seres confeccionados de maneira desalinhada.⁶¹ Na mesma cena aqui analisada, o autor sublinha tal proposta por meio de um exemplo da última dupla de pássaros que aparece na parte inferior do bordado. Diferentemente do modelo até então optado para esses animais, os pássaros surgem quase de cabeça para baixo, apontando as garras na direção das figuras humanas que ocupam a narrativa principal. Projetamos que a confluência desses elementos visuais motivando a impressão de dramaticidade denota um novo ponto de parada e imaginação intersensorial — certamente um dos últimos até o fim da narrativa.

Considerações finais

Ainda que panorâmico, o vislumbre do percurso do grifo como motivo iconográfico nos inclina a tomá-lo na condição de elemento valorado por uma longa temporalidade, sendo empregado de maneira assídua desde a Antiguidade até a Idade Média. No entanto, a nosso ver, o processo de metamorfose semântica decorrente de sua moralização pelos autores cristãos não significou esvaziamento de simbologias originalmente empregadas, a saber: associação ao Sol, ao poder do monarca e à proteção dos espaços e dos corpos (vivos ou mortos). Mais do que isso, a dupla natureza corpórea do grifo, que presentificava a consubstancialidade divina e terrena do Cristo, organizava-se agora em proximidade ao arcanjo Miguel na luta contra a Queda.

⁶¹ BLOCH, Howard R. *A Needle at the Right Hand of God*. *Op. Cit.*, p. 147-148.

A recorrência do grifo na Tapeçaria de Bayeux denota a presença de ritmos e alterações modelares e conflui em diferentes performances. Sempre alocados em pares, os grifos tendem a surgir durante as ações militares normandas, sobretudo a partir da liderança do duque Guilherme II. Gradativamente, os grifos transfiguram-se de estáticos seres guardiões, representados em pares acostados e a se entreolhar, a animais que parecem acompanhar as performances violentas dos cavaleiros.

Com base no que sugere Suzanne Lewis, consideramos que a escolha pelos motivos animais alocados nas bordas e os latentes silêncios da narrativa central sugerem a participação cinestésica dos espectadores da Tapeçaria. Ao lançarem os olhares e grasnarem na direção das cenas de combate, os grifos marcam espaços de pausa e intervenção imaginativa por parte da audiência — presumidamente nobres envolvidos no processo de Conquista e interessados na rememoração e manutenção da legitimidade da nova autoridade normanda.

Logo, os intercâmbios ocorridos pela visão dos espectadores entre o centro e a borda do têxtil deveriam estimular a impressão de movimento constante, bem como de picos e estabilizações quanto à ideia de ordem e dramaticidade. Desse modo, a subversão da materialidade terrena pelas violentas ações guerreiras não limitaria que os animais considerados monstruosos adentrassem na narrativa central apenas no momento de início da Batalha de Hastings, como sugere Howard Bloch.

Por outro lado, ao chamarmos a atenção a uma visão holística dos grifos da Tapeçaria de Bayeux, sugerimos um tensionamento da fronteira entre a ordem terrena e o campo das ideias em que se alocariam noções caras aos espectadores, como a coragem e a memória. Longe de se constituírem e apresentarem como elementos meramente decorativos, os grifos participavam ativamente das ações desempenhadas pelos normandos e interferiam nos espaços de performances intersensoriais dos espectadores por meio de diversas gestualidades.

Artigo recebido em 03/10/2022

Artigo aceito em 15/12/2022