# UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO CENTRO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**MICHELE CORDEIRO DA SILVA** 

O CORPO NA ICONOGRAFIA CRISTÃ: O RETÁBULO DE SÃO VICENTE DE SARRIÁ (1455-1460)

### **MICHELE CORDEIRO DA SILVA**

# O CORPO NA ICONOGRAFIA CRISTÃ: O RETÁBULO DE SÃO VICENTE DE SARRIÁ (1455-1460)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História da Arte do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP) (Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Silva, Michele Cordeiro da, 1981-

S586c

O corpo na iconografia cristã: o retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460) / Michele Cordeiro da Silva. – 2017.

Orientador: Ricardo Luiz Silveira da Costa. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Corpo humano. 2. Iconografia. 3. Retábulos. I. Costa, Ricardo Luiz Silveira da, 1962-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

# **MICHELE CORDEIRO DA SILVA**

# O CORPO NA ICONOGRAFIA CRISTÃ: O RETÁBULO DE SÃO VICENTE DE SARRIÁ (1455-1460)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Arte.	
Comissão Examinador	а
Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa (Orientador-PPGA/UFES	
Prof. Dr. Alexandre Emerick Neve (Examinador Interno-PPGA/UFES	_
Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos-PPGFIL/UFES	_ S

(Examinador Externo-PPGFIL/UFES)

### **AGRADECIMENTOS**

Meus mais profundos agradecimentos a todos aqueles que contribuíram para a elaboração desta pesquisa:

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa por toda paciência, força e auxílio, mesmo nos momentos mais difíceis.

Aos professores do Mestrado de Artes da Ufes, pelas produtivas contribuições.

Aos professores da banca de qualificação, pela dedicação ao produzir comentários que contribuíram para a elaboração deste texto.

Aos colegas de turma do mestrado, por todo o carinho e consideração.

À minha família, por todo o amor incondicional.

"Toda criatura do universo, quase como se fosse um livro ou pintura é para nós como um espelho; da nossa vida, da nossa sorte fiel signo.

A rosa representa o nosso estado, graciosa glosa da nossa condição, interpretação da nossa vida; que enquanto floresce na manhã primeira, floresce, desflorescida flor, com a velhice vespertina."

Alain de Lille (c. 1128-1202), *Rhythmus alter*, PL 210, col. 579.

#### RESUMO

As formas humanas sempre foram fonte de fascínio. Figuram como a força motriz de inúmeras discussões para as ciências humanas e também para as artes plásticas. Ao longo da história, as sociedades costumeiramente produziram imagens do corpo. Estas exprimem uma forma particular de construção simbólica atrelada a um determinado contexto sociocultural. Para esta dissertação, optamos pela a análise de alguns compartimentos do Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460) produzidas no ateliê do artista catalão Jaume Huguet (1414-1492). O políptico foi produzido para a igreja paroquial de Sarriá e representam episódios da vida de São Vicente Mártir (†304). O principal objetivo deste trabalho foi analisar as particularidades do conceito de corpo tal como foi estabelecido no Ocidente Cristão. As obras selecionadas foram confrontadas com os textos hagiográficos, a partir da metodologia de análise iconográfica com o intuito de verificar como a arte sacra dimensionava o corpo na representação dos santos mártires. A presente investigação parte da premissa de que o gótico tardio, já com forte influência do alvorecer da Renascença, teve alguns aspectos peculiares na região da Catalunha e que o Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460) representava um momento em que o gótico entrava em um período de transição no qual os pressupostos representacionais começaram a ser questionados.

Palavras-chave: Corpo, iconografia cristã, São Vicente, Jaume Huguet.

### **ABSTRACT**

Human forms have always been a source of fascination. They appear as the driving force of numerous discussions for the human sciences and also for the visual arts. Throughout history, societies have customarily produced images of the body. These express a particular form of symbolic construction tied to a particular sociocultural context. For this dissertation, we opted for the analysis of some compartments of the Altarpiece of Saint Vincent of Sarria (1455-1460) produced in the studio of the Catalan artist Jaume Huguet (1414-1492). The polyptych was produced for the parish church of Sarriá and represents episodes of St. Vincent Martyr's life († 304). The main objective of this work was to analyze the particularities of the concept of body as it was established in the Christian West. The selected works were compared with the hagiographic texts, based on the methodology of iconographic analysis in order to verify how the sacred art dimensioned the body in the representation of the holy martyrs. The present investigation starts from the premise that late Gothic, with strong influence from the dawn of the Renaissance, had some peculiar aspects in the region of Catalonia and that the Altarpiece of Saint Vincent of Sarria (1455-1460) represented a moment in which the Gothic entered in a period of transition in which the representational presuppositions began to be questioned.

**Key words:** Body, Christian Iconography, St. Vincent, Jaume Huguet.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1- CORPO, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO NA ARTE DEVOCIONAL CRISTÃ	17
1.1. O Corpo e a Arte	17
1.2- As Imagens na Idade Média	23
1.3- Jaume Huguet (1412- 1492) e seu tempo	33
2- A ICONOGRAFIA HAGIOGRÁFICA MEDIEVAL	42
2.1- Notas sobre Iconografia e Iconologia	42
2.2- Ciclos Hagiográficos Medievais	
2.3- O Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460)	
3- O MARTÍRIO COMO ASCESE DA ALMA	86
3.1- O Belo como virtude	86
3.2- Corpo e Alma	91
3.3- Nudez	
3.4. As glórias do corpo martirizado	.106
CONCLUSÃO	.114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	.118

# **LISTA DE IMAGENS**

Figura 1: Detalhe, São Vicente no Ecúleo. Maestro de Estopiñán. Retábulo de São
Vicente (1350-1370) - 199 x 255 x 10 cm. Museu Nacional D'Art de Catalunya52
Figura 2: Detalhe, São Vicente no Ecúleo. Bernat Martorell, compartimento principal
do Retábulo de São Vicente (1438-1440)- 288 x 238 x 24,5 cm. Museu Nacional
D'Art de Catalunya52
Figura 3: Reconstrução hipotética do Retábulo de São Vicente de Sarriá54
Figura 4: Detalhe: São Vicente na Fogueira. Padrão de folhas em relevo dourado59
Figura 5: Detalhe: São Vicente ante Daciano. Padrão de folhas em relevo dourado.
59
Figura 6: Detalhe: São Vicente no Ecúleo. Padrão de folhas em relevo dourado60
Figura 7: Paisagem no fundo da cena. Detalhe: São Vicente na Fogueira62
Figura 8: Paisagem no fundo da cena. Detalhe: São Vicente no Ecúleo62
Figura 9: Jaume Huguet. São Vicente Ordenado por São Valério (1455-1460) - 176
x 98 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira.
Museu Nacional D'Art de Catalunya63
Figura 10: Detalhe,consagração de São Vicente. Maestro de Estopiñán. Retábulo
de São Vicente (1350-1370) - 199 x 255 x 10 cm. Museu Nacional D'Art de
Catalunya66
Figura 11: Jaume Huguet. Consagração de Santo Agostinho (1463-1470/1475). 250
x 193 x 9,5 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre
madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya67
Figura 12: Jaume Huguet. São Vicente diante de Daciano (1455-1460) - 176 x 98
cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira.
Museu Nacional D'Art de Catalunya69
Figura 13: Jaume Huguet. São Vicente no Ecúleo (1455-1460) - 176 x 98 cm.
Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu
Nacional D'Art de Catalunya74
Figura 14: Jaume Huguet. São Vicente na Fogueira (1455-1460) - 176 x 98 cm.
Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu
Nacional D'Art de Catalunya 77

Figura 15: Mestre de Castelsardo. São Vicente na Grelha, 175,8 x 97,3 cm.
Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu
Nacional D'Art de Catalunya81
Figura 16: Jaume Huguet. Milagres Póstumos de São Vicente (1455-1460) - 176 x
98 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado sobre madeira. Museu Nacional D'Art
de Catalunya82
Figura 17: Jaume Huguet. O Exorcismo da princesa Sofia diante do Sepulcro de
Santo Antônio (1454-1458). Compartimento do retábulo da Igreja do Convento de
Santo Antônio Abade de Barcelona84
Figura 18: Ateliê dos Vergós. Princesa Eudóxia diante da Tumba de Santo Estevão
(1492/1494-1500), 1137 x 90 cm. Têmpera sobre madeira. Museu Nacional D'Art de
Catalunya85

# **INTRODUÇÃO**

O fenômeno artístico é uma das mais importantes manifestações da sensibilidade humana. Assim, qualquer investigação que pertença ao ambiente das humanidades inicia-se a partir de algum tipo de inquietação que a fomente. Uma das temáticas mais relevantes para estudos que envolvem o universo das artes plásticas é a representação corporal. Trata-se de um assunto que abrange, portanto, importantes elementos das organizações sociais e culturais disseminados em cada época. O *Ocidente*, por exemplo, deve uma boa parcela de sua maneira de conceber o corpo à influência do Cristianismo, sobretudo durante os séculos medievais (V-XV), quando as imagens religiosas (em duas ou três dimensões) proliferaram e alcançaram vigor e prestígio.

O contemporâneo, de certa maneira, assimilou o corpo como parte fundamental em inúmeras atividades artísticas (*happenings*, *performances*, *body art*, etc.). Mas, a despeito do que se possa dizer a *ideia de corpo* não é unívoca. Caso consideremos, por exemplo, o historiador da arte como um humanista – cujo *material primário* se encontra nos registros do que é tipicamente humano e que nos é transmitido na forma de obras de arte<sup>1</sup> – será possível compreender que a arte tem uma *significação estética* acima de uma finalidade prática e, no caso em questão, também devocional, contemplativa.

Não é de se espantar que os conceitos de *imagem* e de *corpo* tenham uma ligação intrínseca. Desde muito se produzem imagens de formas corpóreas que se encontram, de certo modo, interligadas não só ao seu contexto cultural e social, mas também metafísico. Os artistas medievais, neste caso, desfrutavam de uma visão *simbólico-alegórica* do universo. Seu mundo era repleto de significados e sentidos, que também eram refletidos na arte. Esta sensibilidade era parte de um sistema cultural no qual as pessoas percebiam que as coisas não se restringiam às suas aparências.<sup>2</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> PANOFSKY, Erwin. *"Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo da Arte"*. In: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 70.

Até bem pouco tempo, a historiografia dedicou um ínfimo espaço às vicissitudes do corpo na Idade Média. Quando muito, relacionava quase que diretamente imagem e texto (a imagem como suporte e comprovação para os documentos escritos). Imagens estavam destinadas aos historiadores da arte. Mas, o registro da realidade no tempo é muito mais complexo e diversificado do que se possa imaginar. A idealização do corpo, seu papel social, sua presença no imaginário e no cotidiano, está presente em todas as sociedades. Na Idade Média, ele foi o epicentro de intensas discussões teológicas e filosóficas.<sup>3</sup>

Nesse contexto, o *Quattrocento* foi um período particularmente frutífero. O *gótico internacional* (ou tardio) disseminou-se ao mesmo tempo em que os italianos começaram a desenvolver os pressupostos artísticos do Renascimento. Trata-se de um período de transição. A Coroa de Aragão teve uma situação política particularmente favorável ao desenvolvimento cultural. O estabelecimento de alianças e a incorporação de novos territórios permitiu o amplo desenvolvimento artístico da região, sobretudo nos séculos XIV e XV. E ao que tudo indica aos poucos se delineou na região um estilo que, embora estivesse em conformidade com os estilos europeus, desenvolveu traços regionais característicos como, por exemplo, a elevada importância dada às soluções decorativas visualizadas nas grandes estruturas dos retábulos.

A obra que corresponde ao eixo central das discussões desenvolvidas neste trabalho foi produzida na região da Catalunha por um artista local chamado Jaume Huguet (1414-1492): *O Retábulo de São Vicente de Sarriá* (1455-1460). O políptico foi produzido para a igreja paroquial de Sarriá e atualmente faz parte do acervo permanente do Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC). Suas imagens representam episódios da vida de São Vicente Mártir (†304). Confrontamo-lo, metodologicamente, com a *Legenda Áurea*, texto hagiográfico de Jacopo de Varazze (1228-1298) uma das obras mais influentes para a narrativa hagiográfica

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 31.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Retaule de Sant Vicenç de Sarrià, no idioma catalão.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> **Museu Nacional D'Art de Catalunya**. Disponível em: <a href="http://www.museunacional.cat/ca">http://www.museunacional.cat/ca</a>. Acesso: 10/02/2016.

cristã, além do poema *Peristephanon*<sup>6</sup> de Prudêncio (348-410) e quatro sermões de Santo Agostinho dedicados ao mesmo tema.<sup>7</sup>

O objetivo desta investigação foi identificar na referida obra, indícios do ideal de corporeidade empregado no universo gótico-tardio, além de distinguir seus principais aspectos e especificidades através do método de análise iconográfica e da comparação documental. Diante desse cenário, os objetivos gerais que nortearam este estudo foram: 1) examinar as particularidades do conceito de *corpo* tal como estabelecido no Ocidente Cristão; 2) confrontar as obras selecionadas com os textos hagiográficos do período a partir da metodologia de *análise iconográfica* tal como propôs Panofsky; 3) verificar como a arte sacra dimensionava o corpo na representação dos santos mártires e como era capaz de refletir artisticamente o tema (filosófico e teológico) da ascensão da alma.

A arte medieval foi ampla e variada. Inicialmente, havia um determinado número de artistas, muitos deles difíceis de identificar, mas essa atitude de modéstia era fomentada como um meio de alcançar uma recompensa exclusivamente divina. Esta atitude se transformou a partir do gótico, e deu origem a um conjunto de artistas cuja fama foi amplamente reconhecida já naquele período. É nessa perspectiva que se enquadra o trabalho de Jaume Huguet que, a partir de 1454, teve o monopólio quase absoluto da realização de pinturas na Catalunha, além de ficar encarregado da feitura dos principais trabalhos do período. Seu estilo reflete um ambiente cultural especialmente ligado ao universo cortesão, patrocinado por nobres e reis.

O Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460), neste caso, representava um momento em que o gótico entrava em gradativo declínio. Era uma obra feita em um período no qual novos pressupostos representacionais ganhavam forma. Além disso, aspectos importantes da representação do sagrado (explicitados no martírio do santo católico, por exemplo) bem como os aspectos corporais apresentados neste grupo pictórico encontravam-se integrados a um conjunto imagético no qual se

<sup>6</sup> "Passio Sancti Vincentii Martyris." In: PRUDENCIO CLEMENTE. **Peristephanon**. Madrid: Libreria y Casa Ed. Hernando,1943.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Sermões 274 (*In Natali Martyris Vincentii I*), 275 (*In Natali Martyris Vincentii II*), 276 (*In Festo Martyris Vincentii III*). In: **Obras Completas de San Agustin XXV: Sermones**. Vol. 5. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos; Ed. Católica, 1984.

enquadravam os conceitos estéticos de representação corporal então vigente. Algumas dessas características permanecem na contemporaneidade (tal como nossa complexa relação com a nudez, por exemplo), o que sugere que o tema está inserido na *longa duração* histórica.

Assim, a relevância do tema não está apenas no fato de ser um meio de interpretação dos fatos artísticos, mas encontra-se também no ato de tentar compreendê-los sob uma óptica interdisciplinar. Ademais, estudos sobre o corpo, em qualquer período, são pertinentes para a elucidação do modo como este se estabelece e se insere culturalmente no campo das ciências humanas.

Para efeito de organização, este trabalho foi distribuído em três partes distintas. O primeiro capítulo intitulado *Corpo, imagem e representação na arte devocional cristã,* discute algumas noções a respeito do *corpo* e sua representação na arte. A *corporeidade* é um assunto que se encontra no cerne de um conjunto de questionamentos de elevado interesse nos debates antropológicos, sociológicos e artísticos. Nesta parte, fiz uma breve explanação sobre como a temática corporal se insere nas ciências humanas seguida de uma discussão a respeito da imagética medieval. Além disso, há uma contextualização histórica que apresenta, de modo breve, o artista e seu tempo a partir de uma visão geral do *gótico tardio* na região na qual o artista vivia e trabalhava.

O segundo capítulo apresenta *A Iconografia Hagiográfica medieval* é iniciado por uma breve explicação da metodologia empregada para a análise das obras selecionadas como foco central desta pesquisa. O método iconográfico, sistematizado por Erwin Panofsky, foi a opção considerada mais pertinente para realizar a crítica das obras com o apoio dos relatos hagiográficos. Em seguida, uma apresentação das narrativas hagiográficas foi necessária, uma vez que a relação entre texto e imagem também é um campo fértil para controvérsias. Depois, foi apresentada, com base nos resultados obtidos, a análise do conjunto pictórico previamente selecionado. Ao todo, cinco compartimentos do conjunto foram contextualizados e submetidos ao referencial teórico-metodológico para explicitar

-

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *"A História da Arte"*. In:\_\_\_\_\_. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 14.

como o corpo foi abordado na obra e como ela foi influenciada pelas tendências artísticas delineadas no período em questão.

O último capítulo deste estudo denominado *O martírio como ascese da alma* foi destinado a uma discussão sobre a representação dos santos e como o modelo do martírio foi desenvolvido na Idade Média. Ele é iniciado por uma discussão sobre alguns aspectos da estética medieval baseada na ideia de *belo*, como este conceito foi atribuído às obras que retratavam eventos de ordem religiosa e sua relação com a apologética da Igreja. A *beleza corporal* estava intrinsecamente relacionada à bondade (e desde a Grécia clássica, à noção de *Bem*), o que transformava o martírio num modelo (copiado da *Paixão de Cristo*) associado à ascensão do santo, a um patamar divinizado. A representação do martírio dos santos era um meio que os fiéis encontravam de purificar suas almas, com a contemplação e devoção das imagens, o que deixou uma viva impressão nos registros iconográficos, entre os quais o do conjunto que é nosso objeto de análise.

# 1- CORPO, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO NA ARTE DEVOCIONAL CRISTÃ

## 1.1. O Corpo e a Arte

As formas humanas sempre foram fonte de fascínio. Figuram como a força motriz de inúmeras discussões, não apenas para a biomedicina (cujo desenvolvimento é flagrante em nossa época), mas também para as ciências humanas. Representam também um importante debate para as artes plásticas. Ao longo da história, as sociedades costumeiramente produziram imagens do corpo. Estas exprimem uma forma particular de construção simbólica atrelada a um determinado contexto sociocultural.

O conceito de corpo encontra-se em certo grau submetido<sup>9</sup> à cultura. É um lugar de representação.<sup>10</sup> A ele atribuímos valores que giram em torno das formas. Os diferentes sistemas culturais representam seus membros por meio dessas relações e analogias. Assim, a ideia que temos a respeito do corpo é suscetível a inúmeras manifestações. Ele pode ser um simples elemento de uma *sequência gestual*<sup>11</sup> ou pode delinear-se como um *meio de comunicação*.<sup>12</sup> Essa diversidade torna a sua conceituação uma tarefa ainda mais instigante, uma vez que pode (e na realidade deve) ser abordado a partir das diferentes temporalidades o que faz do corpo um *significante flutuante*<sup>13</sup>, isto é, algo que não pode ser definido (ao menos não

\_

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> O termo "submetido" é entendido não apenas como uma mortificação, mas como uma exaltação promovida por disciplinas culturalmente elaboradas, como o erotismo, o jogo desportivo, a gastronomia, etc.. BOTTIROLI, Giovanni; FERRARO, Guido. *"Soma/Psique"*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 32. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 26.

**Einaudi**. Vol. 32. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 26.

10 Quando se pensa no conceito de corpo, por exemplo, deve-se, antes de tudo, perceber que ele não é contraposto à cultura, mas está diretamente submetido a ela. Não podemos, entretanto, esquecer que o corpo é também um lugar de *representação*. Atribuímos a ele valores que também giram em torno das formas como diferentes sistemas culturais representam seus membros por meio de relações e analogias. Ibid., p. 17-26.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> O corpo, em seu conjunto, é suscetível a muitas manifestações e pode se tornar um elemento de uma *sequência gestual*. O gesto é capaz de inserir o corpo numa racionalidade lógica porque é ao mesmo tempo significante e significado. GIL, José. *"Corpo"*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 32. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 218.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> O corpo também é um *meio de comunicação*. A construção de um *corpo comunitário* (no qual o indivíduo não está isolado dos outros) inserido no jogo entre o simbólico e o imaginário da codificação coletiva é exemplo disso. Ibid., p. 228.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> O corpo sob sua perspectiva é visto como um tipo de *significante flutuante*, isto é, como algo que não pode ser definido (ao menos não completamente), pois os códigos simbólicos são incapazes de estabelecer significados precisos e determináveis. Isto por que, apesar da relação de complementaridade entre significante e significado, "existem significantes aos quais não se corresponde significados precisos e determináveis num contexto homogêneo." Ibid., p. 203.

inteiramente), pois os códigos simbólicos são incapazes de estabelecer significados precisos e determináveis.

Um fato digno de nota é a importância das imagens para as ciências humanas. Um exemplo é o seu uso nos estudos históricos (e também para os estudos das artes). Neste caso, os conteúdos imagéticos valem quase como *testemunhas oculares*<sup>14</sup> de uma época. Quando se pensa na história do corpo, por exemplo, as imagens são um verdadeiro guia para se compreender as mudanças ocorridas ao longo do tempo com relação aos valores corporais.

A cultura ocidental é, em grande medida, imagética. Construímos uma relação com o real eivada de esquemas, de estereótipos e de ideais, posteriormente representados na forma de imagens. Nesse sentido, a imagem é o *lugar do corpo*. <sup>15</sup> Isso não é novidade. Nossa herança cultural vinculou a imagem e o corpo de tal forma que os tornou intimamente ligados. Indelevelmente associados.

As relações entre o corpo e a imagem foram influenciadas pelo desabrochar do individualismo. Nas sociedades tribais, por exemplo, a representação do corpo se encontrava diretamente ligada à totalidade do mundo em que viviam. A ideia do corpo somente tornou-se socialmente viável quando o tecido social ficou mais complexo, se individualizou e ultrapassou a fronteira entre o ser individual e o

\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Peter Burke enfatiza a importância do uso das imagens como fontes históricas: "As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, visões contemporâneas daquele mundo [...]. O testemunho das imagens necessita ser colocado no 'contexto', ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante). [...] Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais. [...] No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir." BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004, p. 236-238.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> "Frequentemente, relacionamos essa importância das imagens com uma espécie de iconofilia indiferenciada, um amor às imagens, se não enigmático, ao menos contingente. A hipótese que eu gostaria de desenvolver aqui é a de que a importância da imagem em nossa tradição cultural liga-se ao fato de ela ser o lugar do pensamento do corpo. Com isso não anuncio nada novo: notou-se diversas vezes que no Ocidente ou, para ser mais preciso, no Ocidente cristão e pós-cristão, a questão da imagem e a do corpo estão intimamente ligadas. [...] Portanto, a seguir, eu gostaria de desenvolver a hipótese de que a conjunção entre imagem e ideia de corpo, longe de ser universal, é um traço histórico da civilização cristã." SCHAEFFER, Jean-Marie. "O Corpo é Imagem". In: Arte e Ensaios. Nº 16, Julho de 2008. PPGAV-UFRJ, p. 127.

coletivo. 16 Mesmo a transição da tradição antiga, pagã, para a medieval, cristã, não deixou de suscitar questionamentos. O corpo, portanto, é uma substância individual conectada ao modelo do qual é a imagem. 17

Antes da existência do objeto (o corpo) existe um esquema (a ideia). Este último é um tipo de diagrama formal a partir do qual as coisas surgem e que produz uma oposição entre o formal e o real. A forma é o que regulamenta a constituição da imagem e se apresenta através de um modelo. Pintar, desse modo, não é apenas decalcar, mas reproduzir o que se conhece além daquilo que se vê. 18 Convencionalmente, nossa primeira atitude diante de uma imagem é pensar o que é visível na mesma. E quando analisamos os resultados de uma composição artística, o fazemos com base em um paradigma que precede a qualquer experiência possível.

A noção de imagem é um tema de grande discussão. 19 Seu lugar no mundo contemporâneo é distinto do que tinha antes que a Renascença inaugurasse a Era da Arte. Entretanto as dificuldades referentes às imagens são aspectos que percorrem um percurso de *longa duração.*<sup>20</sup> O caráter polissêmico com o qual o

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> LE BRETON, David. **Antropologia del Cuerpo y Modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002,

p. 20.

17 "A Europa cria uma concepção de *corpo-imagem* que comporta três elementos essenciais; o corpo humano é então pensado em relação a um modelo que é sua fonte e seu ideal, como se fosse uma imagem ou traço. Daí a necessidade de mediação, de espaço de troca entre essas duas realidades, uma vez que o modelo é imaterial e abstrato, e o corpo, sensível. Pensada a partir do modelo, a mediação (Cristo) é imagem conforme, consubstancial e traduz, sem perda, o modelo ao encarnar uma realidade sensível. A fabricação social do corpo consiste em levar o homem a imitar a imagem conforme e assim se aproximar da perfeição do modelo. Por meio dessa descontinuidade e dessa hierarquia que se estabelece entre o corpo e o que funda seu ser é que a cultura europeia se distingue das outras. Na Europa, o corpo é uma substância individual que se relaciona ao modelo não corporal que é imagem." (grifo meu) MATESCO, Viviane. Corpo Imagem e Representação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p.18.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> "Anterior à visibilidade do objeto presente existe um esquema. A questão é como interpretá-lo. Tradicionalmente ele é pensado como uma espécie de forma, diagrama a partir do qual as coisas, elas próprias, aparecem. Esta anterioridade do esquema cria, portanto, uma espécie de oposição entre a forma e o real, de sorte que a forma é aquela coisa perene, aquilo que preside a própria constituição da imagem e do fazer, este se apresentando assim como um fazer por intermédio de um paradigma." GIANOTTI, José Artur. "A Nova Teoria da Representação". In: Arte e Ensaios. Nº 20, Julho de 2010. PPGAV-UFRJ, p. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Para tentar compreender um pouco a reestruturação pela qual o conceito de imagem, e a sua relação com as ideias de representação e modelo se encontram estruturados nos debates artísticos contemporâneos, ver: FABRIS, Annateresa. "Redefinindo o conceito de imagem". In: Revista Brasileira de História. Vol. 18, n.35, São Paulo, 1998. Disponível em: <a href="http://www.scielo.br/scielo.ph">http://www.scielo.br/scielo.ph</a> p?script=sci\_arttext&pid=S0102-01881998000100010>. Acesso em: 12 de Julho de 2016. <sup>20</sup> Aqui uso a ideia de divisão das temporalidades históricas aventadas por Fernand Braudel.

BRAUDEL, Fernand. "Escritos sobre a história". In: Debates. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 51-52.

termo *imagem* se reveste é ainda mais evidente quando entram em cena imagens corporais.

Caso consideremos o paradigma cultural *imagem-corpo*, o percurso histórico da imagem medieval pode ser entendido, neste caso, a partir da conjunção entre *imagem conforme* e *imagem não conforme*. Podemos perceber, à medida que ocorre sua evolução, que houve um processo de *internalização do modelo*.<sup>21</sup> A representação deixou, dessa maneira, de ser uma finalidade, pois as mesmas eram produzidas segundo os moldes dos antigos ídolos pagãos. Logo, o *corpo do ícone* e o fragmento corporal que compunham as relíquias sinalizavam a crise que abalava a relação entre *imagem do corpo* e *imagem do homem*.<sup>22</sup>

A partir do momento em que um modelo de perfeição foi novamente integrado à noção de subjetividade individual, o corpo, agora profano, tornou-se veículo da *imagem ideal*. Esse momento ocorreu na Renascença, quando a idealização do belo encontrou seu terreno mais fértil na representação do nu. Mesmo assim, ela foi indissociável da *espiritualização do corpo*.<sup>23</sup>

A valorização da experiência empírica possibilitou um grande desenvolvimento científico e contribuiu para transformar o corpo no centro de importantes

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> "De fato, ao encarnar, Deus se dá uma figura humana e assim produz uma *Imagem conforme* d'Aquele que está além de toda imagem. A relação consubstancial entre o Filho e o Pai, e, portanto, entre a Imagem conforme e o Modelo, abole essa hierarquia entre modelo e imagem: o Pai está no Filho, e igualmente o Filho está no Pai. [...] A passagem do Deus-modelo a um Deus-espelho vai resultar então na interiorização do modelo. [...] Simplificando bastante, podemos dizer que o destino histórico da imagem a partir da Idade Média pode ser compreendido se pensarmos em conjunto a tensão constitutiva entre *imagem conforme* e *imagem não conforme* e a evolução histórica que leva à interiorização cada vez mais forte do modelo." SCHAEFFER, 2008, p. 130. (grifo meu)

<sup>&</sup>quot;Herdeiros da tradição judaica, que proibia a representação de Deus, os primeiros cristãos temiam que os convertidos não compreendessem a nova mensagem de um Deus encarnado e único e o confundissem com a representação que se fazia do deus pagão. Desse modo, a representação deixara de ser uma finalidade, o que resultou na proibição de estátuas, pois se pareciam demais com aquelas imagens dos ídolos pagãos gregos. O corpo abstrato do ícone e o corpo em fragmento da relíquia eram sinais de uma crise que havia abalado a relação entre *imagem do corpo* e *imagem do homem*. Essa crise foi provocada porque se transferiu para o corpo de Jesus tudo o que até então era relacionado à imagem do homem." MATESCO, 2009, p. 19. Esta questão em particular foi bastante discutida pelos teólogos da Igreja: de um lado, os intelectuais iconoclastas do oriente, do outro a cristandade latina defensora do uso das imagens na igreja.

23 "Portanto, o nu não é nem a nudez da criatura, nem a opacidade do corpo animal, nem a carne do

<sup>&</sup>quot;Portanto, o nu não é nem a nudez da criatura, nem a opacidade do corpo animal, nem a carne do corpo sexuado; é pelo contrário seu desmentido (ou sua negação) mais forte. Como belo ideal, o corpo escapa ao tempo orgânico e se cristaliza numa presença imutável submetida unicamente à lei da forma (e, portanto, unicamente à lei do modelo)." SCHAEFFER, 2008, p. 131.

investigações, sobretudo, a partir do século XV.<sup>24</sup> Desde então os artistas observaram sua anatomia e exploraram suas formas com o objetivo de criar a máxima expressividade com a representação pictórica. O caminho aberto entre a imagem percebida pelo artista e a *imagem ideal* que ele executava nessa *imagem reflexo* mostrava que o atributo divino se alojava na própria essência do homem como uma imagem ideal de si mesmo.<sup>25</sup>

Delinearam-se, a partir dessas investigações renascentistas, duas formas viáveis de imagem corporal: uma beleza idealizada a partir da construção de formas perfeitas ou a criação de imagens com a ilusão de realidade.<sup>26</sup> A partir do Renascimento se desenvolveu a consciência do *existir social*, e o processo de figuração plástica passou a ser delineado conforme critérios de semelhança: o eu do sujeito tornou-se o *espelho do mundo.*<sup>27</sup> A partir de então, a palavra *figura* pôde ser *visível*, *isolável* e *descritível.*<sup>28</sup>

A noção de um *modelo imutável* capaz de submeter o desenvolvimento orgânico e sua reprodução foi controversa. O motivo dessa premissa ainda persistir, apesar de sua inadequação, é o fato de que a ideia de um modelo ainda nos atrai, de um modo ou de outro. Mas, a ideia de um corpo concebido conforme uma imagem que é um modelo engendra duas outras questões: a de uma *má interioridade*, que não seria a do modelo (mas da ideia do *corpo como saco de órgãos*) e a da possibilidade de um princípio que se auto desorganizava a partir de seu interior.<sup>29</sup>

O corpo assumiu cada vez mais importância no campo das artes à medida que esta se delineava. A interação entre corpo e imagem alcançou um nível tal que se chegou

<sup>29</sup> SCHAEFFER, 2008, p. 132.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *"A Figura Humana"*. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A Pintura: textos essenciais**. Vol. 6. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.10.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> SCHAEFFER, 2008, p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> "Recupera-se a experiência da carne direcionada ao conhecimento sensível: o homem não será mais definido por regras de narração, mas pela apreensão física imediata. No espaço simbólico do Renascimento percebe-se o despertar do real como aparência, pois os corpos decodificados que ele contém fazem aparecer o fantasma da identidade." MATESCO, 2009, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> "É sem dúvida em Alberti que a noção de figura é encetada ao recobrimento da aparência 'figurativa' em detrimento da virtualidade figural da arte cristã medieval. Essa nova concepção do termo 'figura', contemporânea da própria história da arte, vai positivá-lo, restringindo-o à aparência, à transparência representativa, em resumo, à univocidade." Ibid., p. 22.

a propor uma *antropologia das imagens*.<sup>30</sup> Noções de meio, imagem e corpo interagem de tal forma que se torna possível verificar que as analogias entre corpos e meios também são manifestas por meios imagéticos. As imagens, por sua vez, ocupam seu lugar no espaço social, e compreendem não apenas os meios técnicos para sua produção, mas também as imagens internas.<sup>31</sup> As imagens conservam desse modo, um intento antropológico, ou seja, são mais que um produto da percepção. É o resultado de um conjunto de símbolos pessoais e coletivos. Pois, tudo aquilo que se apresenta diante dos olhos é uma imagem e isto a aproxima de uma vertente antropológica.<sup>32</sup>

Caso seja possível evocar a existência de uma *antropologia das imagens*, o mesmo ocorre com a ideia de uma *sociologia do corpo*. Esta compreende o corpo como um *vetor semântico*. Assim, o corpo é emissor ou receptor de sentidos. É um ponto de contato privilegiado com o mundo. Outro aspecto corporal é o erotismo evocado a partir da nudez: é uma experiência humana com elementos como a morte, a reprodução e a violência, que não apenas se relacionam entre si, mas fazem parte da essência humana. Há três formas distintas de erotismo: dos corpos (que tem seu ponto máximo refletido no ato sexual); dos corações (presente no sentimento de paixão) 6 e o sagrado (visível principalmente no sacrifício).

Apesar de profundamente marcada pelo dualismo platônico, as filosofias antiga e medieval do corpo não deixaram de ser discutidas nas Artes e na Filosofia. Para

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> A *Antropologia da Imagem*, de Hans Belting, propõe diferentes questões fundamentais em torno da imagem como objeto de conhecimento. Além disso, discute a necessidade de um estudo a partir de uma compreensão mais aberta e plural. A imagem é um fenômeno tão desenvolvido e complexo, que demanda um estudo interdisciplinar, que pode ser delineado a partir uma perspectiva antropológica.BELTING, Hans. **Antropología de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2007.

<sup>31</sup> Ibid., p. 27-30.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Ibid., p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Para Le Breton, o corpo é uma construção simbólica e não uma realidade em si. Ao longo da obra, são reforçados os posicionamentos que defendem que os corpos, além de serem biologicamente constituídos, passam por processos de modelação cultural, assumindo distintos significados em diversos espaços sociais e diferentes épocas.LE BRETON, David. **Antropologia del Cuerpo y Modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Id. **Sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 7. Le Breton define a sociologia do corpo como um campo da sociologia destinado a compreensão da corporeidade humana enquanto fenômeno social e corporal, bem como motivo simbólico. A *Sociologia do Corpo* dedica-se às lógicas sociais e culturais que envolvem a extensão e os movimentos do homem.

<sup>35</sup> BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004, p. 39-40.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Ibid., p. 32-34.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Neste caso, o sagrado "é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo." BATAILLE, 2004, p. 36.

cada nova concepção do corpo, como um lugar sujeito (e propício) ao pecado, outras novas surgiam, ainda que de forma velada, para caracterizá-lo como um espaço possível para o desfrute da liberdade e do desejo.

Mas, foi durante o renascimento que a arte abriu caminho para uma nova forma de representação corporal. As formas humanas, desde então, deveriam apresentar-se conforme o padrão ideal de beleza, ou quando muito, criar a impressão de uma imagem real. A partir de meados do século XIX e nas décadas iniciais do século XX o abandono dos padrões miméticos tradicionais das artes provocou o surgimento das vanguardas modernistas, e a representação do corpo não precisava mais obedecer a regras pré-determinadas de proporção e idealização. O artista era livre para representar do modo que melhor lhe conviesse a figura humana, mesmo que isso significasse fragmentá-la e ressignificá-la.

Mas apesar de tudo isso, a arte nunca abandonou o corpo. O homem o valoriza desde os primórdios de sua história, e esta premissa nunca foi tão verdadeira quanto hoje, quando vivemos uma época de hedonismo extremo em que a produção de intensa de imagens através dos mecanismos tecnológicos demonstra a importância que o corpo ainda ocupa no contexto social e cultural do ocidente.

### 1.2- As Imagens na Idade Média

O termo *imagem* foi um dos mais controversos da Idade Média. A ideia de *imago* encontrava-se no centro da concepção medieval do mundo e do homem. Ela submetia não apenas objetos figurados (esculturas, retábulos, vitrais, miniaturas, etc.), mas também as linguagens, metáforas, alegorias, *similitudines* das obras escritas. Além disso, remete à *imaginatio* (imagens mentais) dos sonhos, da memória e das visões, tão importantes para a experiência religiosa que, em muitos casos, se desenvolviam em uma íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos fiéis.<sup>38</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *"Imagens"*. In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2002a, p. 593.

"Verdadeiramente, as coisas visíveis são imagens manifestas das invisíveis". As imagens medievais não ignoravam os problemas ligados à representação do tempo, do movimento, da História ou representação de uma narrativa. A imagem medieval não representa, mas presentifica sob aparências familiares e antropomórficas o invisível no visível (Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual).

É importante destacar que a discussão sobre as representações plásticas passava pelo conceito de imagem – não no de arte. A palavra *ars* (arte) estava ligada a uma habilidade, um conhecimento técnico exercido pelos artesãos. <sup>40</sup> "A *criação* propriamente dita", afirmava Duns Escoto (1266-1308), "é produção a partir do nada, quer dizer, não a partir de algo que foi parte de um primeiro produto e que tenha recebido já uma forma". <sup>41</sup>

O espaço urbano era, de certo modo, determinado pela obra de arte, produzida pela necessidade de quem vive em determinado lugar de representar a situação espacial na qual se insere. Assim, cidade, objeto e arte eram conceitos que interagiam de modo constante. Não é de se espantar que o gótico tenha nascido, inicialmente, como uma transformação nas estruturas arquitetônicas das grandes catedrais europeias que, posteriormente, abrangeu quase todas as formas e suportes (pintura, escultura, vitrais, etc.).

Nos retábulos pintados nos últimos séculos medievais, o fundo sobre o qual se inscrevem as figuras era dourado. Pela nobreza do material, é possível perceber que o fundo não é um mero expediente para realçar as figuras que se destacam sobre ele. Há uma função simbólica, é o indício de uma transcendência para além do mundo sensível. A disposição das imagens, sua hierarquia, seus respectivos tamanhos, a alternância das cores, seu repertório gestual, não almejavam

.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> PSEUDO-DIONISIO, Epistola X. (F. G. 3, c. 1117). *Apud*. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la Estética. II. La estética medieval**. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p.37.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> O termo *artesão* supõe a qualidade, e até certo ponto, a virtuosidade na execução de uma série de atividades técnicas a partir de um material ou conjunto de matérias primas com o objetivo de se obter um produto vendável. BRAUNSTEIN, Philippe. *"Artesãos"*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002, p. 83-90.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> "Creatio propie dicta est productio ex nihilo, id est nom de aliquo, quod sit pars primi producti et receptivum formae inductae". JOÃO DUNS ESCOTO, *Ordinatio* IV, d. 1, q.1, n. 33. *Apud.* JACQUES PI, Jéssica. La estética del románico y el gótico. Madrid: A. Machado Libros, 2003, p. 153.

necessariamente o realismo da representação, mas estavam em conformidade com os códigos simbólicos vigentes.<sup>42</sup>

Conceitualmente, a diferença entre *imagem* e *ídolo* está no fato de que a primeira é um reflexo, um protótipo do que já existe, enquanto o segundo é falso por não partir de um modelo real. Logo, a representação plástica de Cristo, da Virgem ou de um santo era vista como uma imagem (*imago*); já a de uma divindade pagã era um simulacro (*simulacrum*).<sup>43</sup> Nesse âmbito religioso (cristão), tudo o que existe foi antes concebido e criado por Deus (a partir do nada), ou seja, todos os seres são imagens, reflexos, espelhos que reportam a um *Primeiro Modelo* que não pode ser fragmentado na realidade.

A ideia de *espelho* tornou-se muito forte no Ocidente medieval. Até por volta do século XIII, a doutrina neoplatônica na qual o universo é um espelho em que a *almamundo* ou *princípio inteligível* aparece refletido, foi muito difundida.<sup>44</sup> As analogias, assim como qualquer outra forma de pensamento, são construídas por meio de imagens. A raiz etimológica do termo ideia (*ideos*) é aquilo que se vê: as analogias buscam laços que possibilitem distinguir a *realidade-matriz* das suas respectivas imagens que, embora únicas, existem em função uma da outra.

A ligação entre modelo e imagem era, portanto, uma via de mão dupla. Tanto as imagens mentais quanto as visuais das pinturas e esculturas faziam mais do que simplesmente ilustrar importantes aspectos da moral e dos dogmas cristãos: elas eram o anúncio de uma *realidade transcendente*. Sua função não era simplesmente *expressar por imitação*, mas partilhar da essência divina, recuperar fatos que

<sup>43</sup> FRANCO JR., Hilário. "Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval". In: **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre-BUCEMA**, Hors-série n° 2 | 2008. Disponível em: <a href="http://cem.revues.org/9152"><a href="http://

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> SCHMITT, 2002a, p. 595.

<sup>&</sup>quot;Como toda relação Modelo/Imagem é especular, ganharam grande importância no pensamento medieval (prolongada no dos séculos posteriores) os termos do campo semântico de *specio* – *speculum*, *spectrum*, *spectator*, *specularius*, *specimen*, *prospicio*, *circumspicio*, *suspicio*, etc. Portanto, não é casual que tenha existido toda uma literatura medieval de *speculum*, com a palavra sendo aplicada ao título de obras de diferentes tipos. De maneira ampla, desde Santo Agostinho até o século XIII aceitou-se o neoplatonismo de Plotino, para quem o universo é um espelho no qual a alma-mundo ou princípio inteligível aparece refletido. Mesmo a literatura laica adotou a ideia, com a *Epistola presbyter Johannis* e com Dante Alighieri usando o espelho como metáfora de Deus, com *Le roman de la rose* considerando Deus 'espelho da *Natureza*'." FRANCO JR., 2008, p. 12.

estavam fora do alcance do observador. Sobre a relação entre a arte e o protótipo, por exemplo, afirmava Pseudo-Dionisio (séc. V ou VI) que se o pintor contempla constantemente e sem distrair-se a beleza do protótipo, representará com exatidão o que imita. O modelo gerava uma imagem. Esta, por sua vez, graças à sua própria existência, criava historicamente um modelo de si, e se tornava, ela própria, um modelo.

A noção de *imago*, portanto, também dizia respeito à antropologia cristã. O homem, em várias passagens bíblicas, é uma *imagem*.<sup>47</sup> Os teólogos as interpretaram como uma prenunciação da representação antropomórfica, não somente do Filho, mas do Deus Pai, e ultrapassaram assim a proibição do Antigo Testamento referente à figuração de Deus e da Criatura.<sup>48</sup>

O Ocidente medieval se fazia representar por meio de uma *cultura das imagens*, profundamente marcada pelo cristianismo tanto no seu repertório iconográfico, teórico e finalístico. As palavras de condenação de pintores e escultores de São Jerônimo (347-420), ainda nos primórdios do cristianismo, refletem as tensões impostas pelos iconoclastas: "Não creio que se tenha que admitir no número das artes liberais aos pintores não mais do que aos escultores, marmoristas e outros servidores do luxo." Ao ignorar as tensões iconoclastas da igreja bizantina, o triunfo da *iconodulia* na Cristandade latina produziu uma grande variedade de formas, suportes e temas que a afastaram da fixidez dos ícones ortodoxos. <sup>50</sup>

Gradativamente, a Igreja conferiu um papel crescente às imagens no culto e na devoção. Estas exerciam um grande apelo sobre a imaginação dos fiéis e

<sup>46</sup> PSEUDO-DIONISIO, *De coelesti hierarquia,* IV, 3; *Paraphrasis Pachymeres* (P. G. 3, c. 489). *Apud.* TATARKIEWICZ, 2002, p.37.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> FRANCO JR., 2008, p. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> No *Gênesis*, o homem foi modelado por Deus à Sua imagem e semelhança (1, 26). A *analogia imagética* também ocorre em passagens do *Novo Testamento* como, por exemplo: "Pela fé nós somos transformados na própria imagem do Senhor" (2 Cor 3, 18).

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> SCHMITT, 2002a, p. 593.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> "Non (…)adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros." SÃO JERÔNIMO, Epistolae, 88, 18. *Apud*. TATARKIEWICZ, 2002, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> SCHMITT, 2002a, p. 593.

representavam uma ação decisiva e benéfica.<sup>51</sup> A contestação das heresias também pode ter contribuído para o triunfo das imagens, pois isso encorajou os clérigos a formularem uma base teórica para conferir-lhes legitimidade.<sup>52</sup> Para os escolásticos, certa forma de culto das imagens era legítima, na medida em que Deus, através de sua forma visível, era o verdadeiro beneficiário.<sup>53</sup> Hugo de São Victor (1096-1141) chegou a afirmar que:

Pode dizer-se que a arte é um saber composto de preceitos e regras (...). Ou bem pode falar-se de arte quando se trata de algo verossímil e opinável. Falase de ciência quando se raciocina com argumentos reais sobre o que não pode suceder de outra maneira. Também pode dizer-se que é arte o que se realiza sobre um substrato material e se desenvolve por meio de uma operação, como na arquitetura.<sup>54</sup>

Portanto, a arte cristã foi o fruto da fusão de duas tradições: a clássica, na qual a obra era o resultado de um domínio racional do visível (graças aos cânones) – as formas imitadas da Natureza tinham um caráter ideal que, por si só, independiam do suporte, material ou um campo específico. Na tradição hebraica, que não aceitava qualquer tipo de representação (Deus não pode ser visto), o que a fazia rejeitar a veneração de imagens.

O choque entre as duas tradições foi intenso, sobretudo nos séculos VIII-IX. O aparecimento das imagens *aqueiropitas*, produzidas por vontade divina, sem a intervenção do homem (*acheiropoieton*) – como, por exemplo, o *Santo Sudário* – contribuiu para tornar as disputas ainda mais acaloradas. Desde então, a ideia de cópia já não era mais inferiorizada, e o artista assumia a posição de *transmissor de imagens* (do arquétipo para a mente e da mente para a matéria).<sup>55</sup>

A cultura imagética medieval, em seu período inicial, tornou-se o centro de um importante debate entre defensores e detratores das imagens. Fomentado pela

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: Edusc, 2007, p. 353.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Ibid., p. 73.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> SCHMITT, 2002a, p. 602.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> "Ars dici potest scientia, quae artis praeceptis regulisque consistit (...). Vel ars potest quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur. Disciplina quando de iis, quae aliter se habere non possunt, veris disputationibus aliquid disseritur. Vel ars dici potest, quae fit in subjecta matéria et explicatur per operationem, ut architectura". HUGO DE SÃO VICTOR (1096-1141), *Didascalicon de Studio legendi* VII (Migne, P.L. 176, col. 751). *Apud.* JACQUES PI, 2003, p. 151-152.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> MAMMI, Lorenzo. "O *espírito da carne*". In: **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 122-123.

Igreja Bizantina, as discussões produziram notáveis defesas dos ícones diante da *iconoclastia*, tal como a promovida por João Damasceno (c. 650-749) em seu *Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas* (c. 730):

Essa é a razão pela qual ouso representar o Deus invisível, e o faço não com relação à Sua essência imponderável, mas com Sua manifestação visível tornada apreensível por meio de Sua participação na carne e no sangue. Não represento a Deus em Sua essência invisível, mas a Ele represento por meio de sua carne visível. Pois se é impossível representar a alma, quanto mais não será impossível representar a alma, quanto mais não será Deus, doador de sua imaterialidade. <sup>56</sup>

Entretanto, apesar de todas as tensões da crise iconoclasta, o culto às imagens triunfou. Uma grande variedade de formas, suportes e temas disseminou-se em várias regiões. A imagética ocidental mostrou-se mais flexível e permeável às influências exteriores e, assim, a fixidez dos ícones ortodoxos foi gradativamente substituída, no Ocidente, por uma intensa proliferação de imagens cultuais, em duas e em três dimensões.

Gregório Magno (540-604) escreveu uma famosa carta destinada ao bispo iconoclasta de Marselha, na qual defendeu que as imagens seriam como livros para os iletrados:

Uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender sua história para que seja adorada. A pintura representa para os idiotas que a contemplam o mesmo que a escrita para os que sabem ler, já que os ignorantes que não conhecem as letras veem nela aquilo que devem fazer. Por isso, a pintura é para as gentes, essencialmente, uma espécie de lição. E se alguém deseja criar imagens, não se deve proibir, mas evitar a todo o custo que se adore essas imagens.

A pintura é exposta nas igrejas para os que desconhecem as letras pelo menos leiam, com a vista nas paredes, o que não podem ler nos livros.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> "Aliud est enim picturam adorare, aliud picturae historiam, quid sid adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipso ignorantes vidente, quod sequi debeant; in ipsa legunt, qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est. Et si quis imagines facere voluerit, minime prohibe, adorare vero imagines omnimodis devita. (...) Pictura in ecclesiis adhibetur ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valente." GREGÓRIO MAGNO, *Epistola ad Serenus*, XI, 26-26a. *Apud*. TATARKIEWICZ, 2002, p. 110-111.

DAMASCENO, João. Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas (c. 730). In:
 In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). A Pintura: textos essenciais. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 28-29.
 "Maliarda and parisma sint a superior sint

Posteriormente, no séc. XIII os escolásticos defenderam o culto das imagens como legítimo, na medida em que Deus, através das mesmas, é o verdadeiro e único objeto de devoção. Em fins da Idade Média, cresceu a importância das imagens devocionais, pois elas se adequavam ao desejo de assimilação da alma dos devotos.<sup>58</sup> Tomás de Aquino (1225-1274) chegou a afirmar que:

deve-se dizer que o bem da arte é considerado não no artista, mas na própria obra, visto que a arte é a razão reta das coisas que se quer produzir. Com efeito, a produção que se concretiza numa matéria exterior não é a perfeição de quem faz, mas do que é feito, assim como o movimento é ato do que é móvel. Ora, a arte tem por matéria as coisas a serem feitas. Já o bem da prudência considera-se no próprio agente, cuja perfeição é o próprio agir, como já se disse. Portanto, para a arte não se exige que o artista aja bem, mas que produza uma boa obra. <sup>59</sup>

Se a elite eclesiástica medieval conferia às imagens um valor pedagógico, este não era o único – e é possível que também não fosse sua função mais essencial. Talvez a ênfase no caráter pedagógico representasse uma novidade para época. Além disso, muitas imagens sequer se encontravam à disposição da maioria da população. As iluminuras de alguns manuscritos, por exemplo, eram restritas aos clérigos, o que nos leva a matizar sua função exclusivamente pedagógica. 60

Longe de ser apenas a *Bíblia dos iletrados* (como afirmava Gregório Magno), as obras de arte medievais ultrapassavam este sentido. Todavia, esta afirmação também aproximava, de certo modo, as imagens das *fontes da Verdade* reconhecidas por todos: as escrituras sagradas. Dessa assertiva se apreendem duas outras: a imagem tinha o papel de alimentar o pensamento sobre as coisas santas, e podia suscitar um sentimento que permitia o elevar-se à adoração de Deus. Tomás de Aquino chegou a sintetizar três funções para o uso das imagens nas igrejas. A Primeira, a *instrução dos simples*, porque eles são por elas instruídos como se o fossem pelos livros. Segunda, *para que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam ser mais ativos em nossa memória* ao serem

<sup>58</sup> SCHMITT, 2002a, p. 602.

<sup>60</sup> FRANCO JR, 2008, p. 9.

<sup>&</sup>quot;(...)ergo dicendum quod bonum artis consideratur non in ipso artifice, sed magis in ipso artificiato, cum ars sit ratio rescta factibilium: factio enim, in exteriorem materiam transiens, non est perfectio facientis, sed facti, sicut motus est actus mobilis; ars autem circa factibilia est. Sed prudentiae bonum attenditur in ipso agente, cuius perfectio est ipsum agere: est enim prudentia recta ratio agibilium, ut dictum est. Et ideo ad artem non requiritur quod artifex bene operetut, sed quod bonum opus faciat." TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I-a II-ae q. 57 a. 5 ad I. TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica IV**. São Paulo: Loyola, 2003, p. 125.

representados diariamente sob nossos olhos. Terceira, para estimular sentimentos de devoção, já que estes são estimulados de maneira mais efetiva pelas coisas vistas que ouvidas.<sup>61</sup>

As imagens medievais tratavam a relação figura/fundo de um modo completamente diverso: ignoravam a construção espacial conforme as regras da perspectiva e privilegiavam um *folhado de figuras* sobrepostas sobre uma superfície. O objetivo da arte não era o de representar a *realidade sensível*; elas não deviam ser julgadas como ilustrações, pois seu sentido só poderia ser compreendido na sincronia do espaço apreendido em sua estrutura, na disposição das figuras sobre sua *superfície de inscrição* e em suas relações formais e simbólicas. <sup>62</sup> Em alguns casos, eram *imagens mentais*, que evocavam aspectos oníricos, já que representavam certo grau de ligação com as *imagens materiais*. Para os medievais, o sonho era uma forma de ultrapassar as fronteiras da experiência sensível e a contingência humana. <sup>63</sup>

O papel dos artistas já era reconhecido, sobretudo no Ocidente. São Boaventura (1221-1274) dizia que "todo artista pretende produzir uma obra bela, útil e duradoura (...). A ciência faz bela a obra, a vontade a faz útil, a perseverança a faz duradoura." No entanto, seu objetivo não era o de sobressair sobre sua obra. Eles eram, de certo modo, *despossuídos* da mesma, ainda que se soubesse a autoria, o que não significa que a diversidade de formas, suportes, materiais e dimensões estivessem ausentes. 65

A complexidade do conceito de imagem na Idade Média, sobretudo as de cunho sagrado, fez com que surgissem questões teóricas. Não há consenso quando o

<sup>65</sup> SCHMITT, 2002a, p. 597.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> SÃO TOMÁS DE AQUINO. *Commentum in IV Sent.*, I. III, art 2, sol. 2-3. *Apud.* PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Da conexidade entre texto e imagem no Ocidente medieval". In: OLIVEIRA, Terezinha et VISALLI, Angelita Marques (org.). **Leituras e imagens da Idade Média**. Maringá: Eduem, 2011, p. 131-148. Disponível em: <a href="http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira002.pdf">http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira002.pdf</a>>. Acesso em: 24 de Setembro de 2016, p. 131.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> SCHMITT, 2002a, p. 594-595.

lbid., p. 596; Ver também: COSTA, Ricardo (org.). **Os Sonhos na História**. Alicante/Madrid. **Editora:** e-Editorial IVITRA Poliglota. Estudis, Edicions i Traduccions / Atenea, 2014. Disponível em <a href="http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/ossonhosnahistoria\_1.pdf">http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/ossonhosnahistoria\_1.pdf</a>. Acesso em 10 de março de 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> "Omnis enim artifex interdit producere opus pulchrum et utile et stabile (...) Scientia reddit opus pulchrum, voluntas reddit utile, perseverantia reddit stabile". SÃO BOAVENTURA, *De reductione artium ad theologiam* 2, 4-6. *Apud.* JACQUES PI, 2003, p. 154.

assunto é arte medieval — aliás, não há consenso em nada que diga respeito às Ciências Humanas! Já houve quem as denominassem *imagens de culto*<sup>66</sup>; *religião de obras*, <sup>67</sup> *imagens-corpo*, <sup>68</sup> *imagem-objeto*, <sup>69</sup> *imagem-coisa*. <sup>70</sup> Ainda assim, restam inúmeras questões teóricas referentes às imagens medievais a serem discutidas. Uma delas é seu aspecto sagrado. Se considerarmos a existência de uma *história da imagem*, por exemplo, é possível perceber que, num contexto religioso, a imagem era também um *objeto de culto*. Daí a necessidade de se observar as imagens cristãs também a partir de uma ótica religiosa, em um ambiente teológico. <sup>71</sup> Mas, de qualquer modo, se por um lado a ênfase nos aspectos materiais das imagens medievais era importante para o período, por outro, questões filosóficas e teológicas também compartilhavam igual relevância, pois proporcionavam uma *ruminatio*, uma meditação acerca dos aspectos da vida e da religião.

Nem todas as imagens medievais eram sagradas. Um grande número delas tratava de temas profanos. Porém, estas não fazem parte do escopo deste trabalho, que,

Belting discute a competência do estudo das imagens de culto, pois este problema iniciou-se a partir do momento em que essas obras deixaram seus locais de origem e passaram a figurar em coleções de arte particulares e, desse modo, passaram a ser julgadas a partir de critérios empregados pelos críticos de arte. Quando são objeto de questionamentos teológicos, as imagens deixam a competência dos críticos de arte, por isso a necessidade de cautela quando se trata do estudo das imagens cristãs medievais. BELTING, Hans. **Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte.** Madrid: Akal, 2009, p. 9-18.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Para Figueiras, os coletivos medievais (grêmios, corporações de ofício, etc.) além de criarem uma estrutura que assegurava a proteção física e laboral de seus associados, também mantinham o interesse em promover o culto ao santo padroeiro do ofício. Assim, transformaram a construção e decoração de capelas numa espécie de *religião de obras*, isto é, num tipo de reconhecimento social do grupo, um meio de expressão material da sua existência. FIGUERAS, Joan M. I. "De la religión de obras algusto estético: la promoción coletiva de retablos pictóricos em la Barcelona cuatrocentista". In: **Imafronte** - nº 12-13, 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Jean-Claude Schmitt propõe o termo *imagens corpo* para tratar das imagens medievais. Embora nem todas as imagens medievais fossem dotadas de uma aparência de corporeidade, de vida e de poder milagroso, algumas delas eram capazes de se tornar uma imagem-corpo dependendo de sua capacidade milagrosa. SCHMITT, 2002<sup>a</sup>, p. 599.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Na Idade Média não havia imagens meramente representativas, mas objetos com seu uso próprio e que participavam de ritos e funções. Tratavam-se de *imagens-objeto*, isso porque tinham seu lugar e sua função, fosse num altar, em um manuscrito ou um objeto litúrgico. BASCHET, Jérôme. "Introduction: l'image-objet". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26.

Jean-Claude Bonne engendrou o termo imagem-coisa. Esse aspecto é evocado quando se trata de uma forma, não-figurativa, da imagem, ou seja, quando sua materialidade não pode ser compreendida em termos semânticos. BONNE, Jean-Claude. "Entre l'image et la matière: la choseité du sacré en Occident". In: SANSTERRE, Jean-Marie; SCHMITT, Jean-Claude (org.). Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du Colloque international (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998). Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 69, 1999, p. 77-111.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Embora Belting pense o contrário, o que reduz as possibilidades interpretativas das imagens cristãs. BELTING, 2009, p. 09-18.

como dissemos, se restringe a imagens (em duas dimensões) às quais se atribuía algum aspecto devocional. Trataremos especificamente de um retábulo<sup>72</sup> que figurava numa igreja paroquial no fim do período medieval, obra pública destinada a ocupar um lugar nos corações das pessoas da região. Uma obra de arte sacra.

Para que uma obra de arte fosse considerada sagrada, tanto seus temas quanto sua linguagem formal deveriam expressar o mesmo. Portanto, consideramos como arte sacra aquela na qual a visão espiritual de uma religião esteja refletida. Assim, poderiam existir obras de arte profanas que abordassem temas religiosos, mas o mesmo não ocorria com obras sagradas, pois elas exigiam uma rigorosa analogia entre a forma e o espírito. Seguramente, os aspectos espirituais são independentes da forma, mas isso não significa que eles se expressem por meio de qualquer forma. Por sua essência qualitativa, a forma é semelhante, tanto na ordem do sensível quanto na da intelectual. Segundo a noção grega de eidos - pelo qual uma forma mental, tal como um dogma, pode ser o reflexo de uma Verdade divina – uma forma sensível, como uma obra de arte, por exemplo, pode exprimir uma realidade que transcenda o plano das formas sensíveis e do pensamento.<sup>73</sup>

A finalidade da arte sacra não é a de simplesmente transmitir sentimentos e emoções. Ela reflete realidades supraformais, demonstra a natureza simbólica do mundo e desvincula o espírito dos feitos efêmeros. O cristianismo admite como imagem divina, por excelência, a forma humana de Cristo. Consequentemente, a arte cristã tinha como objeto a transfiguração do homem e do mundo que dele dependia através de sua participação em Cristo. Assim, a finalidade da arte sagrada era ser um tipo de *Unidade divina*. Não é estritamente necessário que o artista que exerce a arte sacra esteja consciente dos aspectos transcendentais da mesma. Ele pode se limitar a exercer as regras de seu ofício. A validade espiritual das formas é,

p. 5-6.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> "Pintura, escultura, tela ou painel decorado que se ergue por trás do altar de uma igreja cristã. Os retábulos variam muito quanto ao tamanho e à concepção; vão de pequenas imagens portáteis a estruturas gigantescas, que englobam produtos pictóricos, arquitetônicos e escultóricos (a arte espanhola em particular, oferece-nos muitos exemplos de retábulos excepcionalmente grandes e complexos). A rigor, a palavra 'retábulo' refere-se a uma modalidade específica da arte de altar: obras que foram colocadas na parte de trás do próprio altar, às vezes sobre um pedestal." CHILVERS, lan (ed.). **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 588. <sup>73</sup> BURCKHARD, Titus. **Principios y Métodos del Arte Sagrado**. Barcelona: Sophia Perennis, 2000,

entretanto, transmitida pela tradição, que possui uma grande força para perpetuar modelos estilísticos.

## 1.3- Jaume Huguet (1412- 1492) e seu tempo

Jaume Huguet nasceu em Valls por volta de 1412, época em que o gótico internacional ainda compreendia sua primeira etapa. Tornou-se órfão entre os sete ou oito anos quando ficou sob a proteção de seu tio Pere Huguet (1389-1450) que era pintor e foi o responsável por introduzir o sobrinho nesta profissão. Por volta de 1424 instalou-se em Barcelona no mesmo bairro em que vivia o pintor hegemônico da cidade, Bernat Martorell (1390-1452).<sup>74</sup>

Em 1434, já com conhecimento suficiente do ofício, o artista abandonou o ateliê de seu tio e empreendeu uma trajetória própria novamente em Tarragona. Mas, entre 1438 e 1448, a historiografia tradicional perdeu todos os vestígios de Jaume Huguet na Catalunha. Embora tivesse capacidade legal para se estabelecer por conta própria, não é conhecido nenhum trabalho realizado por ele em neste período.<sup>75</sup>

Por volta de agosto de 1448 o pintor instalou-se novamente em Barcelona. E já na fase inicial de sua produção pictórica tentou superar os esquemas do estilo martoreliano em favor de um *flamenquismo* que o aproximava dos trabalhos de Lluís Dalmau (1400-1460).<sup>76</sup> Há indícios de que seu ateliê teve grande relevância, sobretudo na segunda metade do século XV após a morte de Bernat Martorell (1390-1452) e Lluís.<sup>77</sup> Uma boa parte de suas obras perdeu-se durante revoltas que destruíram os locais que as continham.

Na década compreendida entre 1454 e 1463, o ateliê do artista encarregou-se de muitos trabalhos, e terminou no prazo maioria deles. As tábuas que se conservam

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> RUIZ I QUESADA, Francesc. *"Jaume Huguet. Sant Sopar"*. In: **La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època**. Barcelona, 2003, p. 306.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> TARDIU, Joan P. *"Jaume Huguet, noves dades biogràfiques"*. In: **Cultura I Paisatge**, Nº 7, 2013. Disponível em: <a href="http://www.culturaipaisatge.com/cat/pdf/cip7\_jaume\_huguet.pdf">http://www.culturaipaisatge.com/cat/pdf/cip7\_jaume\_huguet.pdf</a> >. Acesso em: 24 de outubro de 2016, p. 78.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> RUIZ I QUESADA, 2003, p. 306.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> GUDIOL, Josep; ALCOLEA I BLANCH, Santiago. **Pintura Gótica Catalana.** Barcelona: Polígrafa, 1986, p. 175.

desse período possuem claramente a mão do mestre, perceptível nas lógicas variações de qualidade dentro das mesmas. Foi um período de intensa atividade, desenvolvida de forma ordenada e regular. 78

A consolidação do ateliê de Jaume Huguet deu-se, sobretudo, na segunda metade do século XV. Até a sua morte em 1492, ele teve o monopólio quase absoluto sobre a produção pictórica e recebeu os principais encargos daquele período. A situação se perdurou por algum tempo após seu falecimento, pois seus principais colaboradores (os membros da família Vergós, por exemplo) herdaram os seus principais trabalhos.<sup>79</sup> Entre (1462-1472) vários focos de guerra civil assolaram a região, e a atividade do artista pode ter sido afetada pela insegurança dos tempos e talvez a evidência mais marcante tenha sido a notável prolongação dos prazos de realização de alguns retábulos. É certo que tais demoras podem ser atribuídas a dificuldades econômicas dos clientes. De 1486 à 1492, Huguet colaborou com o pintor Bartolomé Bermejo (1440-1498) na Catalunha. Seus trabalhos foram caracterizados por uma suave angularidade, aglomeração de superfícies e alongamento das formas.80

Foram catalogadas várias obras nas quais é possível verificar de modo claro o estilo do mestre e também a as evidências de outras mãos que se apresentam mais livremente nos trabalhos realizados a partir de 1465-1470. Apesar dos problemas que a sociedade catalã enfrentava na época, a situação do ateliê parecia muito boa, pois ocupou o espaço deixado após a morte de Martorell. As obras mais antigas não documentadas cabe situar o Frontal da Flagelação da Capela dos Sapateiros (1455-1460) e o Retábulo de São Miguel dos Revendedores de Santa Maria del Pi (1455-1460). O Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460) deve ter sido iniciado na mesma época, mas seu ateliê não o concluiu. Este conjunto hagiográfico foi finalizado após a morte do mestre com algumas partes atribuídas ao círculo do anônimo Mestre de Castelsardo.81

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> GUDIOL ; ALCOLEA I BLANCH, 1986, p. 161. <sup>79</sup> FIGUERAS, 1997, p. 188-189.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> FULK, Mark K. "Jaime Huguet". In: DREES, Clayton (ed.). The Late Medieval Age of Crisis and Renewal, 1300-1500: A bibliographical dictionary. Greenwood Publishing Group: Santa Bárbara, 2001, p. 228.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> RUIZ I QUESADA, 2003, p. 308.

O século XV foi particularmente complicado para Barcelona. A cidade tentava superar os efeitos devastadores da grande redução demográfica advinda da peste de 1348. Revoltas camponesas agravaram ainda mais os problemas sociais. Neste contexto de crise social e econômica tornou de grande importância para os grêmios e corporações de ofício possuir um retábulo próprio como a máxima representação de seu prestígio e poder. Duas importantes correntes artísticas influenciaram a formação dos artistas da Catalunha: os estilos *franco-gótico* e *ítalo-gótico*. 83

É difícil estabelecer os limites entre o gótico e o Renascimento. De fato, o século XV é um período no qual a pintura italiana fez grandes inovações de estilo e de representação, de organização, de espaço, de perspectiva. Inovações iconográficas, iniciadas no *Trecento* por Giotto di Bondone (1267-1337). Os artistas italianos se interessavam pela ciência e arte clássicas, e já haviam destacados pintores claramente renascentistas como Masaccio (1401-1428) e Uccello (1397-1475) que aplicavam os conhecimentos de perspectiva que lhes havia proporcionado Brunelleschi (1377-1446). No norte da Europa, e na mesma época, se destacavam inovações técnicas advindas da pintura flamenca dos irmãos van Eyck, que apesar de seguirem a tradição gótica, o faziam com um nível de detalhes e realismo que se apresentavam um novo modo de pintar. Tanto os artistas da Itália quanto os de Flandres foram os precursores das mudanças em toda a Europa, que enceraram a arte medieval. <sup>84</sup>

O gótico internacional englobou quase todas as manifestações artísticas e técnicas produtivas da época. Na pintura se destacou tanto para a produção de obras de tema religioso, quanto para os profanos. A escultura também teve seu valor, além da ourivesaria, e da arquitetura. Quase todas as técnicas progrediam e o comércio

\_

No século XIV, Barcelona havia se convertido em uma respeitável potência mediterrânea. As rotas mercantis eram importantes pontos de promoção do intercâmbio artístico. Assim, o comércio de tecidos, por exemplo, que havia atingido mercados da Itália em meados do século XIV, alcançou uma grande competência se comparado a outras cidades com mercados pulsantes como Gênova e Florença. Por outro lado, o comércio barcelonense perdeu espaço para outros centros urbanos (tais como Valência, por exemplo) no século XV. LASARTE, Joan Ainaud de. "Jaume Huguet i la societat barcelonina del seu temps". In: Jaume Huguet 500 anys. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993, p. 48-53.

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> CAMPRUBÍ, Francisco. *"El museo diocesano de Barcelona"*. **Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques**, n. 37, 1964, p. 323-324.

<sup>84</sup> CABRÉ, Nativitat Salvadó. Caracterizació de materials em La pintura gótica sobre taula: química i tecnologia em l'obra de Jaume Huguet. (Tese de Doutoral), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 12-13.

facilitava o intercâmbio de peças de qualidade. Não havia material que não fosse trabalhado ao nível artístico por grandes especialistas, e estes se organizavam em corporações que tutelavam a reputação da categoria. A escultura, por exemplo, adquiriu mais movimento e expressividade. A pintura também buscou seu lugar neste novo espaço. Com a construção das primeiras catedrais góticas desapareceram as superfícies murais tão necessárias aos afrescos romanos. Assim na pintura a produção de retábulos (que são estruturas independentes) tornou-se cada vez mais comum. Esta comum.

As diferentes regiões europeias desenvolveram seu próprio *estilo gótico* com particularismos locais (ao menos no campo artístico) que podem ser bem definidos e identificáveis dentro de um quadro geral. No caso das esculturas deste período, por exemplo, é possível identificar a atuação de vários mestres estrangeiros na região de Barcelona.<sup>87</sup> Nesse sentido, a pintura de Jaume Huguet é uma a adaptação de um *peculiar flamenquismo meridional*.<sup>88</sup>

Os retábulos alcançaram um grande desenvolvimento estrutural e tipológico durante os séculos medievais. Os primeiros datam dos séculos IX e X, mas nessa época eram decorações de uma espécie de pequenos ou grandes relicários alguns dos quais continham relíquias de santos os quais permaneciam geralmente atrás do altar. Do ponto de vista etimológico o termo retábulo vem de *retrotabulum* uma palavra composta por retro (atrás) e *tábula* (tábua que ficava atrás do altar).<sup>89</sup>

As catedrais góticas nasceram de um impulso de *religiosa espiritualidade* unido ao vigor das populações urbanas. As cidades rivalizavam em sua magnificência e apostavam em soluções cada vez mais audaciosas para dificuldades cada vez mais

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> ARGAN, G. C. *"El Gótico Internacional"*. In:\_\_\_\_\_. Renascimiento y barroco: el arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci. Madrid: Akal, 1996, p. 85.

<sup>86</sup> CABRÉ, 2001, p.11.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> ANGUERA, Montserrat J. **Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local**. (Tese Doutoral). Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història (Departament d'Història de l'Art), 2006. Disponível em:<a href="http://hdl.handle.net/2445/35592">http://hdl.handle.net/2445/35592</a>. Acesso em: 12 de junho de 2016, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> ALCOY, Rosa. *"Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic"*. In: **Jaume Huguet 500 anys**. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993, p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup>COMPANY, Ximo. "La retablística en el área valenciana. Gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI". In: **Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos**. Valencia, Grupo Español del IIC, 2006. Disponível em: <a href="http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/XCompany.pdf">http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/XCompany.pdf</a>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016, p. 2.

complexas. As corporações de artesãos contribuíam para mostrar seu crescente poderio. As catedrais partiam de projetos de imensas proporções, e com frequência excediam os limites das possibilidades de então, o que causava ainda maior admiração. Gerações de trabalhadores puseram literalmente as suas mãos na massa para dar corpo a sua obra, cristalizando uma autêntica *arte social*.<sup>90</sup>

A produção artística deste período estava longe de ser insignificante. Mas, apesar dos poucos recursos financeiros, os *mecenas* da época foram capazes de dotar um grande número de paróquias de retábulos ostentosos de qualidade e dimensões significativas. Por volta de 14 de abril de 1486 um documento faz uma breve referência ao contrato firmado entre Jaume Huguet para a pintura de um retábulo da catedral de Barcelona, o documento não especifica o conteúdo da escritura notarial, mas assinalava que o pintor cobrou vinte libras. Parece verossímil supor que esta era uma soma muito elevada para os padrões da época.

As corporações urbanas, desde o final do século XIV, haviam se convertido em grandes financiadores de arte. Embora a igreja também se mantivesse firme no papel de *mecenas*. As formas de expressão artísticas eram então ditadas especialmente por Flandres e França, e o seu denominador comum era a corrente internacional, marcada por um forte componente cortesão manifestado pelo refinamento e elegância. A região da Catalunha, desde o princípio do século XIV, foi um lugar no qual trabalharam um bom número de mestres procedentes de várias regiões europeias (tais como: Bruxelas, Paris, Estrasburgo, Alemanha, etc.) o que demonstra que já se delineava na mesma um tipo de *cultura artística* aberta. A presença de mestres estrangeiros parece ter se generalizado durante o século XV e seu fluxo prosseguiu nos primeiros anos do século XVI.

\_

<sup>92</sup> Ibid., p. 175.

 <sup>&</sup>lt;sup>90</sup> GRIMBERG, Carl. Historia Universal: Los siglos del gótico. Barcelona, Daimón, 1980, p. 36-37.
 <sup>91</sup> ANGUERA, 2006, p. 200.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> A promoção dos ateliês adquire sentido ao se analisar os estreitos laços que uniam o clero aos coletivos. Longe de abrir uma censura entre o mundo laico e o religioso, tanto as confrarias quanto as paróquias foram estruturas sociais integradas por ambos os grupos. Assim era relativamente fácil que em seu seio se reproduzisse a situação de doação/subvenção de obras materiais por parte do laico em troca das orações dos religiosos. FIGUERAS, 1997, p. 194.

 <sup>94</sup> ANGUERA, 2016, p. 21.
 95 Ibid., p. 24.

O estilo internacional catalão aos poucos desenvolveu novas propostas um pouco mais realistas. Hos a guerra civil (1462-1472), e no princípio do século XVI, os encargos artísticos da região provinham de clientes de recursos financeiros limitados, quase sempre promovidos por pequenas agremiações profissionais, paróquias, ou conventos e mosteiros. Os prédios que abrigavam igrejas, catedrais e conventos já estavam erguidos e, de modo geral, cabia agora a necessidade de dotá-los de retábulos, coros e órgãos. Este, ao que tudo indica, parece ter sido um bom momento para entalhadores e pintores. Logo, Jaume Huguet e outros artistas da época, além disso, parecem ter desfrutado de especial apreço dos monarcas do período o que lhes garantiu, por exemplo, uma proteção especial que os excluiu do serviço militar criado durante os conflitos ocorridos na região.

Na península Ibérica traços característicos como a austeridade e certo grau de *mudejarismo* (consequência do contato islâmico), além de uma grande espontaneidade e vivacidade, e às vezes, improvisação parece ter resistido por um considerável período. Assim, o progressivo desenvolvimento comercial e urbano, contribuiu para o surgimento de novos grupos interessados no encargo e promoção de uma razoável variedade de obras. Durante o período românico os principais clientes individuais foram membros da elite política e religiosa, mas o crepúsculo medieval também trouxe à tona uma dinâmica burguesia mercantil ampliando a heterogeneidade dos comitentes artísticos. A Catalunha neste período seguiu de forma similar ao restante da Europa. No caso de Barcelona, por exemplo, o *retábulo monumental* consistiu num encargo espetacular e brilhante, capaz de metamorfosear por si só os aspectos das capelas.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> O estilo gótico é tradicionalmente subdividido, na Catalunha em quatro grandes fases distintas: o gótico lineal ou francogótico (séc. XIII e XIV), o italogótico ou período italianizante (séc. XIV), gótico internacional (séc. XIV e XV), e o gótico de raízes flamencas (séc. XV). ALCOY, Rosa. *"La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV"*. In: **Catalan Historical Review**, n. 8, 2015, p. 135.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Na baixa Idade Média, quando o individualismo ainda não era tão arraigado, os grêmios, confrarias e paróquias teceram uma série de laços de *parentesco artificiais* acima dos laços da própria família de sangue. Ainda que se houvessem particularidades em cada caso, estas estruturas coletivas se reforçaram ao longo do intenso clima de crise demográfica e espiritual que caracterizaram os últimos séculos medievais. Estes coletivos conferiam um maior grau de segurança aos seus membros, e os assistiam desde o nascimento até a morte. FIGUERAS, 1997, p. 190.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> ANGUERA, 2006, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Ibid., p. 58.

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> GRIMBERG, 1980, p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> A *obra monumental* encontrava-se vinculada ao espaço. Exigia não apenas a visão, mas também o movimento de retrocesso para que a obra fosse contemplada em seu conjunto para que a sua

As estruturas retabilísticas espanholas parecem ter firmado um acordo entre arquitetura, pintura e escultura. Durante o período compreendido entre 1443 e 1501 ainda permanecem conservadas algumas dezenas de *retábulos monumentais* realizados em Barcelona, um número reduzido se comparado ao século anterior. Todavia, o retábulo era um tipo de indicador que permitia reconhecer para quem os altares foram erguidos, glorificar o nome do personagem celestial, e também o espaço terreno onde o santo se manifestava de forma espiritual aos seus devotos. Era uma obra na qual as imagens e seus ciclos iconográficos guiavam os fiéis. Com a sua contemplação, por exemplo, era possível meditar na vida exemplar do santo padroeiro. 103

Cabe assinalar que as transformações que tiveram lugar durante o século XV, favoreceram o desenvolvimento de uma forma de espiritualidade devocional na qual a mediação intercessora dos santos assumiu um papel preponderante. Por este motivo imagens dos santos possuíram um notável protagonismo no conjunto iconográfico da época em comparação com períodos anteriores. Porém, não é de todo improvável que alguns retábulos, mais do que se limitar a satisfazer o gosto daqueles que os realizaram e promoveram, de apontar novas ideias para satisfazer ao espírito dos espectadores, também se constituíram num tipo de *memória* particular ou coletiva, ou seja, eram algo que ia além do estilo, da técnica, e inclusive do símbolo, eram testemunhos materiais de um tempo que se foi. 104

Aos coletivos medievais interessava ter um retábulo realizado por um mestre consagrado. Uma obra que lhes imputasse fama e prestígio, levando-os a assegurar-se, com artifícios contratuais, que o artista executasse a obra e não algum ajudante de seu ateliê. Jaume Huguet representa de certa maneira a época de maior

unidade fosse apreciada. Embora não seja exclusivamente o efeito da arquitetura, a *arte monumental* está estreitamente vinculada a ela. Assim, a arte monumental sempre se vincula ao espaço e em certa medida também ao homem através dos movimentos que impõe. BOULEAU, Charles. **Tramas:** la geometria secreta de los pintores. Madrid: Akal, 2006, p. 13.

FIGUERAS, Joan Molina I. **Arte, devoción y poder em la pintura gótica catalana**. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 16-17.

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> FIGUERAS,1997, p. 197.

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> FIGUERAS, 1999, p. 13.

esplendor da pintura catalã. Ele representou o limiar entre a tradição e a inovação que a Europa vivia no século XV.<sup>105</sup>

No contrato para o conjunto do *Retábulo de Santo Agostinho* (1463), por exemplo, os curtidores incluíram a cláusula que exigia que o artista concluísse partes importantes dos trabalhos (os rostos e cabeças das figuras, por exemplo) com suas próprias mãos. <sup>106</sup> Tal preocupação indica que, ao menos uma parte dos clientes dos ateliês artísticos catalães, desejava garantias relativas à qualidade dos serviços. O mesmo documento estipula que qualquer erro ou falha nas cores ou dourados deveriam ser retificadas pelo pintor. Os confrades não apenas desejavam os serviços de Jaume Huguet, mas queriam assegurar-se de ter uma pintura do mesmo que pudesse despertar a admiração das pessoas. A dita pretensão foi apenas parcialmente satisfeita, pois há evidências da participação de outros membros do ateliê em algumas cenas do retábulo. De fato, a partir de meados da sétima década do século XV, a maioria dos trabalhos de Huguet foi executada por outros membros do seu ateliê. <sup>107</sup>

A existência de um sentimento de devoção, a vontade de obter um precioso emblema da corporação urbana possibilitava compreender porque num período de grave crise econômica, a segunda metade do século XV, se encontraram alguns dos conjuntos mais monumentais e caros do gótico catalão. Conjuntos pictóricos que, com certa frequência, superavam as possibilidades econômicas de seus clientes o que por vezes resultou na demora na conclusão dos trabalhos e/ou substituição de ateliês para que a obra fosse concluída.

Porém, a maioria dos financiadores somente puderam contemplar as obras muito tempo após terem sido encomendadas, fato que revela certo grau de ambição e otimismo das associações, fruto talvez do fervor devoto dos fiéis. O mesmo parece ter acontecido no âmbito paroquial. Tal como, por exemplo, o processo de elaboração do Retábulo de São Vicente de Sarriá que foi iniciado por Jaume Huguet

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> CABRÉ, 2001, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> "Jaume Huguet prornet fer de sa pròpia mà acabar lês testes, cares e mans de totes lês imatges factores". *Apud*. FIGUERAS, 1997, p. 199.

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> FIGUERAS,1997, p. 199.

durante a sexta década do século XV e que permaneceu inacabado até o século seguinte, concluído aproximadamente cinco décadas após ter sido iniciado. 108

No desejo de conseguir obras monumentais e suntuosas, os coletivos contribuíram na consolidação de um novo tipo de retábulo misto de pintura e escultura. Esta inovação, gestada no início do século XV, no ducado de Borgonha, foi aplicada em alguns conjuntos do gótico internacional catalão. Consistia basicamente na substituição das pinturas da parte central por uma escultura do santo padroeiro ao qual o conjunto era dedicado. Ainda assim tratava-se de uma mudança notável de um ponto de vista estrutural e estético. Uma modificação que de acordo com a documentação disponível parece ter sido explorada continuamente em diversos retábulos do século XV.

É dentro dessa perspectiva que se enquadra o artista catalão Jaime Huguet, cujo estilo reflete um clima especialmente instigante. Suas obras formam um conjunto de imagens com características que se enquadram dentro do contexto do estilo mencionado, com amplo grau de interação com o círculo artístico catalão da época. Seu requinte, o gosto pelo estranho, exótico e extravagante é capaz de promover uma reflexão que também pode ser considerada a partir do conceito de corpo presente na iconografia medieval.

.

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> FIGUERAS,1997, p. 201.

### 2- A ICONOGRAFIA HAGIOGRÁFICA MEDIEVAL

#### 2.1- Notas sobre Iconografia e Iconologia

O homem medieval dava muito valor às imagens. Fossem elas mentais (sonhos, metáforas, analogias) ou físicas (pinturas, esculturas, poesias, etc.) o fato é que se acercava delas e as usava para compor seu modo de viver. Um dos aspectos mais relevantes dos usos imagéticos encontrava-se justamente na forma como a religião se incorporava ao cotidiano das pessoas.

É notória a presença imperiosa da igreja católica. Ela intermediava as relações do homem com o divino e suas influências faziam-se sentir desde as esferas política e econômica até as esferas intelectual e artística. Não ocuparei linhas em demasia para discutir todas as esferas de influência com as quais a igreja interagia, afinal de contas este é um trabalho que versa sobre arte. Todavia, para prosseguir considero relevante frisar alguns aspectos metodológicos que emprego neste estudo a começar pela ideia de *iconografia* aqui empregada.

A princípio a iconografia<sup>109</sup> é o campo da história da arte que trata do tema (ou mensagem) das obras contrapondo-o à sua forma.<sup>110</sup> Dentro desse contexto, devem ser considerados aspectos como o *significado expressional* (reações psicológicas) e também com o *significado factual* (identificação formal dos objetos). Logo, a interpretação de uma obra dependerá do contexto cultural no qual a mesma está inserida.<sup>111</sup>

A análise iconográfica trata, portanto, do *conteúdo temático*<sup>112</sup> da obra como algo diferente da forma. As obras devem ser interpretadas dentro de sua época,

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> Erwin Panofsky (1892-1968) é um dos mais notórios estudiosos que utilizaram a iconografia em suas pesquisas. Os desenvolvimentos mais sistematizados de seu método se encontram na obra *Estudos de Iconologia* de 1939, e de forma ainda mais sistemática no primeiro capítulo de *Significado nas Artes Visuais* de 1955. MENEZES, Ulpiano T. B. de. "*História e imagem: iconografia /iconologia e além*". In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 245.

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> PANOFSKY, 1976, p. 47.

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> Ibid., p. 48.

Panofsky pressupõe a definição de três níveis de tema: o *tema primário* ou *natural* que pode ser factual (quando identifica as formas puras) e expressional (quando caracteriza qualidades expressionais, sentimentos de um gesto); o *tema secundário ou convencional* que é a ligação dos

nacionalidade, classe social, tradição intelectual. Trata-se de uma metodologia de análise que propõe uma interpretação que envolve três níveis distintos de compreensão: o pré-iconográfico; o iconográfico; e iconológico. 114

A descrição *pré-iconográfica* identifica representações por linhas, cores e volumes e constitui o mundo dos motivos que pode ser baseado na experiência individual. A análise iconográfica trata das imagens, histórias e alegorias e implica uma familiaridade com temas ou conceitos específicos, tal como foram transmitidos através de fontes literárias e adquiridos pela tradição oral. 115 O significado intrínseco, ou nível iconológico<sup>116</sup> trata dos valores simbólicos e, por isso, requer uma interpretação além das fontes literárias que é uma forma de intuição sintética. 117

Todavia, não se deve deixar de lado o fato de que muitas imagens produzidas no passado não foram criadas para se tornarem objeto de estudo. Os artistas que as conceberam tinham suas próprias preocupações e mensagens. 118 De certo modo, resquardadas as devidas proporções, o método iconográfico 119 sustenta a ideia de

motivos artísticos com assuntos e conceitos (simbolismos, imagens que possuam determinado significado); e o significado intrínseco ou conteúdo a determinação de princípios que revelam uma nação, um período, classe social, crença religiosa ou filosófica, condensados numa obra, elementos

que são considerados *valores simbólicos*.. PANOFSKY, 1976, p. 50-51.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa: Ed. Estampa, 1995, p. 19.

<sup>&</sup>lt;sup>114</sup> Posteriormente Panofsky atribui ao nível iconológico à ideia de uma interpretação iconográfica em sentido mais profundo (síntese iconográfica). Para maiores informações veja o quadro sinóptico em: PANOFSKY, 1995, p. 26-27. Todavia, em revisões posteriores, o próprio Panofsky admitiu: "Hoje, talvez eu tivesse substituído a palavra-chave do título, iconologia, por iconografia, mais familiar e menos controvertida; porém - e admiti-lo me enche de um melancólico orgulho -, o fato mesmo de que essa substituição doravante é possível é justamente uma consequência, de certo modo, da existência desses Studies in Iconology." Apud. BOIS, Yve-Alain. A Pintura Como Modelo. São

Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 34.

115 Ibid., p. 23-24.

116 Argan defende o método de Panofsky, mas reitera que a *iconografia* e *iconologia* não são processos separados, mas caminham em conjunto. ARGAN, 1998, p. 53.

Panofsky menciona que a intuição sintética que está intimamente condicionada pela psicologia e pela *Weltanschauung* (visão de mundo). PANOFSKY, op. cit., p. 27, nota 126. <sup>118</sup> BURKE, 2004, p. 43.

O grupo mais famoso de iconografistas formou-se inicialmente em Hamburgo dentro do círculo de influência de Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968), Edgar Wind (1900-1971), Ernest Cassirer (1874-1945). BURKE, Peter. 2004, p. 44-45. Para maiores informações sobre a Escola de Warburg ler: GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método". In: Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-94; WARBURG, Aby. "Mnemosyne". In: Revista Arte&Ensaios. nº 19. Rio de Janeiro: PPGAV- EBA/UFRJ, 2009, p. 125- 131.

que as imagens não devem ser simplesmente observadas, elas também precisam ser *lidas*. 120

Utilizadas como meio de doutrinação, como objeto de culto, como estímulo à meditação e/ou como arma em controvérsias. As imagens podem, além disso, ser um meio com o qual seja possível observar as experiências religiosas do passado. 121 Isso ocorre devido a necessidade de considerar certos conhecimentos como pré-condição para a interpretação das imagens religiosas. Para a tradição cristã é necessário conhecer as convenções iconográficas da vida dos santos, caso contrário, seria uma tarefa difícil identificá-los em determinadas situações.

Uma questão metodológica importante é a afirmação das imagens como representações de valores de época. Mas são testemunhos mudos, e por isso requerem maior cautela, apesar de terem sido criadas para em certa medida *comunicar* uma mensagem própria (como parece ser o caso das imagens sacras) a decodificação dessas pinturas pode levar a incorreções. É comum se enxergar nas imagens aquilo o que se *quer ver* nelas e isso pode levar a erros que poderiam ser evitados se as mesmas forem confrontadas com textos escritos. Existe certo perigo quando se faz as descrições dos quadros como representações do que pensamos ter visto neles, neste caso, deve-se ter em mente que a descrição é a mediadora da explicação. 122

Neste caso, o uso do argumento *teleológico*, parece trazer bons resultados. A teleologia acredita que a explicação das ações humanas exige que se considerem formalmente os propósitos dos atores. A finalidade de uma ação deve considerar os fatos e motivações individuais e não apenas em generalizações. 123 Neste caso é

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 32.

<sup>&</sup>lt;sup>120</sup> BURKE, 2004, p. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> Ibid., p. 58.

Baxandall acredita que, por observarem objetos de análise de explicação incomum, os historiadores da arte tendem a dividir a explicação histórica em duas correntes: a nomológica (ou nomotética), pela qual seria "possível explicar as ações históricas de modo estritamente causal, considerando-as como manifestações particulares de leis gerais", isto é, a partir da mesma lógica das ciências naturais; e a teleológica (ou ideográfica) que, de certa forma, rejeita o modelo das ciências físicas e argumenta "que a explicação das ações humanas exige que se considerem formalmente os propósitos dos atores: identificamos os fins de uma ação e reconstruímos seu propósito com base em fatos individuais, e não em fatos gerais, mesmo que esteja claro que de modo implícito, que nos

possível se questionar se o mestre de Valls e seus colaboradores empreenderam a elaboração de seus trabalhos a partir de questões individuais incorporadas à obra. É possível que sim. Mesmo que o estilo gótico tenha sido pautado por critérios gerais não seria incomum que o artista imprimisse em sua obra um *padrão de intenção* <sup>124</sup> particular.

Os estudos de iconografia cristã se propõem geralmente descrever e explicar as imagens, buscando referências em textos (a bíblia, a liturgia, os sermões, as hagiografias, e tratados teológicos). E este tipo de análise possibilita compreender, em muitos aspectos figurações, cujo sentido não se alcança de outro modo.<sup>125</sup>

#### 2.2- Ciclos Hagiográficos Medievais

Utilizadas como meio de doutrinação, como objeto de culto, como estímulo à meditação e/ou como arma em controvérsias. As imagens podem, além disso, ser um meio com o qual seja possível observar as experiências religiosas do passado desde que se esteja apto a usar o método da iconografia. Isso ocorre devido a necessidade de considerar certos conhecimentos como pré-condição para a interpretação das imagens religiosas. Para a tradição cristã é necessário conhecer as convenções iconográficas da vida dos santos, caso contrário, seria uma tarefa difícil identificá-los em determinadas situações.

Certamente, algumas imagens que figuravam nas paredes das igrejas eram demasiado complexas e em alguns casos, haviam discrepâncias entre as histórias narradas pelas imagens e os textos escritos, o que pode constituir um interessante ponto de partida para discussões iconográficas. Nesse contexto, as narrativas hagiográficas formam um conjunto interessante quando confrontadas com os textos

-

baseamos em generalizações, talvez mais moderadas que fortes, sobre a natureza humana." BAXANDALL, 2006, p. 45.

<sup>&</sup>lt;sup>124</sup> Baxandall acredita que a *explicação causal* não é o único método possível para a crítica de arte ou a história da arte. Dentre as muitas maneiras de se observar um quadro ele sugere "considerá-lo como um produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinadas causas." BAXANDALL, 2006, p. 27.

GRABAR, Andre. Las vías de la creación en la iconografía cristiana. Madrid: Alianza, 1998, n 10

p.10. <sup>126</sup> BURKE, 2004, p. 58.

literários. A relação entre a imagem e palavra escrita no século XV não coloca em absoluto uma hierarquia entre a pintura e a literatura, sequer estabelece o primado de uma sobre a outra. Eram esferas distintas. Embora seja possível relacioná-las, deve-se ter em conta que ambas representavam seu mundo de forma distinta e, em alguns casos, a literatura apresentava possibilidades de expressão mais diretas do que as artes plásticas que em muitos aspectos estavam presas a aspectos analógicos.

A ideia de associação entre texto e imagem gera muita controvérsia. Se por um lado existem aqueles que admitem o estudo das imagens a partir da sua materialidade, <sup>128</sup> por outro, há profundos defensores das muitas possibilidades de interações entre os textos e as imagens. <sup>129</sup> Mas, afirmar que todas as imagens medievais eram simples ilustrações de textos é algo bastante reducionista. Na verdade, tais interações faziam-se num grau elevado de complexidade que tornam as generalizações incabíveis. <sup>130</sup> Algumas imagens que figuravam nas paredes das igrejas eram demasiado complexas e em alguns casos, há discrepâncias entre as histórias narradas pelas imagens e os textos escritos (este parece ser o caso do retábulo de São Vicente, que é objeto deste estudo), o que pode constituir um interessante ponto de partida para discussões iconográficas. Nesse contexto, as narrativas hagiográficas podem contribuir de forma significativa quando confrontadas com as imagens.

Desde princípio, os fiéis seguidores de cristo preocuparam-se em contar e recontar os relatos hagiográficos. Os relatos referentes às vidas dos santos formavam, nesse sentido, um meio para transmitir o sentido da fé. Isso porque, na tradição cristã, o santo é alguém cuja santidade é reconhecida como excepcional por todos. <sup>131</sup> As hagiografias, portanto, não eram textos históricos do ponto de vista factual, quase

\_

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.430.

Este parece ser o caso, por exemplo, de Jérôme Baschet, que propõe o termo *imagem-objeto* para as imagens medievais. BASCHET, 1996, p. 7-26.

<sup>&</sup>quot;Na medida em que os textos iam explicando as imagens, as imagens, por sua vez, iam ilustrando os textos. A história do Ocidente passou a ser dialética entre texto e imagem, graças à qual ambas as consciências se iam fortalecendo mutuamente". FLUSSER, Vilém. "Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente". Cadernos Rioarte, v. 2, n. 5, 1996, p. 64-68.

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> PEREIRA, 2011, p. 131.

ANDRADE, Solange R. de. "O culto aos santos: a religiosidade católica e seu hibridismo". **Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH**, Ano III, n. 7, Mai. 2010. Disponível em: <a href="http://www.dhi.uem.br/gtreligiao">http://www.dhi.uem.br/gtreligiao</a>>. Acesso em: 23 de setembro de 2015, p. 133.

sempre transmitiam uma verdade ética e religiosa. Para os primeiros cristãos, o culto dos mártires era um tipo de privilégio que deveria ser recebido como um dom de Deus. Havia, de certo modo, uma identificação recíproca entre o mártir e Jesus Cristo. O mártir não só imitava o gesto, mas transformava misticamente a Paixão de Cristo no seu próprio martírio.

O lugar dos santos no cristianismo medieval foi ampliado para além de um modelo de vida, eles também se tornaram sustentáculos da igreja. A devoção para com eles cresceu na mesma escala em que, paralelamente, cresceram em número e em importância as cidades. As narrativas hagiográficas, nesse sentido, desejavam eliminar as suas particularidades individuais e desenvolver um discurso apologético. 133 Um papel considerável na propagação das vidas dos santos estava na iconografia. Ela permitia observar as relações entre o conjunto dos santos, conhecer os pedidos e as práticas, além de perceber as mudanças e permanências culturais. As imagens evidenciam os atributos fixos e reconhecíveis propagando a veneração e inspirando novas experiências religiosas que podem suscitar novas imagens. Em alguns casos, as imagens possuem um valor tal que completavam ou substituíam as próprias relíquias. Os ciclos pictóricos que faziam referência à vida e martírio do padroeiro tinham quase o mesmo resultado: uma grande estrutura de madeira ricamente trabalhada que se adaptava às dimensões do altar e da igreja, a qual se adicionava os ciclos pictóricos onde se narrava a hagiografia do santo ao qual se dedicava o altar e a imagem ao centro. 134

As *Passio* martiriais se fixaram no final do século IV, como fruto de uma longa evolução textual que inicialmente remontava à tradição neotestamentária das *epístolas* que culminaram na criação dos textos das *Passio* latinas ou *martyria* gregos que adotaram uma forma plenamente narrativa e literária da vida do santo. O texto hagiográfico, na maioria dos casos, é baseado em pouquíssimos dados históricos e geralmente é centrado em narrar o martírio do santo, sua morte e

<sup>132</sup> URBANO, Carlota M. *"Tipologias Literárias do Martírio na Hagiografia"*. In: **THEOLOGICA**, 2.ª Série, 41, 2, 2006, p. 331-358.

<sup>134</sup> ANGUERA, 2006, p. 203.

Série, 41, 2, 2006, p. 331-358.

133 VAUCHEZ, André. "O Santo". In: LE GOFF, Jacques (org.). **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença 1989, p. 211-230.

surgimento de seu culto. A *Passio* de São Vicente, por exemplo, foi construída segundo duas linhas descritivas que de certa forma se mantiveram em escritos posteriores. Uma centrada no nome *Vicentius* que significa vencedor; e a outra centrada no martírio, que se preocupava com a descrição de diálogos e na descrição das provações e suplícios, apresentando o martírio como o combate entre o inimigo por excelência, o demônio, e Deus, para o qual o santo era o principal combatente. Description of service de servic

Algumas reflexões sobre a literatura hagiográfica podem ser discutidas, sobretudo quando por volta da segunda metade do século XVI tornaram-se mais evidentes as distinções entre os *textos hagiográficos* propriamente ditos e a *literatura historiográfica*. Na Europa medieval houve uma grande difusão de compêndios hagiográficos como, por exemplo, a *Legenda Áurea*. Mas, nos períodos posteriores ocorreu certo desapego desses volumes com pretensões universalistas em prol de legendários mais restritos às vidas de santos individuais, recurso utilizado com o objetivo de prestigiar determinado território ou cidade. 137

Tudo indica que, ao longo da era medieval, havia uma posição incerta sobre as interações entre as narrativas hagiográficas e históricas. Por isso, deve-se ter cautela em relação ao uso das hagiografias, porém, sem deixar de lado o fato de que as mesmas podem ser boas fontes de conhecimentos sobre aspectos das *mentalidades* e por serem, antes de tudo, produtos da memória. Quando se trata de memória, ao menos no âmbito medieval, pode-se observar a coexistência de três tipos distintos: a *memória laica* (nos rituais públicos que previam a utilização de

4

LLEVOT, Francesc F. "Algunes qüestions sobre iconografia i el culte a Sant Vicent Mártir a Catalunya, en època medieval". ESPAÑOL, Francesca e FITÉ, Francesc (Ed.). **Hagiografia peninsular en els segles medievals**. Universitat de Lleida, 2008, p. 171.

136 LLEVOT, 2008, p. 172.

A ênfase nos aspectos religiosos, com o objetivo de prestigiar determinados territórios, apareceram com maior intensidade a partir do final do século XVI e ao longo do século XVII. A criação de uma *historiografia sacralizadora*, nessa época poderia ser um tipo de estratégia para contestar a marginalização política e histórica catalã no conjunto do território da monarquia espanhola. Neste aspecto, a introdução de elementos religiosos em textos laicos foram, até certo ponto, um meio de ampliar a magnitude, o esplendor dos tempos anteriores. VALSALOBRE, Pep. *"Elements per a una Catalunya sacra: sobre alguns aspectes de l'hagiografia de l'edat moderna catalana"*. In: SEMPERE, Marinela G.; TONDA, M. Àngels L. (ed.). **Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda**. Alacant: Institut interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, p. 100-101.

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> KLANICZAY, Gábor. *"Hagiography and historical narrative"*. In: BAK, János M.; JURKOVIC, Ivan (Ed.). **Chronicon: medieval narrative sources**. Begijnhof (Bélgica): Brepols, 2013, p. 114.

algum tipo de procedimento mnemônico tais como o uso da aliteração, fórmulas, refrãos, etc.); *memória erudita* (nos quais se usava técnicas eruditas de mnemônica tais como a prática de memorizar textos *ad verbum*, ou seja, palavra por palavra); e, por fim, a *memória transcendente* (a memória como a primeira faculdade mental do homem).<sup>139</sup>

As narrativas em torno do martírio retomam várias características das práticas de memória das épocas clássica e medieval. O ato de memorizar era o reflexo de um conjunto de técnicas e exercícios de ampliação da memória. A relação entre *memória escrita* e *memória oral* era de proximidade. Tal situação provocava, de certo modo, uma visão ampla e flexível, pois, de um lado colocavam num mesmo plano simples prodígios, fatos surpreendentes e os milagres propriamente ditos, por outro resguardava os *direitos da razão*, ou seja, o pensamento racional que os sábios possuíam. 41

A escrita tinha autoridade. Os textos antigos eram os modelos que deveriam ser seguidos, e quase todos os autores medievais extraiam passagens de algum livro. No final da Idade Média, a importância dada à conservação dos textos recopiados e reutilizados e a ideia do livro como objeto, ainda eram intensas. <sup>142</sup> Alguns santos<sup>143</sup> tornaram-se conhecidos no Ocidente medieval justamente devido a uma produção hagiográfica continuamente reelaborada e atualizada em função das novas exigências culturais, políticas e eclesiásticas. O mártir permanecia como um modelo que era constantemente reatualizado. <sup>144</sup> Não se pode negar que a longa permanência do culto aos santos pode ser verificada na duração dos cultos e na patronagem das igrejas. Além disso, a persistente presença dos martírios e das hagiografias mais antigas nas *legendae novae* (novas legendas), destinadas à pregação exercida pelas Ordens Mendicantes. Uma das mais famosas é a Legenda Áurea do dominicano Jacopo de Varazze (séc. XIII). <sup>145</sup>

4 .

GEARI, Patrick. "Memória". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático** do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002, 172-173.

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Ibid, p.168.

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> Ibid., p. 171.

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> Ibid., p. 81.

 <sup>143</sup> São Jorge, Santa Catarina de Alexandria, São Dionísio de Paris, São Vicente Mártir, por exemplo.
 144 CAJANO, Sofia B. "Santidade". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002, p.455.

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Outro importante aspecto da cultura medieval era o símbolo. Polivalente e ambíguo, ele não se restringia apenas às palavras e textos, mas fazia-se presente nas imagens, objetos, gestos, rituais, crenças e comportamentos. O símbolo estava, portanto, em todos os lugares. Alguns aspectos do simbolismo medieval permitem especulações entre imagens e textos. Algumas vezes, as formulações são muito sutis e aparecem na distribuição, repartição, associação ou na oposição dos distintos elementos de um conjunto. Algo que aparece em alguns momentos é o desvio, isto é, um personagem, ou objeto aparece semelhante aos outros com a exceção de um pequeno detalhe, e é geralmente este detalhe que o valoriza e lhe atribui uma significação. Algumas vezes esse personagem se desvia com relação ao que se sabe sobre o mesmo, ao lugar que deve ocupar, aos aspectos que deve ter. 47

É importante perceber que, aos poucos, as cenas de martírio alcançaram uma grande visibilidade pública, o que contribuiu para o desenvolvimento de novas audiências. Textos e imagens de cunho hagiográfico foram tão importantes que continuaram a serem produzidas por um longo tempo. Na medida em que os retábulos pictóricos tomaram forma em um número maior de igrejas, iniciou-se também certa preocupação com o *olho do espectador*. A cultura e a *mentalidade* do público a quem estavam dirigidos tornaram-se um aspecto importante para a concepção das figurações a serem elaboradas.

Uma prova disso foi a influência das cenas martiriais nas pinturas. Não é improvável que a incorporação de aspectos da cultura popular na arte religiosa tenha encontrado alguma resistência por parte da igreja. Mas, elas persistiram, e é possível este que fosse um mecanismo para captar a atenção do devoto. A hagiografia representava, a partir de uma linguagem codificada, uma série de modelos preestabelecidos. Seu objetivo não era a exatidão histórica, mas o de converter o santo num modelo a ser venerado.<sup>148</sup>

\_\_\_

PASTOREAU, Michel. "Símbolo". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002, p. 495.
 PASTOREAU, 2002, p. 502.

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> FIGUERAS, Joan M. "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)". Locus amoenus, v. 2, 1996, p. 126.

Mas, as imagens passavam por mudanças significativas quanto à questão do estilo. 149 Em Barcelona e suas proximidades durante o século XV, formas góticas conviveram durante algum tempo com as formas renascentistas, sobretudo, na produção de retábulos. É interessante ressaltar que esta mistura de estilos não parece ter interferido na produção dos mestres locais, tampouco influenciou o gosto dos clientes, pois apesar da habilidade de muitos mestres em trabalhar com as formas renascentistas, a tradição gótica não desapareceu completamente, provavelmente devido as exigências dos clientes que seguiam fiéis ao estilo, por este motivo, a origem da encomenda era de sumária importância para o resultado final do trabalho. 150

É possível admitir que os comitentes pudessem fazer suas exigências com relação às obras, isto é evidente nos contratos que sobreviveram. Estipulavam-se a quantidade de dourado, os tipos de cores e podiam opinar inclusive sobre o valor das matérias-primas das tintas que seriam usadas. 151 Para vender suas obras, muitos artistas dispunham de modelos para que o cliente pudesse ver alguns de seus trabalhos anteriores, ou seja, o cliente podia impedir se assim desejasse que o maestro fizesse obras que o desagradassem. 152

Mas, as formas dadas pelo artista dificilmente se concretizam de modo completamente neutro. A dimensão na qual se engendra o estilo é geralmente mais ampla que uma mera lista de características formais que permanecem à margem da interpretação e da intenção. 153 Neste caso, generalizar a questão do estilo na Idade Média pode provocar alguns importantes problemas. Vejamos um exemplo:

<sup>150</sup> ANGUERA, 2006, p. 201.

<sup>&</sup>lt;sup>149</sup>ALCOY, Rosa. "Creadores de estilo en el arte medieval". In: Matèria: revista d'art, n. 1, 2001, p.

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> O desejo de controlar o resultado final da obra permitiu que, em muitas ocasiões, os clientes estabelecessem inclusive as cores com as quais se deveriam pintar certos personagens, ou a quantidade de ouro que se deveria usar nas auréolas vestidos e fundos. FIGUERAS, 1997, p. 202-203; BAXANDALL, Michael. "Los contratos y el control del cliente". In: BAXANDALL, Michael. Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 18-29. <sup>152</sup> ALCOY, 2001, p. 75.

<sup>&</sup>lt;sup>153</sup> Ibid., p. 77.



**Figura 1:** Detalhe, *São Vicente no Ecúleo*. Maestro de Estopiñán. Retábulo de São Vicente (1350-1370) - 199 x 255 x 10 cm. Museu Nacional D'Art de Catalunya.



**Figura 2:** Detalhe, São *Vicente no Ecúleo. Bernat Martorell,* compartimento principal do Retábulo de São Vicente (1438-1440)- 288 x 238 x 24,5 cm. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

Ambos os compartimentos (figura 1 e 2) retratam a mesma cena. São Vicente Mártir recebe em seu corpo o martírio no ecúleo (potro). Nas duas composições o corpo do santo encontra-se atado ao instrumento de tortura, seus carrascos aparecem figurados, assim como Daciano, seu principal algoz. Ambas as composições foram realizadas com a mesma técnica, a têmpera, e também compreendem o mesmo suporte: a madeira. São igualmente qualificadas como góticas. Mas, as décadas que separam a primeira composição (do século XIV) da segunda (primeira metade do século XV) foram suficientes para criarem algumas nítidas modificações. As distinções ficam ainda mais claras ao se analisar as influências de ambos os artistas: é provável que o *maestro* de Estopiñán tenha se inspirado no estilo italiano, uma vez que sua obra guarda certas semelhanças com o estilo de Giotto. Já Martorell pertence à primeira fase do gótico internacional, um pouco mais próximo ao estilo flamenco.

Apresentam ambas as imagens um esplendoroso fundo dourado, muito característico do gótico, porém, representam fases distintas do mesmo. Outra ruptura parece evidente na própria composição: os artistas retratam o mesmo tema, mas de um modo distinto, isso fica evidente no modo como o martírio se procede, no número de personagens figurados, no esquema cromático utilizado.

Sob o ponto de vista da história da arte as imagens hagiográficas, abundantes nos séculos medievais, formavam um importante testemunho das mudanças que ocorreram ao longo do tempo. As vidas dos santos que decoravam livros, relicários, afrescos, retábulos, etc. Faziam parte da vida dos fiéis. Foram, além disso, fontes de controvérsias e debates. Mas, mantiveram sua proximidade com o mundo cristão. Nas próximas páginas, veremos como um desses *ciclos narrativos* foi desenvolvido em alguns dos compartimentos preservados do *Retábulo de São Vicente de Sarriá*, objeto desse estudo. Nele confrontasse uma longa tradição de relatos hagiográficos que aparecem representados na forma de imagens criadas por um importante artista da época.

## 2.3- O Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460)

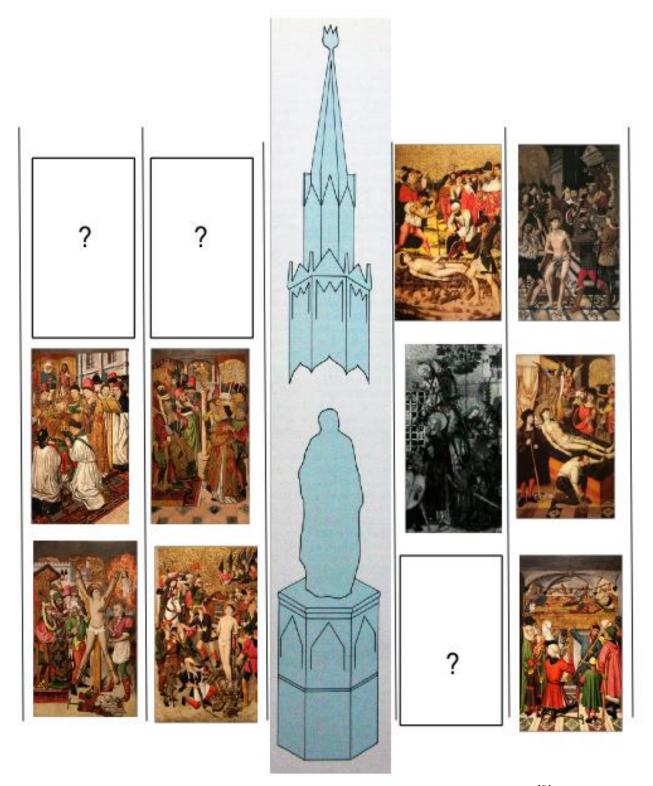


Figura 3: Reconstrução hipotética do Retábulo de São Vicente de Sarriá. 154

<sup>&</sup>lt;sup>154</sup> De acordo com: ALCOY, Rosa. *"Retaule de Sant Vicent de Sarriá"*. In: **Jaume Huguet 500 anys**. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, p. 154-159.

A instalação do Retábulo de São Vicente de Sarriá com seus doze compartimentos repartidos em quatro fileiras e uma grande escultura central, no altar maior da igreja paroquial de Sarriá, uma pequena construção levantada entre 1379 e 1403, deve ter provocado um efeito notável. 155 É evidente que tanto a localização quanto estrutura pictórica com suas imensas dimensões fizeram dele o elemento mais dominante do edifício e que, com sua conclusão, houve uma mudança substancial no interior do templo. 156 Deste complexo se preservaram nove compartimentos, cinco deles realizados por Jaume Huguet, três atribuídos a um pintor ativo em Barcelona e em Sardenha conhecido como Mestre de Castelsardo, e um compartimento cuja autoria é desconhecida. 157

A reconstrução hipotética do referido retábulo foi possível devido a preservação da estrutura original da parte posterior dos compartimentos que revelam que cada um deles compreende um único ponto na posição vertical, limitados com os pilares colocados entre as zonas laterais do conjunto. O tamanho das placas ao longo da iconografia das cenas representadas também favoreceu a reconstrução hipotética da obra, uma vez que tornou possível determinar qual era a altura em que os compartimentos deviam se posicionar. 158

A estrutura foi provavelmente encomendada em meados do século XV. Um período particularmente conturbado devido à eclosão de conflitos que podem ter afetado as finanças do comitente. Além disso, tratava-se de uma obra de grandes proporções (mesmo desmontado, os compartimentos que outrora fizeram parte do conjunto são muito amplos) e, por isso, com elevados custos de produção. 159 O que pode, em parte, explicar a demora na conclusão do conjunto que ocorreu apenas na primeira década do século XVI pelas mãos de outro artista, o mestre de Castelsardo. 160

<sup>155</sup> Descrições realizadas no século XVI, feitas por ocasião de visitas pastorais, indicam que havia no centro da composição uma escultura do santo na fileira central. O número exato de compartimentos é desconhecido, mas é possível que fossem doze. GUDIOL: I BLANCH, 1986, p. 171: ALCOY, 1993, p. 157. <sup>156</sup> FIGUERAS, 1997, p. 203.

<sup>157</sup> QUESADA, Francesc R. I. "Jaume Huguet. San Vincenzo ordinato da san Valerio". Bagliori del Medioevo: Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya, Venècia, 1999, p. 138-

<sup>141.

158</sup> ALCOY, 1993, p. 157.

ALCOY, loc. cit.

<sup>&</sup>lt;sup>160</sup> Ao que tudo indica deve ter sido comum que artistas barceloninos trabalhassem na Sardenha e que o inverso também ocorresse com certa frequência em meados do século XV. Este aspecto

Os compartimentos datados do século XVI se distanciavam dos trabalhos huguetianos, pois apresentavam novas características espaciais, compositivas e ornamentais que as aproximavam da arte renascentista. O tratamento do nu, por exemplo, apresentava certo grau de precisão anatômica distantes das formas empregadas nos painéis góticos. Mas os esquemas compositivos das pinturas atribuídas ao mestre de Castelsardo denotam uma linguagem que tentava manter um equilíbrio com o esquema do predecessor gótico, mas que não ignoravam as novidades estilísticas propostas no século XVI. 163

A obra permaneceu na posição original até que, após a uma reforma ocorrida no século XVIII, foi substituída por um altar barroco e transferida para um altar lateral onde permaneceu até 1902, quando foi removida para participar de uma exposição de arte sacra organizada pela Junta de Museus de Barcelona. O retábulo jamais retornou ao seu local de origem. Assim, o reitor da paróquia de Sarriá exigiu dos museus um pagamento a título de venda das obras. A situação permaneceu em disputa até 1921 quando as negociações foram concluídas. 164

Os poucos documentos relativos a este trabalho surgiram pouco tempo depois do falecimento de Jaume Huguet, quando a sua viúva e os paroquianos de Sarriá designaram um árbitro para solucionar problemas referentes ao pagamento da obra. Provavelmente não houve acordo, pois, Eulália Huguet, a filha do pintor, também procurou, sem sucesso, resolver a questão algum tempo depois.<sup>165</sup>

Com relação ao estilo, podemos caracterizar a obra huguetiana sob a perspectiva de uma forte influência flamenca, graças aos trabalhos de seu predecessor Lluís Dalmau (1400-1461). Há, contudo, a possibilidade de que Jaume Huguet tenha

<sup>165</sup> QUESADA, 1999, p. 138.

-

também se refletia na escultura. Não foi incomum que mestres catalães tivessem colaboradores sardenhos. Entre os mais destacados estava o anônimo Mestre de Castelsardo. Mais informações em: SCANO, Maria G. "Presències catalanes a la pintura de Sardenya". In: L'art gòtic a Catalunya: Pintura III (Darreres manifestacions), Barcelona: 2006, p. 244-255.

ALCOY, 1993, p. 160.

ROLAND JR, Benjamin. **Jaume Huguet: A Study of Late Gotic Painting in Catalonia**.

Cambridge, 1932, p. 141.

QUESADA, F. R. "Jaume Huguet: San Vincenzo ordinato da san Valerio". Bagliori del Medioevo: Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya. Venècia, 1999, (catàleg d'exposició), p. 138.

BORONAT I TRILL, Maria J. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 1999, p. 639-640.

assimilado as novidades vindas de Flandres a partir de uma provável estadia em Valência em 1445, antes mesmo do início de suas atividades em Barcelona. 166

O tema retratado no conjunto em questão é a história de São Vicente Mártir († 304), diácono do bispo Valério de Saragoça, que foi capturado por seus perseguidores romanos em 303. Por ordem de Daciano<sup>167</sup> foi castigado e conduzido a Valência onde sofreu várias formas de tortura e por fim faleceu abraçando a *coroa do martírio*.

A devoção a São Vicente Mártir pode ser explicada por sua proximidade com Aragão, sua pátria de origem, e com o fato de ter sofrido o martírio em Valência, onde se originou seu culto. Alcançou grande devoção na região da Catalunha, que foi tão ampla que chegou a rivalizar com a de outros santos diáconos como São Lourenço e Santo Estevão. Encontrava-se incluído na categoria de santos dos primeiros tempos do cristianismo que sofreram o martírio. <sup>168</sup> O texto hagiográfico, assim como a sua iconografia, na maioria dos casos, narra o martírio do santo, sua morte e surgimento de seu culto. <sup>169</sup>

A época medieval não era tão abundante de materiais. Alguns eram importados e sua disponibilidade estava condicionada às vias de comércio e às relações políticas do momento. Este fato, em determinados momentos, trouxe consequência importantes no uso da cor. Além disso, o suporte de madeira tem geralmente propriedades *higroscópicas* e as variações de umidade podiam produzir deformações já que a madeira, ao envelhecer, perdia elasticidade.<sup>170</sup>

<sup>16</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>166</sup> A descoberta de documentos que afirmam uma possível presença de Jaume Huguet em Valência levanta novas discussões a respeito dos períodos iniciais da obra do artista. É possível que o mesmo estivesse na região a trabalho em 1445, já no final de seu desconhecido período de formação. Esta estadia em Valência pode ter contribuído para uma absorção de formas e modelos de origem flamenca (até então triunfantes na região) que contribuíram para a construção do estilo adotado pelo pintor a partir daí. Mais informações em: PUERTO, JOSEP FERRÉ. "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor". In: Ars longa, v. 12, 2003, p. 27-32.

Daciano é um personagem enigmático. Aparece nas *legendas* de vários mártires (como santa Eulália e santa Sofia, por exemplo) como uma espécie de prefeito romano que costumava ser particularmente cruel quando se tratava de cristãos. Todavia, não há uma documentação que permita a sua comprovação histórica. DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. **Guía Iconográfica de la Biblia y los santos**. Alianza Editorial, 2009, p. 14.

FITÉ LLEVOT, Francesc. "Algunes qüestions sobre iconografia i el culte a Sant Vicent Mártir a Catalunya, em època medieval". In: ESPAÑOL, Francesca; FITÉ LLEVOT, Francesc (Ed.). **Hagiografia peninsular en els segles medievals**. Universitat de Lleida, 2008, p. 169; DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2009, p. 448-450.

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup> Ibid., p. 171.

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> CABRÉ, 2001, p. 12.

A preparação das peças do retábulo se iniciava corrigindo os defeitos e protegendo as junções e fendas das tábuas com tiras de linho embebidas em cola animal quente e posicionadas nas imperfeições da madeira. Havia possivelmente uma forte colaboração entre pintores e entalhadores. O trabalho em conjunto com carpinteiros e santeiros era fundamental para a construção dos grandes retábulos de altar e na montagem dos coros. No caso dos retábulos de grandes dimensões, como o de Sarriá, por exemplo, os entalhadores preparavam uma estrutura que fisicamente servisse de suporte para as tábuas pintadas. 172

A antiga crença de que as coberturas policromadas ou douradas dos mesmos serviam para esconder irregularidades ou defeitos não tem fundamento. Os entalhes em madeira, os relevos e as esculturas medievais possuíam boa qualidade. O emprego de relevos, metais preciosos e cores asseguravam, por exemplo, a imitação de tecidos, pedrarias e texturas. Nas imagens o brilho dos fios de ouro, a rugosidade da pele de alguns personagens, seus cabelos, suas barbas e tonsuras, marmoreados polidos, tudo isso era alcançado com o emprego de conhecimentos técnicos que o artista vallense empregava junto com seus colaboradores.

Um aspecto marcante da obra huguetiana é a representação da figura humana. Particularmente a disposição das cabeças, a expressividade dos rostos e olhares conferia mais delicadeza à sua pintura. Sua obra também apresentava grande técnica e criatividade no tratamento dos dourados. Estes encontravam mostras de polimento, cinzelados, perfurações e relevos, céus e fundos com diferentes texturas

\_

LETONA, Ana C. L. Preparaciones, Dorado y policromia de los retablos en madera. In: **Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos**. Valencia, Grupo Español del IIC, 2006. Disponível em: < http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/AnaC\_Policromia.pdf >. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016, p. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>172</sup> ANGUERA, 2006, p. 304- 307.

Trata-se de um pequeno espaço circular em parte de trás da cabeça, mais especificamente na coroa, que a Igreja Romana utilizava para distinguir seus ministros para que, desta forma, levassem simbolicamente em seu corpo um sinal de distinção em relação a outros homens que não tinham ordenação. Na cerimônia ou rito sagrado de tonsura, os jovens batizados e confirmados cristãos eram admitidos no clero. Este ritual era chamado de *prima tonsura*. Assim, no ato de ordenação da tonsura, era entendido, em sentido amplo, que um leigo passava a ser um clérigo. RUIZ, Enrique M. (dir.). **Diccionario de historia moderna de España**. Vol. 1. Madrid: Istmo, 1998, p. 257.

e relevos, frequentemente com motivos vegetais, indumentárias, auréolas, coroas, objetos. 174

Um ponto de semelhança entre as pinturas do retábulo de Sarriá são os padrões de folhas e bolotas de carvalho no fundo dourado (figuras 4, 5 e 6). O que pode ser tomado como um ponto característico da escola catalã. 175 O processo de moldagem do gesso e a aplicação do dourado empregados no retábulo podem ter seguido um processo semelhante em trabalhos de diferentes ateliês.



Figura 4: Detalhe: São Vicente na Fogueira. Padrão de folhas em relevo dourado.



Figura 5: Detalhe: São Vicente ante Daciano. Padrão de folhas em relevo dourado.

<sup>&</sup>lt;sup>174</sup> CABRÉ, 2001, p. 22. <sup>175</sup> ROWLAND JR, 1932, p. 125.



Figura 6: Detalhe: São Vicente no Ecúleo. Padrão de folhas em relevo dourado.

As lâminas de ouro eram aplicadas, em geral, sobre uma preparação cromática vermelha. Este era o processo mais tradicional: a tinta era aglutinada em um meio proteico e permanecia um tempo secando, e ainda levemente úmida, aplicavam-se sobre ela as lâminas de ouro. O dourado era polido para se atingir uma superfície lisa. <sup>176</sup> Este processo é denominado *ouro brilhante*, <sup>177</sup> e era aplicado tanto em superfícies planas, como em relevos. Era aplicado em auréolas, relevos, céu e fundos. Nessas superfícies se faziam decorações com diferentes motivos distribuídas sobre o ouro com linhas de incisão e marcas obtidas através da aplicação de pressão com formões ou cinzeis sobre a lâmina, chamados de perfuração (para granulações e replicados) e cinzelado (figuras geométricas, flores, folhas, etc.) respectivamente. Conseguiam-se assim efeitos de brilho e reflexos. O ouro também aparecia nas vestimentas, sobretudo simulando bordados de fios de ouro (brocados).

Huguet pintava com a têmpera. Usava um veículo para diluir as cores, para que estas fossem mais vigorosas. No sombreamento, as camadas de tintas se destacam pela intensidade, e pelas distintas colorações. A individualização dos personagens era quase completa.<sup>178</sup> Apesar de ter sido possível que Jaume Huguet tivesse conhecimento das novas correntes artísticas de sua época (principalmente quando

Havia três procedimentos para dourar retábulos e esculturas: o *dourado à água* (polido); o *dourado à sisa* (opaco, que não se podia polir); e *dourado em pó* (ouro em pó aplicado com o pincel e algum tipo de cola). LETONA, 2006, p. 7.

<sup>178</sup> SANPERE Y MIQUEL, Salvador. **Los Cuatrocentistas Catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV**. Fundación Histórica Tavera. Madrid, 2000, p. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>176</sup> CABRÉ, 2001, p. 330.

já era um pintor maduro), os materiais empregados por ele não eram muito diferentes dos utilizados pelos demais. Quanto ao procedimento pictórico, apresentava um tratamento que embora não o afastasse completamente das técnicas mais tradicionais da pintura gótica catalã, ainda conseguia imprimir características próprias aos trabalhos. Mas, ele não trabalhou só, seu ateliê emergia com grande número de colaboradores. Seus ajudantes interviram constantemente em partes secundárias dos seus retábulos. No caso de Sarriá, por exemplo, tal aspecto é muito evidente e comprova o fato de que Huguet não cumpria a cláusula (se é que ela existia em todos os contratos) que o obrigava a pintar o retábulo com suas próprias mãos. 180

O tratamento espacial e a perspectiva huguetiana apresentavam pavimentos e azulejos, frequentemente relacionados com elementos arquitetônicos, mas esta representação do espaço era independente das figuras e isto conduzia a um tratamento desigual da perspectiva ou do espaço. Um recurso característico que se usava em várias obras era intercalar um pedaço de paisagem entre o pavimento e o fundo ou céu dourado (figuras 7 e 8). Neste caso a paisagem não era simplesmente o plano de fundo, mas um elemento narrativo que interagia com as virtudes e os milagres do santo e integrava sua singularidade. 182

Podem ser considerados traços característicos das obras atribuídas a Jaume Huguet um maior domínio da luz e sombra, assim como um *retrato psicológico expressivo*<sup>183</sup> dos personagens representados. Em suas representações ele capta a sociedade da época. As indumentárias, por exemplo, refletem a moda da época, os tecidos, motivos e bordados.

Os dados técnicos das pinturas do mestre vallense apontam que, ao menos no que concerne ao uso dos materiais, ele sofreu influências tanto do norte da Europa

<sup>180</sup> SUREDA PONS, Joan. **Un cert Jaume Huguet el capvespre d'um sommi**. Caixa de Terrassa. Lunwerg Editores, 1994, p. 128.

.

<sup>&</sup>lt;sup>179</sup> CABRÉ, 2001, p. 18.

<sup>&</sup>lt;sup>181</sup> GARRIGA, J. *"La representació espacial em la pintura de Jaume Huguet"*. In: **Jaume Huguet 500 anys**. Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura, Barcelona, 1993.

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> CAJANO, 2002, p. 454. <sup>183</sup> GARRIGA, 1993, p. 152.

(pintura flamenca), como do Sul (pintura italiana). Nas próximas páginas aprofundarei a análise dos cinco compartimentos do retábulo de Sarriá atribuídos ao ateliê de Jaume Huguet: São Vicente ordenado por São Valério; São Vicente diante de Daciano; São Vicente na fogueira; São Vicente no Ecúleo; Milagres Póstumos de São Vicente.



Figura 7: Paisagem no fundo da cena. Detalhe: São Vicente na Fogueira.



Figura 8: Paisagem no fundo da cena. Detalhe: São Vicente no Ecúleo.

.

<sup>&</sup>lt;sup>184</sup> CABRÉ, 2001, p. 22.

## 2.3.1- São Vicente ordenado por São Valério (1455-1460)



**Figura 9:** Jaume Huguet. São Vicente Ordenado por São Valério (1455-1460) - 176 x 98 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

A imagem é marcada pela posição diagonal tanto dos personagens quanto pelo tapete decorado com motivos geométricos na parte inferior da cena. No plano superior também há uma separação entre as paredes da catedral no lado direito e o retábulo gótico representado no fundo dedicado à Virgem, São Pedro e São João Batista. Na parte superior da imagem um grupo de cantores glorifica o momento da ordenação do diácono, um deles segura um hinário. As roupas apresentam cores vivas, grandes quantidades de joias e alguns personagens usam chapéus. Em primeiro plano São Vicente, vestido de branco aparece ajoelhado diante de São Valério, suas mãos unidas em sinal de reverência e oração, o jovem santo está prestes a receber do bipo a dalmática. 187

A cena é completada com um grupo de auxiliares do bispo, um deles está ajoelhado ao lado de Vicente, porta um breviário nas mãos. A posição lateral de São Vicente bem como a disposição do jovem diácono ao seu lado de costas para o público convida o observador da imagem a participar da cena. A escala cromática é marcada por uma quantidade de branco, a riqueza das vestes é evidenciada pela grande quantidade de dourado além de uma oposição entre várias tonalidades de verdes e vermelhos. As texturas dos ricos brocados das vestes são muito evidentes.

Nas sociedades em que a religião desempenha um papel predominante nas representações do mundo e na organização das relações sociais, ocorre uma forte distinção, de natureza inicialmente religiosa, entre clérigos e leigos. Mas a cristandade aprofundou-a devido a presença da Igreja dentro do corpo social. A metáfora antropomórfica da sociedade foi comum na Idade Média. A sociedade, tal como um corpo, tinha seu funcionamento ideal com cada um de seus membros desempenhando a sua respectiva função, proporcionando, desse modo, um

\_

Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002d, p. 237.

<sup>&</sup>lt;sup>185</sup> QUESADA, 1999, p. 140.

<sup>&</sup>lt;sup>186</sup> ROLAND JR, Benjamin. **Jaume Huguet: A Study of Late Gotic Painting in Catalonia**. Cambridge, 1932, p.142.

O vestuário tradicional dos diáconos se caracteriza pela dalmática e a estola. Na Idade Média, a dalmática era uma túnica ampla aberta nos lados (desde o século XI). A representação dos santos Estevão, Lourenço e Vicente, compreendem bons exemplos desse tipo de indumentária e também dos aspectos gerais dos diáconos medievais. DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2009, p. 169.

188 SCHMITT, Jean-Claude. "Clérigos e Leigos". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean

equilíbrio. 189 Aspecto evidenciado no compartimento que Jaume Huguet dedicou ao corpo eclesiástico, representado com todo o seu esplendor.

Na hierarquia da igreja, os diáconos se situavam imediatamente abaixo dos sacerdotes. Em virtude de sua ordenação, recebiam o poder de assessorar aos bispos e aos sacerdotes na celebração das missas. O rito de ordenação dos diáconos ocorria através da imposição das mãos do bispo, ato que remonta ao tempo dos apóstolos. Para a representação dos santos patronos os artistas os pintavam com certos atributos que permitiam que eles fossem identificados (neste caso, o uso da indumentária litúrgica e a própria cerimônia). 191

Os drapeados da túnica de São Vicente e do jovem noviço ao seu lado marcam a volumetria e deixam a imagem em conformidade com o formalismo e naturalismo que começavam a se delinear na época. O aspecto psicológico foi evidenciado na individualização das cabeças dos personagens, cada qual com uma expressão facial individualizada. O mobiliário eclesiástico também pode ser reconhecido ao fundo da cena. 192

Um aspecto interessante da cena da ordenação de São Vicente foi o modo como o artista organizou a composição. Por designarem componentes essenciais da pessoa, o *corpo e alma* englobavam uma infinidade de usos metafóricos usados à exaustão durante os séculos medievais. Os personagens eclesiásticos, neste caso, foram posicionados em um bloco único. Mesmo com a individualização das expressões faciais, o artista deixou uma clara uma noção de conjunto. A igreja foi apresentada tal como um *corpo* metafórico, a dispor de seus membros na celebração religiosa.

A cena da ordenação de São Vicente não aparece no seu relato hagiográfico. Jacopo de Varazze limitou-se a afirmar que Vicente era de origem nobre e que foi

<sup>190</sup> DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2009, p. 168.

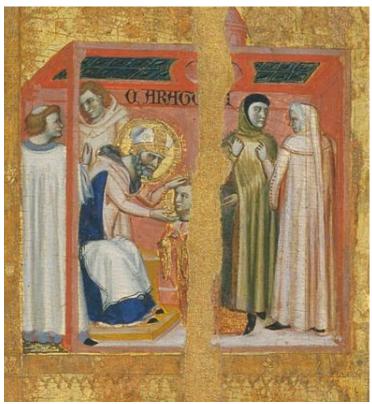
<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> FRANCO JR, 2008, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>191</sup> PAÚL, Ana Isabel L. *"Aspectos materiales y espirituales em la vida aragonesa medieval"*. In: DUCAY, Maria del Carmen L. (coord.). **Arte y vida cotidiana en época medieval**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008, p. 245.

<sup>&</sup>lt;sup>192</sup> ROLAND JR, 1932, p. 144.

SCHMITT, Jean-Claude. "Corpo e Alma". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002b, p. 265-266.

diácono do bispo Valério, e como se exprimia com mais facilidade do que o bispo, este lhe confiou a tarefa da pregação. O artista pode ter presenciado este tipo de cerimônia, e optou por representá-la como um meio de deixar claro para o observador qual era a posição de Vicente na hierarquia da Igreja. A cena também foi retratada em retábulos anteriores (como podemos observar na figura 10). É presumível, portanto, que esta fosse uma maneira tradicional de representar a vida do santo diácono, além disso, há cenas semelhantes em trabalhos dedicados a outras hagiografias.



**Figura 10:** Detalhe, consagração de São Vicente . *Maestro* de Estopiñán. Retábulo de São Vicente (1350-1370) - 199 x 255 x 10 cm. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

Se compararmos a Ordenação de São Vicente com a Consagração de Santo Agostinho, é possível listar algumas similaridades. O bispo à esquerda, no painel de Agostinho e São Valério possuem similaridades. Porém, o *maestro* dedicou mais detalhes e refinamento ao retábulo de Santo Agostinho. A posição de Santo Agostinho é marcada pela frontalidade total e cria a impressão de que o santo é quem olha diretamente para o observador e não o contrário. Tal característica novamente inclui o observador na cena.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>194</sup> JACOPO DE VARAZZE, *Legenda Áurea* (1229-1298), p. 188.



**Figura 11:** Jaume Huguet. *Consagração de Santo Agostinho (1463-1470/1475)*. 250 x 193 x 9,5 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya. O compartimento faz parte da obra que foi encomendada ao artista pela confraria dos Curtidores em 1463 para o altar-mor da Igreja de Santo Agostinho Velho de Barcelona.

Os santos pertencentes a uma ordem religiosa eram costumeiramente representados com seu hábito. Os santos bispos mostram uma esplendida indumentária litúrgica. A partir do século XIV, os bordados com pedrarias e as listras douradas começaram a transformar os lados bordados com motivos imagéticos em forma de nichos. A técnica do bordado chamada de *pintura de agulha* elevou-se a uma grande perfeição e refinamento.<sup>195</sup>

Os pintores do gótico internacional representaram vários tipos de vestuário diocesano o que também preservou, de certo modo, a forma de celebração de algumas cerimônias. As pinturas dos grandes *maestros* preservaram impressionantes exemplares de mitras, báculos e vestimentas. Quanto aos instrumentos litúrgicos, peças de grande valor nos centros religiosos, poucas resistiram ao tempo, mas conhecemos a existência de vários cálices de ouro e pedras preciosas, por exemplo, não apenas porque deixaram rastro documental, mas por também figurarem na iconografia dos retábulos.

É possível que Jaume Huguet se inspirasse em modelos reais. Cabe atenção seu gosto por representar as partes bordadas. Os ricos tecidos e peles que se usavam na indumentária foram representados com esmero. O brocado que é presente de maneira exaustiva na obra é um tecido de seda e fios de ouro. Os motivos decorativos se baseiam na repetição de ramos e flores. Também eram feitos bordados na seda, no veludo e no cetim. Em geral eram de procedência italiana, especialmente veneziana. Jaume Huguet provavelmente dispunha de diversas mostras de tecidos que lhe serviam de modelo. Há evidências da repetição de um mesmo tipo de tecido em mais de uma obra. 199

<sup>&</sup>lt;sup>195</sup> MATA, Sofia. *"La indumentària a l'obra de Jaume Huguet"*. In: In: **Jaume Huguet 500 anys**. Generalitat de catalunya. Departamento de Cultura, Barcelona, 1993, p. 102.

<sup>&</sup>lt;sup>196</sup> PAÚL, 2008, p. 250.

<sup>&</sup>lt;sup>197</sup> Ibid., p. 251.

<sup>&</sup>lt;sup>198</sup> Há, nesse retábulo, alusão a um elemento concreto que constava nas casas de um considerável nível: as paredes eram adornadas com cortinas, panos de brocado e luxuosas tapeçarias. Estas peças aparecem em diversos inventários e podem ser facilmente vistas na pintura gótica do século XV, pois aparecem na representação de vários santos. PAÚL, 2008, p. 243-244.
<sup>199</sup> MATA. 1993. p. 103.

# 2.3.2- São Vicente diante de Daciano



**Figura 12:** Jaume Huguet. *São Vicente diante de Daciano (1455-1460)* - 176 x 98 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

Neste compartimento o pintor representa o santo, em primeiro plano, cercado por um grande número de personagens. No canto superior direito, delicados ramos de folhagens e bolotas preenchem o fundo da cena. No plano inferior, o piso aparece numa coloração rosada com uma cerâmica decorada com motivos geométricos e florais. O pavimento com decoração em forma geométrica aparecia em numerosas pinturas da época e proporcionam a imagem dos trabalhos de azulejaria que existiam em algumas residências da época. Além disso, seu prolongamento ajuda a criar uma sensação de continuidade, ou seja, é como se o piso continuasse, de certo modo, até onde se encontra o observador da cena incluindo-o na mesma.

Vestígios de uma provável e pitoresca característica local foram sugeridos na imagem de um brasão formado por escudo com uma estrela e a lua crescente em uma das cerâmicas do pavimento. Outro detalhe aparece na águia bicéfala (símbolo do antigo Império Romano) representada na base da coluna que porta o ídolo pagão.

Daciano aparece sentado em seu trono, cujas laterais são decoradas com cabeças e patas de animais. Sob seus pés uma rica almofada verde garante conforto aos pés do governante. Além disso, um dossel coberto por uma rica tapeçaria ornada com bordados dourados, bem como suas ricas vestes indicam sua elevada posição. Um elemento concreto que constava nas casas de um considerável nível: as paredes eram adornadas com cortinas, panos de brocado e luxuosas tapeçarias. Estas peças apareceram em diversos inventários e foram perpetuadas pelos pintores quatrocentistas, pois apareciam na representação de vários santos.<sup>200</sup>

No centro da imagem aparece um ídolo pagão, o *Deus Lunus*,<sup>201</sup> (deteriorado pelo tempo) traz uma espécie de flecha na mão direita que aponta diretamente para o santo, figurado novamente em primeiro plano. O jovem diácono é segurado por um de seus carrascos, único personagem da cena a olhar diretamente para o observador, que novamente é incluindo na mesma. O governador romano, bem como um grande número de conselheiros e soldados, ouve com espanto as palavras que São Vicente dirige ao pequeno ídolo dourado no alto de uma coluna. O santo é

\_

<sup>&</sup>lt;sup>200</sup> PAÚL, 2008, p. 243-244. <sup>201</sup> ROLAND JR, 1932, p. 147.

figurado de forma muito similar ao que foi apresentado na cena de sua ordenação seu gesto, com o dedo erguido, indica que ele está com a palavra na cena enquanto os demais ouvem admirados.

Prudêncio, em seu poema admite descreve a cena. Daciano tentou, com doces palavras, fazer Vicente render culto aos deuses pagãos, mas este se recusou veementemente.<sup>202</sup> O Jacopo de Varazze fez um relato diferente da cena:

Daciano, presidente do tribunal imperial, ordenou que os dois fossem levados a Valência e encerrados numa prisão. Quando os imaginou quase mortos de fome, mandou que fossem levados à sua presença, mas vendoos sadios e alegres ficou colérico e disse: "O que você tem a declarar, Valério, por pretextar a religião para agir contra os decretos dos príncipes?" Como Valério respondeu recatadamente, Vicente disse-lhe: "Venerável Padre, não fale com tanta timidez, sussurrando, mas solte a voz com toda liberdade. Se você quiser, santo padre, eu responderei ao juiz" Valério respondeu: "Há muito tempo, querido filho, confiei a você a tarefa de falar, e também agora peço que fale da fé que nos traz aqui' Então Vicente voltouse para Daciano: "Até agora você fez discursos para combater nossa fé, mas saiba que para os cristãos é uma blasfêmia recusar-se a prestar à Divindade a homenagem que lhe é devida". Irritado, imediatamente Daciano decretou o exílio do bispo, e quanto a Vicente, considerando-o um jovem arrogante e presunçoso, condenou-o ao potro: no qual teria todos os seus membros deslocados, a fim de que este castigo servisse de exemplo a outros.20

O compartimento, entretanto, não figura a presença do bispo o que faz a cena mais próxima da poesia de Prudêncio, uma vez que este não menciona o bispo e apenas narra a disputa entre Vicente e Daciano.

O esquema cromático mantém similaridade com os demais compartimentos e está baseada na oposição entre tons verdes e vermelhos. Cabe lembrar, todavia, que para o público medieval não havia uma distinção muito nítida entre o real e o imaginário o que dificultava o reconhecimento de alguns aspectos da simbologia medieval, um exemplo disso pode ser verificado na simbologia das cores. O azul considerado uma cor fria, para a cultura medieval era, ao contrário, uma cor quente, pois era a cor do ar e o ar é quente e seco. Portanto, a repartição entre cores quentes e frias, tal como é concebida não deve ser empregada quando se trata de arte medieval.<sup>204</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> PRUDENCIO CLEMENTE. Passio Sancti Vincentii Martyris, p. 128.

<sup>&</sup>lt;sup>203</sup> JACOPO DE VARAZZE, *Legenda Áurea (1229-1298)*, p. 189.

<sup>&</sup>lt;sup>204</sup> PASTOREAU, 2002, p. 498.

Havia certa preocupação em se exigir uma boa qualidade das cores presente em inúmeros contratos do final da Idade Média. Em geral, havia uma acentuada preocupação com a qualidade do pigmento azul e do ouro. Mas, à medida que o *Quattrocento* avançava, as exigências deixavam de ser a preciosidade dos materiais e passaram à competência pictórica. A habilidade do artista assumiu aos poucos o lugar de principal exigência dos clientes. Mas qualidade do artista assumiu aos poucos o lugar de principal exigência dos clientes. Mas qualidade das cores presente em inúmeros contratos do final da Idade Média. Em geral, havia uma acentuada preocupação com a qualidade do pigmento azul e do ouro. Mas qualidade do acentuada preocupação com a qualidade do pigmento azul e do ouro. Mas qualidade do servicio da preocupação com a qualidade do pigmento azul e do ouro. Mas qualidade do servicio da preocupação com a qualidade do pigmento azul e do ouro. Mas qualidade do servicio da preocupação com a qualidade do pigmento azul e do ouro. Mas qualidade do servicio da preocupação com a qualidade do pigmento azul e do ouro. Mas qualidade do servicio da preocupação do servicio da preocupação do servicio da preocupação do servicio da preocupação da preocupação da preocupação do servicio da preocupação da preocupação do servicio da preocupação da preocupação da preocupação do servicio da preocupação da preocup

O jogo de cores das pinturas de Huguet, por exemplo, refletia um alto nível de conhecimento dos materiais e das técnicas de pintura. Os pigmentos eram aplicados sobre a superfície de madeira misturada com branco (carbonatos de chumbo) para controlar a saturação da cor. A têmpera de ovo foi utilizada para ligar os pigmentos e a tinta, embora em alguns casos particulares, isto é, a azurita, os meios de ligação utilizados fossem diferentes, isto é, cola animal. A disposição das camadas pictóricas aplicadas por Jaume Huguet segue uma tipologia geral. Estudos obtidos através da microscopia óptica e eletrônica permitiram observar que a estrutura de camadas se faz em uma base ou substrato de preparação branca, sobre o qual se lançam as diferentes camadas cromáticas.

O pigmento branco de chumbo<sup>210</sup> era aplicado como pigmento solitário ou em mesclas com outros pigmentos. Sua função nas misturas era diluir os outros pigmentos obtendo cores menos saturadas e mais luminosas. Também oferecia

\_

<sup>208</sup> SALVADÓ, N. et al. "Identification of copper-based green pigments in Jaume Huguet's Gothic altarpieces by Fourier transform infrared microspectroscopy and synchrotron radiation X-ray diffraction". In: **Journal of Synchrotron Radiation**, v. 9, n. 4, 2002, p. 215.

O alvaiade, é um derivado do chumbo, foi usado largamente na pintura artística. Era usado, misturando-o a uma cola animal para fazer a base para o início da pintura. Era usado também como pigmento para o fabrico da tinta branca.

Depois dos metais nobres (ouro e prata) o azul ultramarino (lápis-lazúli moído, importado do Levante) era a cor mais cara. Haviam graduações mais baratas, geralmente mencionadas como azulalemão (carbonato de cobre, mais instável em seu uso). Os pintores e seu público, provavelmente sabiam do caráter exótico do azul-ultramarino, considerado na época uma cor mais chamativa que o vermelho. Era usado para ressaltar a figura principal em usos mais sutis.

BAXANDALL, 2000, p. 25-29.

A azurita é uma pedra azul, à base de cobre, geralmente encontrada junto à malaquita, como resultado da alteração e oxidação de minerais de cobre. Pode ser encontrada em porções oxidadas dos veios de cobre.

<sup>&</sup>lt;sup>209</sup> Em alguns momentos é possível perceber que Huguet usou alguns procedimentos descritos por Teófilo Presbítero (1070- 1125) que deixou um dos raros manuais de artes medievais, o *Schedula diversarum artium*, do início do século XII, no qual, além de descrever várias técnicas, aconselha que tipo de imagens deveriam ser feitas em algumas peças. SALVADÓ, N. et al, 2002, p. 215.

opacidade às camadas cromáticas que continham elementos com pouca cobertura.<sup>211</sup> Jaume Huguet também utilizava em suas pinturas os pigmentos amarelos de chumbo e de estanho que, na segunda metade do século XV, representavam uma inovação quanto ao uso dos materiais.<sup>212</sup>

Os verdes eram obtidos a partir da sobreposição de camadas que produziam a mistura de fases do próprio pigmento verde e também outros compostos com o meio aglutinante e o branco. Eram obtidos pela corrosão de cobre ou ligas de cobre expostas ao vinagre. 213 Nos trabalhos de Jaume Huguet, é importante notar que o uso de um óleo de secagem só foi detectado nas pinturas verdes e, consequentemente, parece que deve haver algumas razões técnicas para seu uso neste caso.214 As zonas vermelhas se identificam claramente com partículas de cinábrio de uma cor vermelha intensa.<sup>215</sup> Mas, também há vestígios de óxidos de ferro com alta pureza em camadas cromáticas de tons ocres.<sup>216</sup>

Para os medievais as cores se caracterizavam mais pelos modos de intervenção do que por este ou aquele significado em particular. 217 O vermelho era a cor que interferia violentamente (para o bem ou para o mal); o verde era a cor que causava a ruptura, de desordem e depois de renovação; o azul era a que acalmava ou repelia; o amarelo, a que excitava ou transgredia. Tais aspectos ambivalentes devem ser considerados quando se trata de arte medieval. Além disso, os elementos significantes (animais, cores, números etc.) não tinham sentido neles mesmos, apenas usos. Neste caso, a estrutura predomina sobre a forma, e o conjunto de relações que os diferentes elementos estabeleciam entre si é mais rico de significados do que a de cada um desses elementos de forma isolada. 218

#### 2.3.3- São Vicente no Ecúleo

<sup>&</sup>lt;sup>211</sup> CABRÉ, 2001, p. 296.

<sup>&</sup>lt;sup>212</sup> Ibid., p. 308.

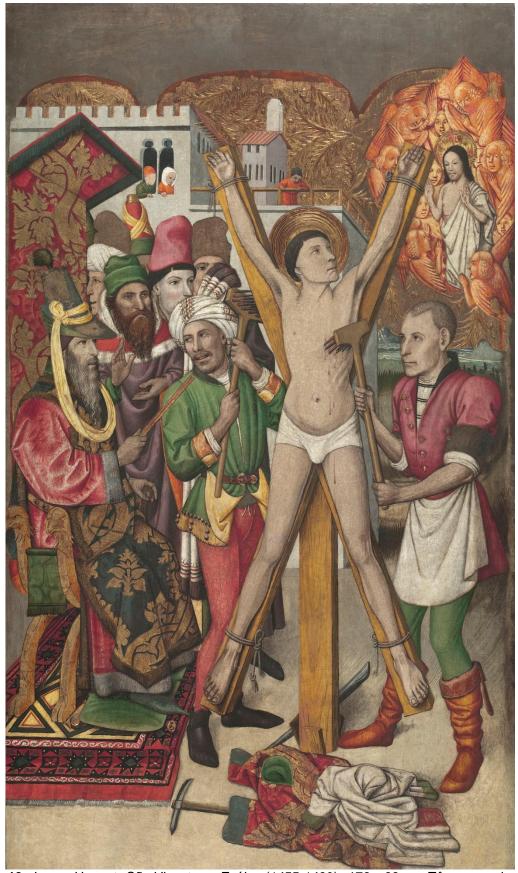
<sup>&</sup>lt;sup>213</sup> SALVADÓ, et al., 2002, p. 215.

<sup>&</sup>lt;sup>214</sup> Ibid., 2002, p. 220.

<sup>&</sup>lt;sup>215</sup> CABRÉ, 2001, p. 320.

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> Os óxidos de ferro são compostos que são usados em pigmentos terra e ocres. Eles podiam ser compostos simples ou mistura de fases e proporcionavam uma ampla variação de cores no intervalo do amarelo, laranja, vermelho, marrom, e no fim o preto. A importância desses pigmentos para a história da pintura está no fato de que ser base para uma grande variedade de tons, juntamente com a fácil disponibilidade, a estabilidade química e a não toxicidade. CABRÉ, 2001, p. 324. <sup>217</sup> BAXANDALL, 2000, p. 107-112.

<sup>&</sup>lt;sup>218</sup> PASTOREAU, 2002, p. 506.



**Figura 13:** Jaume Huguet. *São Vicente no Ecúleo (1455-1460)* - 176 x 98 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

Neste compartimento, o santo sofre o martírio. Cristo aparece no canto superior direito ladeado por um grupo de anjos de quatro asas (querubins), em tons alaranjados circunscritos num formato oval. Logo abaixo da representação de Cristo, uma paisagem marinha surge discretamente posicionada. Uma construção aparece no fundo da cena junto com os mesmos relevos dourados observados nos demais compartimentos. O esquema cromático pouco difere das demais cenas. Daciano observa o martírio do santo sentado em seu trono. As vestes, recém-removidas, de são Vicente aparecem atiradas ao chão. Novamente o artista usou o recurso do prolongamento do piso inferior da cena, tal artifício inclui o observador na cena, ele participa da mesma.

A parte superior não está pintada sugerindo que esta fosse uma parte dos compartimentos superiores e que não foi colorida, pois estava coberta por decorações. Neste painel, o carrasco maneja seu pente de aço com sangue frio, seu companheiro sorrindo escuta as ideias de tormentos de Daciano.<sup>219</sup> A imagem de Cristo, na visão que o santo desfruta, é uma figura reconfortante no momento do cruel martírio. A presença dos anjos e do próprio Cristo na cena cria uma divisão nítida na mesma, eles estão num tempo/espaço distinto que apenas o santo é capaz de observar.

A cena foi dramaticamente narrada na hagiografia de Vicente. Atado ao potro (ecúleo, ou cruz de Santo André) teve todos os seus membros deslocados, depois os carrascos enfiaram-lhe pentes de ferro até atingir suas costelas, de forma que dava para se ver as entranhas. Mas Vicente não se deixou vencer pela dor e afirmou "(...) não tenho medo de seus tormentos. Só há uma coisa que temo: que você se apiede de mim, porque quanto mais o vejo irritado, mais fico alegre. Não diminua esses suplícios, pois quero vê-lo reconhecer-se vencido."220

No compartimento do suplício de São Vicente no ecúleo, o rei veste uma capa larga de brocado recoberto com uma hopalanda de veludo. O barrete de topo alto é guarnecido com uma faixa que pende sobre seus ombros. Os carrascos vestiam-se

 <sup>219</sup> ROLAND JR, 1932, p. 146.
 220 JACOPO DE VARAZZE. Legenda Áurea (1229-1298), p.189.

muito mais simples com gibão calças e botas. Um deles porta um turbante com bordados e franjas nas extremidades de inspiração mouresca.<sup>221</sup>

Inicialmente, os mártires eram mortos excepcionais. Mas, com o tempo eles se tornaram intercessores que possuíam uma evidente proximidade com Deus. A figura do santo passou a ser considerada como um mediador junto a Deus, assim como um protetor adquirindo o título de patrono. Num cenário de crise, o santo era um tipo de companheiro invisível com o qual se estabelecia uma relação de intimidade. 222

Esta cena em particular é muito recorrente nas representações de São Vicente (tal como vimos anteriormente nas figuras 1 e 2). Este tipo de tortura parece ter sido frequente na época, pois aparece com certa frequência nas hagiografias de vários santos mártires. Nota-se a luminosidade atribuída ao corpo do santo, que corresponde ao valor metafísico da luz irradiada pelo santo. Outro aspecto inquietante é a pouquíssima quantidade de sangue figurado na imagem, que certamente não corresponde a real mortificação. Entretanto, é possível que o artista estivesse tentando figurar os aspectos transcendentais do santo diácono, sua virtude e a sua bondade estavam representados na beleza de seu corpo.

<sup>&</sup>lt;sup>221</sup> MATA, 1993, p. 101. <sup>222</sup> CAJANO, 2002, p.451.

# 2.3.4 - São Vicente na Fogueira



**Figura 14:** Jaume Huguet. *São Vicente na Fogueira (1455-1460)* - 176 x 98 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

A cena é muito singular, pois mostra o santo amarrado a um poste e sobre um monte de lenha, enquanto ateiam fogo aos seus pés. Uma linha curva marca a presença do santo na imagem e parece dividir a cena em duas. São Vicente já desnudo apresenta uma pele clara e rósea e é auxiliado por um grupo de anjos que dos céus seguram jarras com água e despejam-na no fogo e salvam milagrosamente a vida do santo. Este modo de se referir ao tormento do fogo era incomum e não aparece em outros trabalhos. Além disso, o compartimento parece ser o mais antigo da sequência. 223

Novamente os fundos dourados e decorados com relevos preenchem o fundo da cena. Daciano e seus homens encontram-se montados. As cores das vestes angelicais são as mesmas que predominam em toda a composição. Abaixo do pescoço do cavalo marrom há, discretamente, uma paisagem marinha. O esquema cromático deste compartimento parece ser compatível com as demais cenas. E tal como elas são representados uma grande quantidade de personagens. Assim como no compartimento da ordenação de São Vicente, uma perspectiva diagonal, porém, neste caso, situa o observador num ponto mais alto do que aquele onde se desenvolve a ação. Mais uma vez, o prolongamento do piso inferior dá uma impressão de inclusão do observador na cena.

Sua hagiografia narra o tormento pelo fogo de forma distinta à que foi figurada por Jaume Huguet:

Ele foi então tirado do cavalete e levado a um braseiro ardente, enquanto alegremente estimulava os carrascos. Por conta própria ele subiu na grelha, onde foi assado, queimado e consumido. Enfiaram-lhe garfos de ferro e lâminas ardentes em todos os membros, fazendo as chamas ficarem cobertas de sangue. Eram chagas em cima de chagas. Jogavam sal no fogo para que a chama crepitante o queimasse ainda mais cruelmente. J á não era nos membros, mas nas entranhas, que lhe enfiavam dardos. Suas vísceras saíam do corpo. Apesar disso, ele permanecia imóvel, os olhos voltados para o Céu, orando ao Senhor. <sup>224</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>223</sup> ROLAND JR, 1932, p. 149.

<sup>&</sup>lt;sup>224</sup> JACOPO DE VARAZZE, *Legenda Áurea* (1229-1298), p.189-190.

A iconografia do tormento do fogo gira em torno de uma grelha à qual o santo é amarrado. Contudo, esta grelha não é mencionada no poema de Prudêncio, que se limitou a dizer que foram erguidas fogueiras e que o santo abraçou seu martírio, ignorando as dores, sem desviar os olhos dos céus. Mesmo quando torturado pelo fogo Vicente era vitorioso, pois, ainda que seu corpo queimasse, Daciano ardia ainda mais devido a fúria que o abrasava por dentro. 227

Na cabeça os homens levavam *bonets* de lã ou feltro de topo redondo. Os *barrets* com uma bolsa ou faixa que caia sobre as costas e se enrolava nos ombros. O turbante também era muito usado pelos homens. As exageradas formas pontiagudas de influência borgonhesa exigiam o uso de galochas feitas com madeira ou cortiça. No caso desta cena em particular, os anjos usam túnicas coloridas, e intercedem pelo santo mártir. O papel da figura angélica na cena não era apenas o de por em movimento as imagens através de um código simbólico, torná-las narrativas, mas o de desvelar um espaço e um tempo diferente do terrestre. 229 Os anjos se multiplicaram em cenas nas quais havia oposição entre Deus e os homens.

O crescimento quantitativo da presença dos anjos nas imagens era justificável pela crescente devoção aos anjos da guarda. Esse tipo de devoção completava o companheirismo dos fiéis, tal como se afirmava no movimento das confrarias. O anjo era uma *figura cômoda* para exortação da prática sacerdotal, ao aperfeiçoamento pessoal e para representar a vigilância celeste. <sup>230</sup>

O corpo era tido como expressão da alma. É evidente, por exemplo, que os pintores atribuíam sistematicamente aos carrascos traços grosseiros que exprimiam a sua maldade, enquanto que os santos, tanto nos textos hagiográficos quanto nas representações figuradas portavam na carne, na vida e na morte, todos os signos de

FAURE, Philippe. "Anjos". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002, p. 74. lbid., p. 76.

\_

Do ponto de vista iconográfico, esta cena pode suscitar questionamentos, uma vez que a grelha que serve de atributo, tanto para são Vicente quanto para são Lourenço, era um suplício praticado apenas nas regiões orientais do Império Romano. É possível que seus hagiógrafos a tenham incorporado à sua *legenda* e, num segundo momento, este suplício foi atribuído a são Lourenço. DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 2009, p. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>226</sup> PRUDENCIO CLEMENTE. Passio Sancti Vincentii Martyris, p. 134.

<sup>&</sup>lt;sup>227</sup> SANTO AGOSTINHO. *Sermão 276* III, 3, (PL 38, 1257), p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>228</sup> MATA,1993, p. 100.

sua eleição espiritual: seus corpos eram luminosos e belos. A santidade os tornava transparentes e dizia-se como que para autenticar suas autoridades religiosas que eles não se decompunham, seus túmulos exalavam o odor da santidade. <sup>231</sup> No caso de são Vicente quando "as trevas da masmorra foram dissipadas por uma luz imensa, as pontas dos cacos tornaram-se flores de *suave perfume*." <sup>232</sup>

Uma característica importante, presente tanto na literatura quanto na arte medieval é a sua *teatralidade*. Aspecto bem peculiar presente nos dramas litúrgicos, que encenavam episódios bíblicos, parábolas de Cristo e os milagres dos santos. No fim da Idade Média, grandes espetáculos urbanos envolviam toda uma comunidade. O elemento teatral é muito evidente nos compartimentos do retábulo de Sarriá. Na composição das pinturas, na disposição dos personagens, na expressão de suas faces, tudo foi cuidadosamente disposto com a intenção de compor um drama.

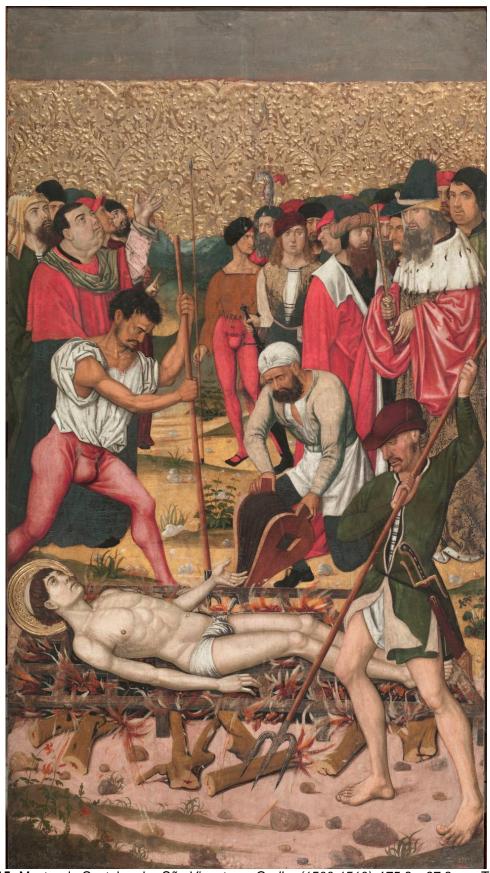
O compartimento que mais se aproxima da narrativa de Jacopo de Varazze, é atribuído ao *maestro* de Castelsardo (figura 15). Nele o santo mártir foi amarrado a uma grelha e teve seu corpo perfurado com garfos de ferro. Este compartimento guarda certo grau de semelhança com o de *São Vicente na Fogueira*, que é parte deste mesmo conjunto. O artista, nesse caso, situa o santo no centro da composição rodeado por seus juízes e executores, um céu dourado ocupa cerca de um terço da pintura, onde é possível notar um padrão de folhagens em relevo. Nesta composição já há um número de elementos renascentistas, tais como: a profundidade na cena, o volume e movimento das figuras, a integração e coesão entre os personagens, por exemplo. O corpo do santo é representado com uma musculatura mais evidente e com a face mais marcada do que a forma como foi retratado por Huguet.

-

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> SCHMITT, 2002b, p. 260.

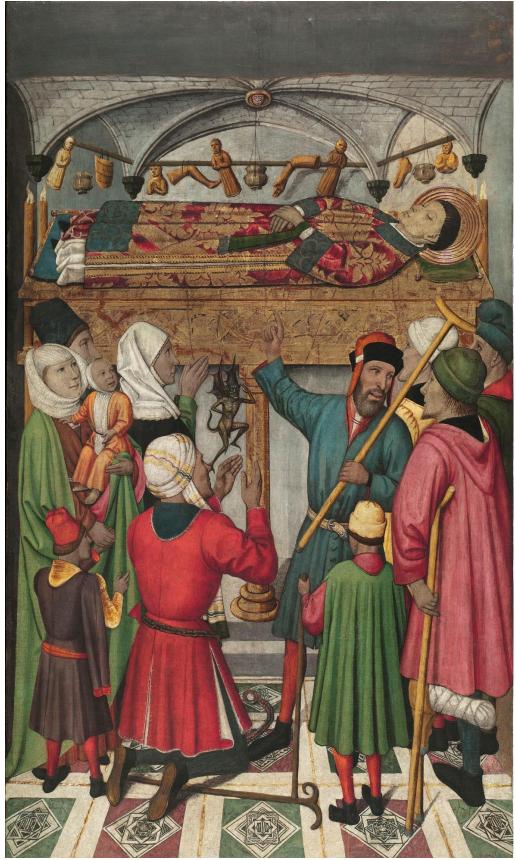
<sup>&</sup>lt;sup>232</sup> JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea* (1229-1298), p. 190.

<sup>&</sup>lt;sup>233</sup> ZINK, Michel. "Literaturas". În: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático** do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002, p. 88.



**Figura 15:** Mestre de Castelsardo. *São Vicente na Grelha (1500-1510)*, 175,8 x 97,3 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado com folhas de ouro sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

# 2.3.5- Milagres Póstumos de São Vicente



**Figura 16:** Jaume Huguet. *Milagres Póstumos de São Vicente (1455-1460)* - 176 x 98 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

A horizontalidade da cena foi marcada pelo corpo jacente do santo. O esquema cromático também compreende a oposição entre o verde e o vermelho. Na cerâmica do túmulo também aparece com o mesmo contraste colorístico, mas é marcado por motivos de ordem geométrica. Logo acima do corpo do santo foram pendurados os ex-votos. Além disso, o corpo é acompanhado por incensórios e ladeado por velas.

Na parte inferior ocorre a expulsão de um demônio de um homem, do qual uma corrente pende de sua cintura. Novamente o padrão geométrico predominou na cena. Alguns fiéis parecem conversar sobre o milagre que acabou de terminar. Na cena ocorre um exorcismo na tumba de São Vicente, o santo ainda é representado vestindo sua dalmática em tons vermelho e dourado. À esquerda uma mãe camponesa é representada com um vestido em tons de verde. Curiosamente, o Indivíduo que aponta de forma tão reconfortante para o sepulcro miraculoso guarda uma semelhança com um dos carrascos que em outro compartimento rasgava o santo com um garfo de ferro.<sup>234</sup> Novamente os recursos de prolongamento do piso, e personagens figurados de costas incluem o observador na cena, como se dela participasse. Trata-se novamente de uma cena que não aparecia nos documentos Hagiográficos.

O corpo do santo era tido como uma fonte de sacralidade, prestígio e poder. A presença de um túmulo sagrado era a garantia de uma proteção contra calamidades, doenças, perigos que podiam alcançar tanto o indivíduo quanto a comunidade. Qualquer corpo santo, bem como seus fragmentos, possuía um poder por isso eram guardados em altares feitos especialmente para eles ou em relicários.<sup>235</sup> Neste caso, fica evidente a ideia de que *uma parte valia pelo todo*. Essa ideia também podia ser observada em algumas imagens. 236 Em alguns casos, as estas tinham tanto valor que completavam ou substituíam as próprias relíquias. 237 As analogias medievais entre modelo e imagem eram regidas por relações simpáticas, isto é, por contágio (objetos que estiveram em contato e que, mesmo à distância continuavam a agir um sobre o outro) e de similitude (quando o semelhante evoca o

<sup>237</sup> CAJANO, 2002, p.461.

<sup>&</sup>lt;sup>234</sup> ROLAND JR, 1932, p. 148. <sup>235</sup> CAJANO, 2002, p.452. <sup>236</sup> PASTOREAU, 2002, p. 504.

semelhante; agir sobre um é agir sobre outro). <sup>238</sup> A composição desta cena é muito semelhante ao exorcismo da princesa Eudóxia que era parte do Retábulo de Santo

Estevão feito pelo ateliê da família Vergós (figura 18). A iconografia deste tipo de milagre situa a cena na cripta funerária na qual repousava o corpo do santo, lugar no qual pendiam um bom número de *ex-votos*. Nesta obra é evidente a conexão entre o ateliê dos Vergós e Jaume Huguet, já que a composição se assemelha muito à do Exorcismo da princesa Sofia do Retábulo de Santo Antônio Abade (1454-1458)<sup>239</sup> (figura 17) e a do Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1462). Muitos membros da família Vergós foram colaboradores em trabalhos realizados pelo mestre de Valls, ao ponto de que após a morte do mesmo em 1492, eles foram os continuadores de sua arte, herdando de certa forma, não apenas seu estilo, mas uma boa parte de sua clientela.<sup>240</sup>



**Figura 17:** Jaume Huguet. O Exorcismo da princesa Sofia diante do Sepulcro de Santo Antônio (1454-1458). Compartimento do retábulo da Igreja do Convento de Santo Antônio Abade de Barcelona.

<sup>239</sup> Este retábulo foi destruído em 1909, e é considerado um dos trabalhos mais importantes do mestre de Valls, ele é conhecido por meio de uma série fotográfica em preto e branco e por meio das quais é possível identificar alguns trabalhos realizados no ateliê do artista.

<sup>240</sup> RUIZ I QUESADA, F. "Taller dels Vergós (Rafael Vergós i Pere Alemany? Princesa Eudòxia

<sup>240</sup> RUIZ I QUESADA, F. *"Taller dels Vergós (Rafael Vergós i Pere Alemany? Princesa Eudòxia davant la tomba de sant Esteve".* In: **La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època**. Barcelona, 2003, p. 340-345.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>238</sup> FRANCO JR, 2008, p. 7.

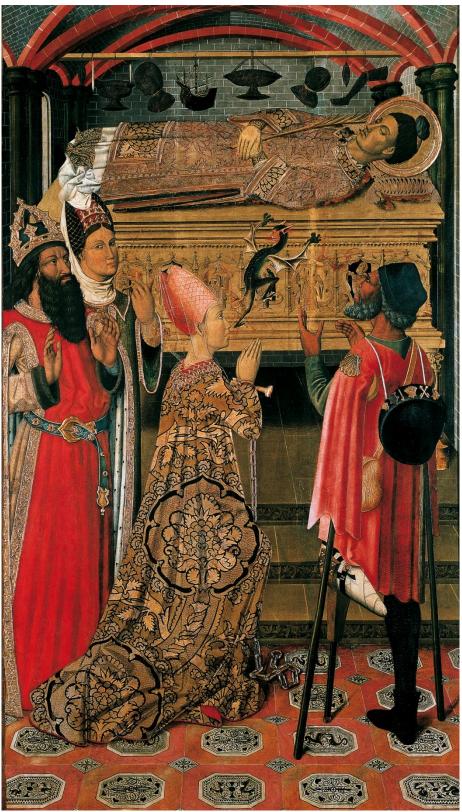


Figura 18: Ateliê dos Vergós. *Princesa Eudóxia diante da Tumba de Santo Estevão (1492/1494-1500)*, 1137 x 90 cm. Têmpera sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya. A *Legenda Áurea* diz que a princesa Eudóxia, filha do imperador Teodósio estava possuída por um demônio e que foi curada quando se apresentou diante do corpo do santo. Diante da estupefação do imperador e sua esposa, Santo Estevão cura a princesa e expulsa o ser diabólico com a forma de um dragão alado de seu corpo.

## 3- O MARTÍRIO COMO ASCESE DA ALMA

#### 3.1- O Belo como virtude

A sensibilidade estética no pensamento medieval atribui ao conceito de beleza as ideias de perfeição, proporção e brilho. Para Tomás de Aquino, por exemplo, "a beleza requer três condições: primeira, a integridade ou perfeição, porque o inacabado é por isso, feio; segundo, proporção adequada ou harmonia; por último, claridade, porque chamamos belo ao que tem uma cor nítida".<sup>241</sup> O conceito de brilho, de luz era muito importante para explicar a beleza das coisas espirituais, o próprio entendimento era uma luz, uma iluminação.<sup>242</sup>

Não é apenas como um simples aparato decorativo que o ouro foi tão exaustivamente usado nos retábulos medievais. Ele era um aspecto do belo, da *claritas* divina que aparecia majestosamente representada no seu brilho. Que o ouro acrescia valor ao objeto, não há dúvidas, mas este valor ultrapassava as fronteiras da materialidade. Era também um valor metafísico. A irradiação da luz de Deus aos homens.

O sentimento despertado pela beleza que se tinha naquele tempo não era propriamente captado pela definição do conceito de belo, nem nas declarações das emoções provocadas pela música e pela pintura, mas nas espontâneas manifestações de entusiasmo pelo belo. Não surpreende o fato de que estas manifestações se referissem às sensações da luz.<sup>243</sup> O belo também adquiria sentido quando se tratava da divina proporção, a união das partes em um todo encantador parecia uma ideia atraente aos medievais. "Assim, todos se ordenam", dizia Santo Agostinho, "segundo suas funções e seus fins, até a formosura do universo, de tal maneira que, o que não gostamos separadamente, se o

\_

<sup>&</sup>lt;sup>241</sup> "Ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas, sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra ese dicuntur." TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I q. 39 a. 8. *Apud*. TATARKIEWICZ, 2002, p. 273.

<sup>&</sup>lt;sup>242</sup> HUIZINGA, 2010, p. 387.

<sup>&</sup>lt;sup>243</sup> Ibid., p. 390.

contemplamos dentro do conjunto, nos agrada muitíssimo". A ideia da união de partes faz sentido quando pensamos num retábulo medieval. O que se pode conjecturar hoje é a profunda alegria para os paroquianos de Sarriá, quando depois de muitos anos o retábulo do santo padroeiro de sua paróquia foi concluído. A harmonia do conjunto completo com uma resplandecente decoração dourada e nas intensas colorações usadas. O Belo é um fenômeno *suprassubstancial*, irradia para todas as coisas como uma luz, isto por que

o Belo suprassubstancial é chamado de Beleza por causa da beleza que é distribuída de si a todos os seres, segundo a medida de cada um; ela, que como causa da harmonia e do esplendor de todas as coisas, lança sobre todos, à guisa de luz, as efusões que os tornam belos do seu raio nascente, chama para si todas as coisas – precisamente por isso também se chama Beleza – e reúne em si mesma tudo em tudo. 245

Para Agostinho a beleza do corpo se encontrava na harmonia das partes: "Toda a beleza do corpo consiste na proporção adequada das partes acompanhada de um colorido agradável". Ele fazia, além disso, uma distinção entre a *beleza sensível* e a *beleza inteligível*. A beleza inteligível era constituída de uma realidade moral e psicológica. Para o homem medieval, ao mesmo tempo em que a beleza sensível era observada por paralelos explícitos ou implícitos, o mesmo ocorria sobre a beleza das coisas da natureza e da arte. O interesse estético medieval voltava a sua atenção para a beleza das coisas (os aspectos sensíveis), mas era também estimulado pela consciência do belo enquanto dado metafísico. Hugo de São Vítor (1096- 1141) escreveu a sobre as coisas agradáveis que existiam no mundo e como elas eram admiráveis:

Olha o mundo e todas as realidades existentes: há muitas coisas belas e agradáveis... O ouro e as pedras preciosas refulgem diversamente, a beleza

2

<sup>&</sup>lt;sup>244</sup> "Ita ordinatur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus plurimum placeat." SANTO AGOSTINHO, *De vera religione*, XL, 76.

<sup>&</sup>lt;sup>245</sup> "Supersubstantiale vero pulchum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprientatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritas causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universes pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et càllos dicitur, et sicut totis congregans." Pseudo-Dionísio Areopagita. *De divinis nominibus* IV, 7, 135; tr. lt, p. 301-302. *Apud.* ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval.** Lisboa: Editorial Presenca. 2000, p. 45.

Arte e Beleza na Estética Medieval. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 45.

246 "Omnis (...) corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate". SANTO AGOSTINHO, *De civitate Dei*, XXII, 19.

<sup>&</sup>lt;sup>247</sup> COSTA, 2016, p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>248</sup> ECO, 2000, p. 19.

do corpo humano tem muitos atrativos, os arrases de várias cores e as vestes resplandecentes têm seu fascínio. 245

Os místicos medievais admiravam o belo e tal aspecto se refletia em seus textos. Mas no campo cultural a sensibilidade da beleza natural e artística, tanto entre os laicos quanto entre os escolásticos, era um fato concreto. 250 Mas em muitos casos, as categorias da estética metafísica e a avaliação das obras de arte eram muitas vezes apreciadas de maneira indistinta.

Tomás de Aguino assim define a beleza:

Quanto ao belo, ele se refere à faculdade do conhecimento, pois diz-se belo aquilo que agrada ao olhar. Eis por que o belo consiste numa justa proporção, pois os sentidos se deleitam em coisas bem proporcionadas, como nas semelhantes a si, uma ves que o sentido, como toda faculdade cognitiva, é uma certa razão. E como o conhecimento se realiza por assimilação, e a semelhança se refere à forma, o belo, propriamente, pertence à razão de causa formal.<sup>251</sup>

Os medievais convertiam o sentimento do belo num sentido de comunhão com o divino ou com a pura e simples alegria. O belo era um valor que devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com outros atributos do ser.<sup>252</sup> As discussões escolásticas estavam repletas de discussões sobre a ideia de beleza e bondade. Na verdade, os medievais não conseguiam conceber esses valores separados.<sup>253</sup> Para Tomás de Aquino, por exemplo, a beleza e a bondade, embora de naturezas distintas, eram a mesma coisa.

> Contudo, num sujeito determinado a beleza e a bondade são a mesma coisa, pois a natureza do bem abarca tanto a claridade como a harmonia, porém diferem na natureza, pois a beleza contribui para o bem-estar ordenado em direção à faculdade cognitiva. 254

<sup>253</sup> Ibid., p 41.

<sup>254</sup> "Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continentur, tamen ratione differunt, nam pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim

<sup>&</sup>lt;sup>249</sup> "Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ib specie pulchras et illecebrosos invenies (...). Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucate colorem". HUGO DE SÃO VÍTOR. Soliloquium de arrha animae, PL 176, col. 951-952. Apud. ECO, 2000, p. 32.

ECO, 2000, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>251</sup> "(... ) Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur, quae visa placent; unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, assimilitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis". TOMÁS DE AQUINO, Summa Theologiae, q. 5 a 4 ad 1. TOMÁS DE AQUINO. Suma **Teológica I**. São Paulo: Loyola, 2003, p. 199. <sup>252</sup> ECO, 2000, p. 35.

Para os escolásticos era muito importante a noção de *propriedades transcendentais* como condições concomitantes do ser. Unidade, verdade e bondade não eram valores que se realizavam de forma acidental ou esporádica, mas emergiam como propriedades coextensivas ao ser, em nível metafísico toda coisa existente é verdadeira, una e boa.<sup>255</sup>

As bibliotecas escolásticas contribuíram para a revelação de uma arte como um feito técnico operativo com a disposição de materiais de acordo com uma ordem orientada não apenas pela sensibilidade, mas pela inteligência. Assim, a beleza era sintetizada nos critérios de integridade, proporção e claridade, dentro das quais não podia deixar de adotar uma função libertadora frente a tantas hipóteses que pesavam muito sobre as especulações estéticas.<sup>256</sup>

Mas se o belo é uma propriedade do ser, a beleza do cosmo se fundamente na certeza metafísica, e não em um sentimento poético de admiração. A ideia da proporção como regra artística, proveniente das *teorizações musicais* assumiu diversas formas. A ideia de harmonia transformou-se num valor técnico. O princípio metafísico se tornou um princípio artístico. A proporção apareceu com abundância também na literatura e não tardou para que o conceito de norma e simetria tão caras à arquitetura alcançasse as artes plásticas.<sup>257</sup>

O princípio da simetria era tão enraizado no pensamento medieval que também determinava a evolução do repertório iconográfico. As exigências da simetria levavam a modificar, em alguns casos, uma cena que a tradição havia transmitido. Outra ordenação à qual a arte medieval se submetia é a do *quadro*, o enquadramento da figura no espaço ao qual estava destinada.<sup>258</sup>

Em Tomás de Aquino a doutrina da arte continuava a ser, de certa forma, a clássica. Se estruturava com base em determinados cânones que ocorriam mediante ao

<sup>256</sup> ECO, Umberto. **La Definicion del Arte**. Barcelona: Martinez Roca, 1970, p. 105.

cognoscitivam illud ese huius modi." TOMÁS DE AQUINO, *In Divina Nomina*, 367 b. *Apud.* TATARKIEWICZ, p. 271.

<sup>&</sup>lt;sup>255</sup> ECO, 2000, p. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>257</sup> ECO, 2000, p. 80-81.

<sup>&</sup>lt;sup>258</sup> Ibid., p. 83.

recurso a um ato compositivo de memórias de experiências anteriores. O projeto de uma obra não era apenas o conjunto de regras objetivas e tradicionais. A arte era como uma linguagem orientada fundamentalmente ao sentimento, que abrigava um mistério que a palavra comum não podia revelar. O conceito de claritas se liga a definição de resplendentia formae supra partes materiae proportionatas. A claritas ao ser a claridade da forma, é uma claridade metafísica. A analogia entis é um instrumento de esclarecimento do mistério metafísico em um ambiente cultural no qual se admitia implicitamente a possibilidade do conhecimento do ser e se acentuava a claridade do ser frente a nós mesmos mais do que o seu mistério. 259

Se o artista medieval era o realizador anônimo de regras objetivas da arte, acabava por expressar a si mesmo e sua própria essência. Recebia a realidade externa nos desdobramentos de suas paixões não como algo distinto dele, mas como algo tão identificado e adquirido que não existia diferença entre o espírito o os aspectos ocultos das coisas que assumiu. O momento poético é também intuitivo põe em jogo não apenas a Inteligência, mas a emoção e sensibilidade. Na obra já aparecia virtualmente realizada, é uma emoção intencional que leva em si mais do que ela mesma. É assim, pois consiste no efeito de uma profunda relação com a realidade é a identificação final do mistério das coisas com o espírito do artista.<sup>260</sup>

Na doutrina medieval há a presença de um signo-imagem baseado numa relação de analogia que trata de discutir tanto de estética como de teologia. Admitida a existência desses signos-imagens dentro uma vasta tradição alegórica, o homem medieval trata de convencioná-los dentro de seus repertórios simbólicos fixando para cada um deles um significado definido. 261

A doutrina do conhecimento poético se choca com a concepção medieval de arte como uma criação integral segundo regras. A teoria tomista defende que a arte se apresenta como uma virtude do intelecto prático, as regras pelas quais atua o intelecto não são apenas as regras previstas nos cânones, nelas intervém o conceito de *intuição criadora* a qual se remetem atenção, obediência e fidelidade do artista. A

<sup>&</sup>lt;sup>259</sup> ECO, 1970, p. 107. <sup>260</sup> Ibid., p. 109. <sup>261</sup> Ibid., p. 112.

intuição criadora se sobrepõe às normas canônicas e as reanima por meio de uma ação proveniente das profundezas do espírito.<sup>262</sup> A noção de belo como transcendental implica a capacidade de realização do valor em todos os níveis de existência, ainda que seja de forma analógica.

## 3.2- Corpo e Alma

Citadas nos textos medievais em oposição uma da outra as palavras *corpus* e *anima* designam tanto os componentes da pessoa humana, quanto os usos metafóricos dos termos.<sup>263</sup> Na Idade Média a relação entre corpo e alma prestava-se a diversas variações que excluíam o *ascetismo extremo* (tudo pela alma) e a *licenciosidade desenfreada* (tudo pelo corpo).<sup>264</sup> Eram ideias indissociáveis e, por isso, fomentadas pelas ideias filosóficas da Antiguidade, e baseava-se, ao mesmo tempo, no *Platonismo* – no sentido de que a alma preexiste ao corpo – e no *aristotelismo*, presente na concepção de que *a alma é a forma do corpo*.<sup>265</sup>

Na tradição platônica a alma não é criada, ela preexiste ao corpo no qual encontra uma morada provisória. Essa concepção rebaixa de certo modo a existência terrena ao grau de *aparência ilusória*. Tais ideias foram recebidas com certa modificação pelo cristianismo medieval, para o qual Deus foi o criador de cada alma individual. Mas não deixaram de atravessar a cultura cristã ao conduzir a expressões mais radicais a respeito do corpo. Quando se pensa em critérios de beleza, por exemplo, os primeiros cristãos faziam uma nítida distinção entre a *beleza corporal* e a *beleza da alma* (mais elevada que as formas assumidas pela carne), tal como já afirmam as palavras de Clemente de Alexandria (150-215):

A melhor beleza é, em primeiro lugar, a da alma (...) quando está adornada pelo Espírito Santo e os resplendores que emanam Dele: a justiça, prudência, fortaleza, temperança, benevolência e pudor. Jamais nenhuma cor tem sido tão radiante como eles. Depois também deve cultivar-se a beleza corporal, uma harmonia de membros e partes acompanhada da beleza na cor(...). A beleza é a flor espontânea da saúde: a saúde se cultiva dentro do corpo, mas a formosura, ao florescer fora dele, faz manifestar a beleza da cor. Ao

262

<sup>&</sup>lt;sup>262</sup> Ibid., p. 114.

<sup>&</sup>lt;sup>263</sup> SCHMITT, 2002b, p. 253.

<sup>&</sup>lt;sup>264</sup> Ibid., p. 257.

<sup>&</sup>lt;sup>265</sup> LE GOFF; e TRUONG, 2014, p. 36.

exercitar o corpo, as mais formosas e saudáveis condutas conseguem a beleza genuína e duradoura. <sup>266</sup>

Neste caso em particular a beleza corporal não é de todo desprezada, mas é representada como uma vívida representação da harmonia das partes, reflexo das condutas salutares, mas ainda assim, é a beleza da alma ainda mais elevada, pois era um dom de Deus, reflexo do esplendor do Espírito Santo.

A influência, em parte concorrente, da filosofia de Aristóteles sobre o pensamento cristão revela outra visão a respeito da síntese do corpo e alma que assinalava a ideia de que *a alma é a forma do corpo*, formulação que encontra eco na concepção de Santo Agostinho quando este afirma que "a alma é uma substância racional criada para reger um corpo."<sup>267</sup> O corpo recebeu novas discussões filosóficas com o cristianismo. Santo Agostinho, por exemplo, considerava a beleza corporal como a harmonia de suas partes associada a suavidade da cor. A beleza era um dom divino era, sobretudo, medida, proporção, unidade, conveniência, moderação e ordem.<sup>268</sup> Corpo e alma na qualidade de princípios essenciais do homem eram necessários um ao outro. Com base nos conceitos metafísicos aristotélicos, Tomás de Aquino formulou algumas proposições sobre o corpo humano:

- 1) Ele é *coprincípio essencial* (e inferior) do ente humano. Sendo em nós, portanto, um elemento essencial, é preciso dizer que sem corpo não há homem, propriamente;
- 2) O corpo está *unido substancialmente à alma*, coprincípio superior que está para ele assim como a forma está para a matéria;
- 3) A alma se serve instrumentalmente do corpo não apenas para as operações sensitivas, mas também para as intelectivas. Não é possível, portanto, entender nem querer sem o intermédio do corpo;
- 4) A alma é a sua única forma substancial, sem a qual sequer ele pode ser dito corpo *humano*;

<sup>268</sup> COSTA, 2016, p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>266</sup> "La mejor belleza es, en primer lugar, la del alma(...)cuando está adornada por el Espírito Santo y los resplandores que emanan de Él: justicia, prudencia, fortaleza, templanza, benevolência y pudor. Jamás ningun color se há visto tan radiante como ellos. Después también debe cultivarse la belleza corporal, una armonía de miembros y partes acompañada de belleza en el color(...). La belleza es la flor espontánea de la salud: la salud se cultiva dentro del cuerpo, pero la hermosura, al florecer fuera de él, hace manifiesta la belleza del color. Al ejercitar el cuerpo, las más hermosas y saludables conductas consiguen la belleza genuína y duradera". CLEMENTE DE ALEXANDRIA, *Paedagogus*, III, 11 (P. G. 8, 640), *Apud.* TATARKIEWICZ, 2002, p. 27-28.

<sup>11 (</sup>P. G. 8, 640). *Apud*. TATARKIEWICZ, 2002, p. 27-28.

267 "Nam mihi videtur esse substantia quaedam rationis particeps, regendo corpori accommodata." SANTO AGOSTINHO. *De quantitate animae*, XIII, 22.

# 5) A alma está em todas as partes do corpo humano.<sup>269</sup>

Foi a partir do século XIII que o movimento, as partes, as necessidades do corpo se tornaram objeto de observação empírica. Cada pessoa é composta, portanto, de um corpo material e mortal e de uma alma imaterial e imortal. Assim, a união sexual de dois corpos é capaz de gerar um terceiro corpo em todos os seres animados. Entretanto, a alma é uma criação singular de Deus, que a insufla no feto logo após a concepção. Embora pecador, o homem não deixa de levar consigo a marca do divino, mesmo que seu corpo pelo sofrimento e pela morte, e sua alma, por sua fraqueza, sofram tais limites como consequências do Pecado Original. 71

Aqueles que forem eleitos ressuscitarão no mesmo corpo que foi o seu na terra, mas este será um *corpo glorioso* (espiritual)<sup>272</sup> em oposição ao corpo da existência terrestre, este corpo será purificado e retornará à perfeição original e novamente será beneficiado de visão imediata e completa de Deus.<sup>273</sup>

A lógica do corpo e da ama evoluiu em vários níveis sejam nas práticas corporais, nas imagens de sua relação, nas categorias de pensamento racional ou ainda nas metáforas cuja abrangência é um pouco mais geral. Uma das características dessa dialética é a ideia de corpo como um meio de expressão exterior (*foris*) dos movimentos interiores (*intus*) e invisíveis da alma, das emoções e do próprio pensamento.<sup>274</sup>

O corpo era tido como expressão da alma. Os santos, por exemplo, tanto nos textos hagiográficos quanto nas representações figuradas portavam todos os signos de sua eleição espiritual: seus corpos eram belos e luminosos. Eram figurados desse modo, pois a santidade os tornava transparentes, seus corpos não se decompunham, seus túmulos exalavam um suave perfume. Suas relíquias preservam a sua *virtus* e, por isso, podiam curar enfermidades e operar milagres.<sup>275</sup> Aos poucos, o conceito de

<sup>275</sup> SCHMITT, 2002b, p. 260.

-

<sup>&</sup>lt;sup>269</sup> COSTA, 2012, p. 173.

<sup>&</sup>lt;sup>270</sup> SCHMITT, 2002b, p. 254.

<sup>&</sup>lt;sup>271</sup> Ibid., p. 255.

<sup>&</sup>lt;sup>272</sup> "É semeado um corpo natural e ressuscita um corpo espiritual." (1Cor 15,44).

<sup>&</sup>lt;sup>273</sup> SCHMITT, op. cit., p. 257, nota 222.

<sup>&</sup>lt;sup>274</sup> Ibid., p. 259.

santidade assumiu uma dimensão difusa presente na sacralidade: dos objetos (relíquias de contato, imagens etc.), dos lugares (santificados pela presença do santo, morto ou vivo) e do tempo (coincidência entre datas litúrgicas e momentos da vida social).276

Com os questionamentos dos modelos monásticos tanto no plano social quanto no metafísico, a partir do século XIII, favoreceu o florescimento de uma concepção mais aristotélica da natureza do homem e da natureza. O esquema binário do corpo e da alma ganhou novo vigor, pode-se dizer que o corpo por si mesmo tornou-se mais digno de atenção. A partir daí a concepção de que o homem é formado de um ser no qual matéria e espírito que formam um todo. A alma, desse modo, é determinada como a forma do corpo de tal sorte que, sem o corpo a ela seria impossível tomar consciência de seu próprio ser.<sup>277</sup>

Cabe lembrar a distinção de três noções sobre a dialética corpo e alma: a de corpus (soma, em grego), anima (princípio vital, psyque, em grego) e spiritus (princípio racional, *pneuma*, em grego). A ideia de uma estrutura ternária para a alma também foi foco de alguns debates intelectuais. Podiam ser atribuídas ao próprio Deus (Pai, Filho e Espírito Santo), às potências da alma (mens, memória, voluntas), ou ainda nos tipos de visão que poderiam ser distinguidas (visio intellectualis, visio spiritualis, visio corporalis).278

Havia, portanto, uma flexibilização da relação entre corpo e alma, balança que poderia pender para um lado ou para outro, mas sem excluir nenhum. As ideias que tendem a fazer do corpo uma imagem da alma autorizavam, de certo modo, os artistas a valorizar a nudez em algumas cenas de martírio por exemplo. Os hábitos que convém ao corpo exprimiam a conformidade com uma norma ética e não somente social, ele testemunha a relação entre o corpo e a alma exteriormente. As vestes em desordem é signo de pecado.<sup>279</sup> A legitimidade do casamento, por exemplo, era definida por dois critérios complementares: o consentimento dos cônjuges (ato de vontade livre que é uma atribuição da alma), e a consumação física

<sup>276</sup> Ibid., p.450. <sup>277</sup> SCHMITT, 2002b, p. 264.

<sup>&</sup>lt;sup>278</sup> Ibid., p. 263-264.

<sup>&</sup>lt;sup>279</sup> Ibid., p. 261.

da união (necessidades da carne). Cabe lembrar que os sacramentos em geral comportam uma parte espiritual e outra corporal, representada nos gestos e os objetos rituais, outro aspecto relevante está na oposição do batismo como uma marca espiritual e mais elevada ao contrário da circuncisão dos judeus, uma marca ritual do corpo.

Por designarem componentes essenciais da pessoa, corpo e alma se prestam uma infinidade de usos metafóricos. O corpo assumiu desde então uma importância central no percurso da santidade. Mesmo após a morte o corpo santificado é dotado de um poder taumatúrgico que comprova a sobrevivência da alma. E neste caso, as relíquias são garantias tangíveis de uma permanente comunicação entre a terra e o céu.<sup>280</sup> Dada a sua característica religiosa, o santo deve ser visível e reconhecível. Dessa forma, torna-se evidente a importância de seu corpo, realidade física na qual o percurso espiritual se coloca em evidência. Atormentado, controlado, dominado, o combate vitorioso que os santos travaram contra a sua natureza corporal parece tão extraordinário que implica na aquisição de poderes sobrenaturais. 281

Inicialmente os mártires eram mortos excepcionais, cuja lembrança era mantida através da celebração do aniversário de morte. Mas com o tempo eles se tornaram intercessores que possuíam uma evidente proximidade com Deus. A figura do santo passou a ser considerada como um mediador junto a Deus, assim como um protetor adquirindo o título de patrono. Num cenário de crise, o santo é um tipo de companheiro invisível com o qual se estabelece uma relação de intimidade. 282 A experiência do sofrimento no martírio é sublimada num valor moral. Do mesmo modo que a doença não é apenas uma questão fisiológica, era um mal aparentado à possessão demoníaca e afetava por inteiro o corpo e a alma.<sup>283</sup>

O corpo é um tipo de inscrição visível do percurso espiritual. Um aspecto que torna evidente a importância do corpo é o culto das relíquias sagradas dos santos. União entre o homem e o divino que nem mesmo a morte era capaz de romper. O corpo do santo era tido como fonte de sacralidade, prestígio e poder desde as primeiras

<sup>&</sup>lt;sup>280</sup> CAJANO, 2002, p.450.

<sup>&</sup>lt;sup>281</sup> Ibid., p.449. <sup>282</sup> Ibid., p.451.

<sup>&</sup>lt;sup>283</sup> SCHMITT, 2002b, p. 260.

comunidades cristãs. A presença de um túmulo sagrado era a garantia de uma proteção contra calamidades, doenças, perigos que podiam alcançar tanto o indivíduo quanto a comunidade. Qualquer corpo santo, bem como seus fragmentos, possuíam um poder, por isso eram guardados sob altares feitos especialmente para eles ou em relicários (receptáculos preciosos, frequentemente de grande valor artístico). Nas regiões mediterrâneas, o culto das relíquias teve grande importância, e chegou a provocar certas tensões e disputas.<sup>284</sup>

Um dos usos da metáfora corporal foi a ideia do *corpo social*. Além de síntese de toda a criação divina, estar no movimento de todos os níveis do Universo, o corpo representava a própria sociedade em movimento, sua organicidade. Tal dinâmica social foi o resultado de um amplo movimento de tensões. Se por um lado, o corpo era desprezado por ser o portal de entrada do pecado, por outro, ele poderia representar a salvação através do ato penitencial. Os monges, considerados modelos para a Cristandade, mortificavam seus corpos, de forma que a abstinência e a continência eram suas virtudes mais significativas.

O corpo era também o centro da Criação. Parte do universo era o *microcosmo do mundo*.<sup>287</sup> O tema foi aprofundado pela iconografia de então e, dessas projeções de macrocosmo e microcosmo. Do mesmo modo, como um corpo humano, a própria sociedade, em seu funcionamento ideal, era pensada como uma ordem equilibrada.

Mas justamente por ser entendido em sua característica mais elevada, o corpo deveria ser refreado. Atos de desregramento, fonte de preocupação entre os principais apologetas, deveriam ser combatidos. A própria metáfora organicista destacava a importância do bom funcionamento das partes para que o todo estivesse saudável. As pulsões e desejos carnais eram o ponto máximo dessa depreciação e deveriam ser reprimidos. O sexo era tolerado apenas para fins reprodutivos, uma vez que a própria natureza humana era sexualizada e, por consequência, a igreja estabeleceu uma hierarquização dos comportamentos

\_

<sup>&</sup>lt;sup>284</sup> CAJANO, 2002, p.452-453.

<sup>&</sup>lt;sup>285</sup> COSTA, Ricardo da. "A estética do corpo na filosofia e na arte da Idade Média: texto e imagem". In: **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 35, 2012, p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>286</sup> "Dilacerada entre a *imanência* e a *transcendência*, a filosofia medieval reservou ao corpo um estatuto ambíguo". COSTA, 2012, p. 175.
<sup>287</sup> Ibid., p. 162.

sexuais considerados lícitos (ainda que, na vida cotidiana, muitas vezes suas prescrições não fossem obedecidas).<sup>288</sup>

Os cristãos tentavam controlar suas práticas sexuais. Com frequência, a luxúria era alvo de severas condenações por parte de eruditos da Igreja, e figurava nas listas dos pecados capitais. Tal fenômeno iniciou-se no momento em que o Pecado Original, cometido por Adão e Eva, foi associado na teologia a uma conotação sexual. Entretanto, a atitude da igreja frente à sexualidade foi, em grande medida, ambivalente. Santo Agostinho (354-430), por exemplo, saiu em defesa da dignidade do sexo e também do matrimônio. Para ele, o matrimônio era um bem ontológico e se fundamentava na procriação, na fidelidade e na indissolubilidade. 289

Pouco a pouco, os teólogos cristãos começaram a ressaltar o valor positivo do corpo. Este devia ser regido pela razão em proveito dos prazeres superiores do espírito; o sensível deveria contribuir para a dinâmica do impulso espiritual. 290 Uma nova percepção do corpo foi disseminada a partir do século XII que teve como um de seus maiores expoentes o cisterciense Bernardo de Claraval (1090-1153), que atribuía ao corpo à função de ser a sublime morada da alma. Este novo posicionamento era um tipo de platonismo matizado, e foi esse o pressuposto que fundamentou o humanismo cristão.

> Tua, alma, habita em uma casa sublime, fabricada por Deus. Refirome a teu corpo, tão bem idealizado, disposto, ordenado, e que te serve de habitação gloriosa e deleitável. E para teu mesmo corpo Ele construiu outra casa excelsa, decorada e aptíssima: este mundo, sensível e habitável.2

A partir daí, o Cristianismo medieval glorificou o corpo de Cristo, cuja Encarnação foi cada vez mais compreendida como o gesto salvador da Humanidade. A doutrina da Ressurreição contribui para reforçar a glorificação de Seu corpo. Essa ambiguidade

<sup>&</sup>lt;sup>288</sup> LE GOFF; TRUONG, 2014, p. 41-43.

<sup>&</sup>lt;sup>289</sup> COSTAS, Marcos R. N. "Evolução da doutrina ético-moral agostiniana em relação à sexualidade". In: **Veritas**, Vol. 48, No 3, 2003, p. 375-390.

<sup>&</sup>lt;sup>290</sup> LE GOFF; TRUONG, 2014, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>291</sup> "lam vero, o anima, tu quidem sublimi in domo habitas, quae a Deo tibi fabricata est. Corpus hoc dico, quod sic compegit, quod sic aptavit, quod sic ordinavit, ut gloriose in eo et delectabiliter habitares. Sed et ipsi corpori domum fecit excelsam, aptissimam et decoram. Dico autem sensibilem hunc et inhabitabilem mundum." São Bernardo de Claraval, *In Dedicatione Ecclesiae, Sermo Secundus*, 1. **Obras completas de San Bernardo de Claraval IV. Sermones litúrgicos (2°)**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), MCMLXXXVI, p. 583.

torna-se ainda mais evidente quando se avalia, por exemplo, a ambivalência do pensamento medieval face à morte: a repugnância por um cadáver contrastava com a veneração das milagrosas relíquias dos santos. Por outro lado, os sacramentos, do batismo à extrema-unção, santificavam os corpos; a eucaristia, central no culto, é o corpo e o sangue de Cristo: a comunhão era, antes de tudo, uma refeição. 292

Na imagem acima, o Mestre de Castelsardo (figura 20) realizou uma composição de fundo dourado que mantém a coerência com estilo de Huguet, isto por que se trata de um compartimento que fazia parte do retábulo da paróquia de Sarriá concluído no século XVI. O artista segue o mesmo esquema cromático da composição gótica, mas adiciona a ela elementos arquitetônicos do estilo renascentista. O artista, neste caso, enfatizou a representação da alma do santo que é levada por dois anjos de seu leito de morte. A alma do santo mártir deixa seu corpo através da sua boca. A alma ergue-se aos céus com claras feições antropomórficas traz as mãos unidas como se estivesse a fazer alguma oração.

A ideia do corpo glorioso<sup>293</sup>, que também desencadeou um intenso debate nos círculos teológicos medievais. Isso porque colocava diante dos teóricos o problema do estatuto ético e político da vida corpórea (os corpos dos ressuscitados eram materialmente idênticos ao que tinham durante sua existência terrena?). Esse dilema parece ter sido palco de controvérsias, e ao mesmo tempo como afirma Agamben, a ideia de corpo glorioso parece ainda representar-se como um paradigma para se pensar as imagens e usos do corpo humano como tal.

A ideia de um corpo glorioso que assim como a alma é imortal e impassível, também se encontra livre dos efeitos do tempo. Os teólogos medievais acreditavam que o corpo dos eleitos sustentava uma beleza perfeita e eternamente conservada. No século XIII, o corpo ressuscitado sustentava a claritas, era luminoso como o sol e transparente como o cristal. Além disso, era dotado de liberdade e agilidade, ou seja, podia se desfazer como desejasse, sem o menor esforço, tal como os anjos. O

LE GOFF; TRUONG, op. cit., p. 13, nota 8.
 AGAMBEN, Giorgio. "O corpo glorioso". In: Nudez. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 89-147.

corpo glorioso, além disso, experimenta uma voluptuosidade (voluptas), isso porque era capaz de usar todos os cinco sentidos.<sup>294</sup>



Figura 19: Mestre de Castelsardo. Morte de São Vicente, 176 x 97,5 cm. Têmpera, relevos em estuque dourado sobre madeira. Museu Nacional D'Art de Catalunya.

<sup>&</sup>lt;sup>294</sup> BASCHET,1999, p. 16-17.

A ideia de corpo glorioso propõe à cristandade medieval uma forma de articulação entre corpo e alma. Mas determina uma relação fundamentalmente hierárquica, uma vez que deixa clara a submissão do corpo à alma. O corpo glorioso está inteiramente submetido à alma.

Tal modelo também funciona como um mecanismo de representação social. Na sociedade medieval, a relação entre o corporal e o espiritual estava profundamente relacionada à relação entre clérigos e laicos. Tratava-se de uma clara divisão de tarefas na qual a sociedade somente poderia ser salva se permitisse que seu lado espiritual fosse conduzido por um clero organizado que havia renunciado aos laços da carne. Além disso, para que o corpo glorioso pudesse funcionar como um modelo social, além da hierarquia era necessário que houvesse unidade, papel que a igreja enquanto instituição mais poderosa também podia representar. 295

Assim, a igreja, ao menos no período medieval, podia ser definida como corpo espiritual, que existe institucional e ideologicamente, assim como liturgicamente, como uma unidade capaz de ordenar o mundo material e encaminhá-lo a objetivos espirituais e celestiais. E, alguns casos, é factível a tendência a se aglutinar as instâncias espirituais e corporais. A representação da alma com aspectos antropomórficos é um bom ponto de partida para esta questão. Obviamente uma imagem por si só não diz nada a respeito da substância da alma. Assim, podemos admitir que uma imagem mostre apenas uma realidade espiritual dotada de correspondência com a imagem corporal. A partir dos séculos XIV e XV, a alma passou a ser representada como uma cópia perfeita e individualizada do corpo no qual existia.296

Tomás de Aquino acreditava que o homem possuía uma complexa ordem de relações entre as forças da alma e do corpo (faculdades inferiores e superiores) de modo que cada característica dele possui uma razão e uma adequação precisa. 297 Neste caso se podia afirmar até mesmo uma relativa autonomia das obras de arte: "não se louva ao artífice, enquanto tal, a intenção com a qual executa sua obra; mas

<sup>&</sup>lt;sup>295</sup> Ibid., p. 19-20. <sup>296</sup> BASCHET,1999, p. 21-22. <sup>297</sup> ECO, 2000, p. 180.

só a qualidade da obra que ele executa." <sup>298</sup> A intenção moral do artista não era relevante, o valor da obra estava na sua perfeita execução.

Podemos apreender que a redenção proporcionada pelo *corpo glorioso* promove certo grau de elevação divina do homem. Tal perspectiva parece-nos surpreendente, pois a relação entre Deus e homem é expressa a partir de uma dominação, que se assemelha, em certa medida, aos vínculos que existiam entre o senhor e seus dependentes.

Além dessa contradição, a relação que a doutrina cristã estabelece entre o mundo terreno e o além e marca o domínio e controle dos corpos mundanos à espera de um corpo celestial glorificado. A elevação dos justos também vem acompanhada da exclusão de uma boa parcela da humanidade que por suas transgressões são lançadas ao inferno. Tal é a dinâmica da cristandade e da instituição eclesiástica que a governa: exageradamente amante e integradora, e igualmente excludente e intolerante.

#### 3.3- Nudez

Os medievais não odiavam a nudez. Ela foi certamente alvo de críticas severas, mas também era mais um reflexo da atitude ambivalente da Igreja em relação ao corpo. A representação de Adão e Eva é um bom exemplo disso. Se por um lado eram representados na tentativa de esconder sua nudez, resultado da "perda da inocência", por outro a beleza de seus corpos também significava a inocência inicial que precedeu sua transgressão.<sup>299</sup>

A nudez também era discutida entre os teólogos medievais e, em nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica. No Ocidente, as narrativas (inclusive imagéticas, como a da Figura 20) nas quais Adão e Eva, após o Pecado Original, percebem sua própria nudez, indicam que isso não ocorreu apenas por ignorância,

<sup>&</sup>lt;sup>298</sup> "Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus facitat; sed quale sit opus quod faciat; sed quale sit opus quod faciat." S. Th. I-II, 57, 3; tr. It. X, p. 154. *Apud*. ECO, 2000, p. 183

p. 183. <sup>299</sup> LE GOFF; e TRUONG, 2014, p.140.

mas porque estavam cobertos por uma *veste de graça* que os envolvia como um *traje glorioso* removido pelo pecado.<sup>300</sup>

Assim, no intervalo entre a percepção da nudez<sup>301</sup> e a confecção das vestes de folhas de figueira, ocorreu a perda das *vestes da Graça*. Isso nos leva a crer que a *nudez completa* se realizava, talvez, no Inferno, com os corpos dos danados oferecidos aos tormentos eternos da justiça divina. De certo modo, há no Cristianismo não exatamente uma *teologia da nudez*, mas uma *teologia da veste*.<sup>302</sup>

Portanto, a nudez se dá após o pecado. Antes dele, havia uma ausência de vestes (*Umbekleidetheit*), não uma nudez (*Nacktheit*). Sua percepção está ligada ao ato espiritual que a Bíblia define como *abertura dos olhos*. Ela é algo que nos damos conta, mas a ausência de vestes não. A nudez após o pecado só poderia ser percebida caso houvesse uma mudança no ser do homem que, na queda, dizia respeito à Adão e Eva, em toda a sua natureza. Não se trata de simplesmente uma mudança moral, mas metafísica.<sup>303</sup>

Havia algum tipo de nudez preexistente, uma *nua corporeidade* que o pecado, ao despir a *veste da graça*, deixou transparecer. Isso se tornou a raiz de outro problema, o da relação entre natureza e graça. Esta é como uma veste, e pode ser removida. Por isso compreende-se que a natureza humana seja representada sempre como nua (a *nua corporeidade*).<sup>304</sup>

Essa herança teológica desenvolveu-se de forma tão profunda em nossa cultura, que não há dificuldade em perceber seus traços em performances contemporâneas.<sup>305</sup> Isso porque uma pesquisa contemporânea que se pretenda crível deve, antes de tudo, reconstruir a origem da oposição natureza/veste, e natureza/graça para que seja possível se delinear como que este ou aquele trabalho artístico foi engendrado.

<sup>300</sup> AGAMBEN, Giorgio. "Nudez". In: **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 91.

<sup>&</sup>lt;sup>301</sup> "Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais". Gênesis 3:7.

<sup>&</sup>lt;sup>302</sup> AGAMBEN, op. cit., p. 93, nota 323.

<sup>&</sup>lt;sup>303</sup> AGAMBEN, 2014, p. 94.

<sup>&</sup>lt;sup>304</sup> Ibid., p. 95-99.

Giorgio Agamben cita a performance de Vanessa Beecroft, vb47.377.dr, Peggy Guggenheim Collection, de 10 de junho de 2001, por exemplo. AGAMBEN, 2014, p. 101.



Figura 20: A Queda e a Expulsão do Paraíso, iluminura (Ms 65) das Mui Ricas Horas do Duque de Berry (c. 1415-1416) dos Irmãos Limbourg (Herman, Paul e Johan, 1385-1416). Iluminura em pergaminho, 29,4 x 21 cm, Musée Condé, Chantilly. A imagem acima mostra a sequência da narrativa bíblica da expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Da esquerda para direita, Eva aparece tentada pela serpente; em seguida ela oferece o fruto proibido a Adão; ambos recebem a punição por terem desrespeitado os desígnios de Deus e por fim, terminaram expulsos do paraíso.

A sensualidade como uma determinação do espírito é também uma criação cristã. Ela existia antes do Cristianismo, mas este a excluiu no momento em que ela nasceu como princípio espiritual. Só quando se reconhece que há algo, no espírito, é que se inclina naturalmente para a sensualidade ou a gera. 306 Esse mecanismo é explicável a partir da ideia de Encarnação. Isso pode sugerir que a filosofia antiga foi extremamente mais tolerante com a sensualidade do que a cristã. Mas não é o caso. Para os antigos, o erotismo era uma questão corporal. Mas, em compensação, a separação entre alma e corpo foi uma questão filosófica fundamental, desde Platão. Ao separar-se do corpo, a alma se liberta da sensualidade, abandona o desejo, deixa de ser uma individualidade e se dissolve na alma universal.307 O poder da

<sup>307</sup> Ibid., p. 119.

<sup>&</sup>lt;sup>306</sup> MAMMI, Lorenzo. "O espírito da carne". In: O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 118.

razão está na capacidade de desfazer a ilusão das aparências sensíveis para encontrar a verdade interior das ideias. A cisão entre corpo e alma também se tornou fundamental no *neoplatonismo*.

Os filósofos cristãos dos primeiros séculos se depararam com duas verdades reveladas difíceis de explicar: a Encarnação e a Ressurreição dos corpos. Ora, tais raízes encontram-se baseadas na tradição teológica cristã, obviamente medieval, como já era de se supor. Pelágio (354-420) via a graça como mais uma manifestação da natureza humana tal como Deus a criou. Para ele, havia o livre arbítrio e a possibilidade de evitar o pecado por conta própria sem a necessidade de uma graça posterior. Em outras palavras, embora peque, o homem pode simplesmente escolher não fazê-lo.308

Essa percepção contraditória da natureza humana fundamentada na doutrina do pecado original foi delineada pela Escolástica. 309 O pecado de Adão, de acordo com essa doutrina, corrompeu a natureza humana que ao perder a graça tornou-se incapaz de fazer o bem, isto é, o homem foi deixado à mercê de sua natureza. E não apenas no que se refere ao ser nu, mas também quanto ao próprio processo do conhecimento. Para os medievais, o meio do conhecimento é a imagem ou fantasma. O que nos leva ao conhecimento perfeito é um pôr a nu desse fantasma ao passar da sensação à imagem e à memória. Por fim uma vez realizada a desnudatio perfecta, como espécie inteligível, imagem ou intenção pura transforma o conhecimento consumado em *uma nudez de uma nudez*.<sup>310</sup>

Algo importante para o homem medieval é a importância que o mesmo atribuía aos gestos. As atitudes corporais estavam no centro da sociedade, assim como os seus hábitos e representações. Questões referentes ao corpo eram frequentes. A nudez, por exemplo, oscilava entre a inocência que antecedeu ao pecado original e a luxúria. O nu representava o risco moral, logo, a roupa era como uma proteção contra os perigos aos quais a carne poderia sucumbir. 311 Muitos teólogos medievais questionavam-se a respeito dos corpos dos eleitos ressuscitados no Paraíso, se os

<sup>308</sup> AGAMBEN, 2014, p. 102-103.

<sup>&</sup>lt;sup>309</sup> MAMMI, 2012, p. 106-107.

<sup>&</sup>lt;sup>310</sup> AGAMBEN, op. cit., p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>311</sup> Ibid., p. 141.

mesmos permaneceriam nus ou vestidos. A solução teológica é a da nudez, já que, após o Juízo Final, o pecado original será apagado para os eleitos. Como uma consequência da queda, a roupa não seria mais necessária. A maioria dos teólogos optou pela nudez, mas, codificada e *civilizada* pelo cristianismo.<sup>312</sup>

A Bíblia apresenta uma visão trinaria da pessoa, então composta de espírito, alma e corpo. A alma (*anima*, *psique*), é o princípio que anima o corpo enquanto o espírito (*spiritus*, *pneuma*), do qual apenas o homem é dotado, o coloca em contato com Deus. A divisão trinaria foi retomada por Santo Agostinho, e se manteve até o século XII. A alma, neste caso se divide entre três tipos de percepção: a visão corporal, formada na alma a partir dos olhos corporais; a visão espiritual, proveniente das *imagens mentais* ou oníricas, parecidas com as do corpo, mas incorpóreas; e a visão intelectual, desprovida de aparência corporal, ou seja, um ato do intelecto. Assim, o espírito se subordina à mente em vez de se posicionar acima da alma, o que também nos leva a pensar sob a perspectiva de um nível intermediário entre matéria e intelecto, que busca articular o corporal e o espiritual.<sup>313</sup>

A origem da *alma individual* mostrou-se uma questão importante para os pensadores cristãos. Haviam três teses distintas, às quais os autores podiam recorrer: a teoria da preexistência das almas, a partir da qual as almas foram todas criadas ao mesmo tempo no momento da Criação, e encarnam nas pessoas no momento da concepção; a teoria de que a alma era transmitida pelos pais através de seu sêmen; e o criacionismo que supõe que cada alma é criada por Deus durante a concepção da criança e lançada no embrião.<sup>314</sup>

Mas se o ato da concepção representava, para os cristãos, a união da alma ao corpo, o momento da morte representava o caminho inverso, ou seja, supõe a sua separação. A morte cristã é o nascimento para a vida eterna. O que pressupõe outro dualismo, dessa vez entre o Inferno e o Paraíso, intermediado, a partir do século XII,

\_

<sup>312</sup> LE GOFF; TRUONG, 2014, p.142.

BASCHET, Jérôme. "Alma y cuerpo en el Occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo". BASCHET, Jérôme; PITARCH, Pedro; RUZ, Mario H. Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano, Universidad Autónoma de Chiapas, p. 41-83, 1999. Disponível em: < https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00519972 >. Acesso em: 12 de Dezembro de 2016, p. 4-5.

<sup>&</sup>lt;sup>314</sup> BASCHET, 1999, p.7.

pelo purgatório. O cristão medieval outorgava ao *além* a prerrogativa de ser um lugar que se encontra acima da confusão terrestre, e no qual se realizava a justiça divina.

# 3.4. As glórias do corpo martirizado

"Um juiz malvado, um carrasco sanguinário, um mártir invicto e um combate entre a crueldade e a piedade; de um lado a loucura, e do outro, a vitória". Com essas palavras Santo Agostinho sintetiza os principais aspectos do martírio de São Vicente.

A representação da morte pode ser um bom exemplo de como se desenvolvia a vida espiritual da Idade Média Tardia. Era comum que o pensamento terminasse por criar algum tipo de imagem. Havia uma necessidade de dar *forma plástica* aos santos, dotando-os de uma representação de caráter religioso.<sup>316</sup> A fé daquele tempo desejava traduzir-se em imagens plásticas, havia uma grande necessidade de se criar signos visíveis.<sup>317</sup> Mas o valor simbólico desenvolveu uma imagem do universo ainda mais rigorosa e íntima.<sup>318</sup>

Para o cristianismo medieval, Deus não é apenas objeto de crença, mas objeto de um discurso articulado e racional que também pode ser atribuído a uma herança da Antiguidade. Para Agostinho, os mártires "têm sua glória cabal junto a seu criador. Nem sequer sentem temor algum a respeito de seu corpo, pois nada podem temer". 320

Uma concepção se impôs na hagiografia martirial, um tipo de vitória da palavra da Igreja. Durante os primórdios do cristianismo, houveram fortes perseguições que proporcionaram o surgimento de mártires. Além disso, existiram mártires voluntários

<sup>&</sup>lt;sup>315</sup> "ludex iniquus, tortor cruentus, martyr invictus, crudelitatis pietatisque certamen; et hinc insania, inde victoria." SANTO AGOSTINHO. *Sermão* 277 a, 1, (PL 38, 1257), p. 46.

<sup>&</sup>lt;sup>316</sup> HUIZINGA, 2010, p. 213.

<sup>317</sup> Ibid., p. 286.

<sup>&</sup>lt;sup>318</sup> Ibid., p. 291.

SCHMITT, Jean-Claude. "Deus". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002c, p. 307.

<sup>&</sup>lt;sup>320</sup> "Illi enim habent integram gloriam suam apud Creatorem suum. Nec ipsi corpori aliquid timent, quoniam non est quod timeant". SANTO AGOSTINHO. *Sermão* 277, 1, p. 25.

que, por uma vez eram acusados, eram torturados e condenados à morte para defender sua fidelidade a Deus.<sup>321</sup> Mas estavam os mártires a depreciar ou negar seus corpos? A resposta nos foi dada por Santo Agostinho:

Mas nosso Deus criou o corpo e a alma; de ambos é criador e recriador, fazedor e restaurador. Em consequência, os mártires não o depreciaram ou perseguiram a carne como uma inimiga, pois ninguém jamais teve ódio da sua carne. Quanto mais pareciam depreciá-la, tanto mais olhavam por ela. Quando nela toleravam os tormentos temporais, resistindo-os graças à fé, estavam adquirindo a glória eterna até para a carne. 322

Mas a violenta e lúgubre imagem que surgia, ampliavam os aspectos sentimentais mais vorazes que se refletiam nas cenas que retratavam o martírio dos santos. As artes plásticas lançavam gritos de dor. A arte ainda absorvia a vida, a sua missão era a de rodear de beleza as formas que transcorriam da vida. O que se desejava da arte era que ela deixasse a vida mais bela, ampliasse seu brilho. Nesse sentido, os corpos dos santos martirizados, verdadeiramente horríveis após os suplícios, resplandeciam de uma vívida beleza interior. Daí as representações imagéticas dos santos brilhavam de uma beleza que aparecia, mesmo quando a cena representava já a figura do santo morto.

O culto aos santos das pinturas góticas do século XV representa as formas como se doutrinava as multidões com as mensagens do cristianismo. <sup>325</sup> A experiência do sofrimento no martírio é sublimada num valor moral. Do mesmo modo que a doença não era apenas uma questão fisiológica, era um mal aparentado à possessão demoníaca e afetava por inteiro o corpo e a alma. <sup>326</sup>

Para a grande maioria das pessoas na Idade Média as condições de vida permaneciam precárias. Seus corpos estavam a todo o momento, submetidos aos

<sup>325</sup> PAÚL, 2008, p. 249.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>321</sup> O termo mártir se origina do grego *martus* que significa testemunho, foi apenas no final do século II que passou a indicar a morte por uma causa. LLEVOT, 2008, p. 172.

<sup>&</sup>lt;sup>322</sup> "Deus autem noster et corpus fecit et spiritum; et utriusque creator est, et utriusque recreator; utriusque institutor, utriusque etiam restitutor. Non ergo carnem tanquam inimicam, vel contempserunt, vel persecuti sunt martyres. *Nemo enim unquam carnem suam odio habuit* (Eph 5,29). Magis ei consuluerunt, quando eam neglegere videbantur; quando in ea fideliter persistentes, temporalia tormenta tolerabant, aeternam etiam ipsi carni gloriam comparabant". SANTO AGOSTINHO. *Sermão* 277, 3. (PL 38, 1257), p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>323</sup> HUIZINGA, 2010, p. 350.

<sup>&</sup>lt;sup>324</sup> ECO, 2000, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>326</sup> SCHMITT, 2002b, p. 260.

caprichos da natureza.<sup>327</sup> Nesse contexto, os santos eram evocados como intercessores e protetores capazes de minimizar as catástrofes naturais que afligiam seus fiéis. O milagre é o reflexo do diálogo entre o fiel suplicante e o santo. No entanto é preciso evocar os efeitos que tais desastres conferiam aos fiéis principalmente a conscientização do destino pessoal de indivíduos tão ameaçados por seu destino coletivo.<sup>328</sup>

A cultura se impõe às classes populares e a imagem do cotidiano é a imagem das formas sociais e econômicas ideais transmitidas a partir da pintura. A Baixa Idade Média era, pois, um universo simbólico. O significado de sinais, gestos e ritos nunca teve tanta transcendência como nos séculos XIV e XV, e sem dúvidas não havia lugar melhor para explorá-los do que a pintura.

Os códigos de comportamento cotidiano da sociedade nos fins da Idade Média se refletiam na pintura gótica, neles as diferentes passagens da vida e da morte se refletiam de maneira assombrosa. Os retábulos góticos são, nesse sentido, um verdadeiro catálogo de imagens nas quais se reflete o ideal de comportamento humano, a vida de Cristo e dos santos eram exemplos a serem seguidos. O *imaginário coletivo* identificava os modelos comportamentais expressos nas imagens e as aplicava na vida cotidiana. Uma grande quantidade de sentimentos se exibia diante dos olhos dos fiéis que reconhecem o seu presente nas cenas.

O obsessivo medo de morrer também aparecia refletido na pintura. Pessoas comuns não aceitavam com passividade a morte, e apenas os santos eram capazes de enfrentá-la sem medo, tal como Cristo na cruz e os mártires. O medo pairava sobre as pessoas comuns, isto porque não houvesse dúvidas de que havia uma maior quantidade de condenados ao inferno do que de merecedores do paraíso. 329

Há que se considerar que o corpo humano, como elemento físico, foi depreciado, condenado e humilhado por vários intelectuais do medievo. Mas esse mesmo corpo

BERLIOZ, Jaques. *"Flagelos"*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário** temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002, p. 457.

 <sup>&</sup>lt;sup>328</sup> Ibid., p. 468.
 <sup>329</sup> LAFUENTE, José Luis C. La Idea de lo cotidiano em la pintura de la Baja Edad Media. In: DUCAY,
 Maria del Carmen L. (coord.). Arte y vida cotidiana en época medieval. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008, p. 12.

é o que flui no cotidiano. O corpo físico nascia, mas necessitava comer, vestir, se reproduzir. Além disso, ele adoece, sara, aprende, reza, aprecia, sofre, deseja, sonha e, no fim, morre. 330 "Mas graças ao seu corpo", afirma Santo Agostinho, "à Igreja foi concedida uma memória que lhe serve de consolo". 331

Com relação a esta vertente espiritual, diversas pinturas podiam ilustrar alguns aspectos relacionados com a liturgia e às cerimônias eclesiásticas. Desde os momentos iniciais da pintura gótica se representaram sobre diversos suportes. 332 Muitas outras obras artísticas nos permitem conhecer os objetos que se dispunham nos altares e os ornamentos litúrgicos. Conforme se avança a pintura gótica as obras se completavam com muitos detalhes ambientais. 333

Foi depois de certo tempo que os hagiógrafos instituíram o mártir como alguém que luta por sua fé e se inspira na morte de Cristo, imitando-a. Um dos aspectos mais interessantes dos relatos hagiográficos foram os diálogos. Cabe atenção os diálogos nos quais o santo faz um discurso triunfante diante de seu acusador. As penas aplicadas eram descritas com vitalidade, o que significa que eram muito comuns na época. No caso de são Vicente se constata a aplicação de penas semelhantes a outros martírios (como o de São Lourenço, também cremado em uma grelha). Também se evidenciavam elementos de perseguição de um juiz sádico e sanguinário, neste caso, Daciano. Deixar o corpo morto insepulto e atirá-lo ao mar como é descrito na legenda de são Vicente, possivelmente, formava parte dos castigos impostos na época.334

As imagens, posteriores aos séculos XII-XIII, o apresentam como um belo jovem com tonsura e vestido com as vestes litúrgicas próprias de sua posição de diácono. Em alguns casos, aparece os instrumentos correspondentes ao seu martírio: a pedra de moinho, a grelha, o ecúleo (potro ou cruz de Santo André), e o rastelo com pontas de ferro.<sup>335</sup> Ao longo do século XV ele podia ser representado também

<sup>330</sup> LAFUENTE, 2008, p. 13.

<sup>334</sup> LLEVOT, 2008, p. 173-174.

<sup>335</sup> Ibid., p. 179.

<sup>&</sup>quot;Sed de corpore eius, Ecclesiae praestita est consolationis memoria". SANTO AGOSTINHO. Sermão 277, 1. (PL 38, 1257).
PAÚL, 2008, p. 248.

<sup>&</sup>lt;sup>333</sup> Ibid., p. 249.

sentado em um trono, ou mesmo coroado por um anjo, fórmula característica daqueles que recebiam a *coroa do martírio* outorgada por Cristo aos imolados pela fé.<sup>336</sup>

Vicente é apresentado sempre como um vencedor que "por meio de sua sabedoria, pureza e constância venceu os três flagelos que existiam no mundo, as falsas doutrinas, os amores imundos, os temores mundanos." Os episódios mais representados são aqueles que faziam referência ao seu julgamento diante Daciano e, sobretudo, a vida e a morte do santo. Das torturas, são representados a do ecúleo e a da grelha; e com menos frequência o milagre na prisão, e a morte em um leito acompanhada da elevação. Outras cenas que não podem faltar são a correspondentes ao abandono do corpo num descampado e a do lançamento do corpo ao mar com uma pedra de moinho amarrada no pescoço, cenas completadas com os milagres: como o do corvo que protege o corpo de um lobo, como o retorno miraculoso do corpo à praia. 338

A concepção cristã de milagre concebia os surpreendentes e assombrosos fenômenos da Natureza como algo ao qual o homem habituou-se tanto que já não os via dessa forma. Por isso, para eles, Deus realizava os milagres como uma forma de provocar surpresa e leva-los a reconhecer a onipotência divina. Não havia, portanto, uma contradição entre o milagre e a natureza. Escondidas sob a aparência de coisas comuns, Deus colocou na criação *razões seminais* que às vezes provocavam milagres aparentemente contrários às leis da natureza. Tais fenômenos podiam agir a partir da oração dos santos que levaram uma vida virtuosa ou morreram por Cristo, foram beneficiados por seu poder de intercessão. 339 Santo Agostinho define o milagre: "Chamo de milagre tudo aquilo o que parece duro [de entender] e insólito, e ultrapassa as expectativas e capacidades do homem, que fica maravilhado". 340

<sup>&</sup>lt;sup>336</sup> LLEVOT, 2008, p. 180.

<sup>&</sup>lt;sup>337</sup> JACOPO DE VARAZZE, *Legenda Áurea (1229-1298)*, p.188.

<sup>&</sup>lt;sup>338</sup> LLEVOT, 2008, p. 184. Há a possibilidade de que, os compartimentos que faltam do Retábulo de São Vicente de Sarriá, possam ter figurado algumas dessas passagens mais notórias da sua hagiografia.

<sup>&</sup>lt;sup>339</sup> VAUCHEZ, André. *"Milagre"*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário** temático do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002, p. 199.

<sup>&</sup>lt;sup>340</sup> SANTO AGOSTINHO. De Utilitate Credendi 1, 16, 34. Apud. VAUCHEZ, 2002, p. 199.

Agostinho adverte, porém, que o culto não era destinado ao santo, mas todo o *altar foi construído para a glória e o culto de Deus*. Mas, as memórias dos santos eram evocadas como um meio intermediário para a exortação divina. Mas, todas as homenagens prestadas aos mártires eram feitas à sua memória, eles não eram adorados como se fossem deuses.<sup>341</sup>

E, todavia, nós não instituímos para estes mesmos mártires nem templos, nem sacerdócio, nem ritos sagrados, nem sacrifícios porque, para nós, eles não são deuses: o Deus deles é o nosso Deus. É certo que veneramos as suas 'memórias' como santos homens de deus, que até à morte combatem pela verdade para fazerem conhecer a verdadeira religião, provando a falsidade, a mentira do paganismo. Se antes deles homens houve que partilharam de tais sentimentos, por medo esses homens tais sentimentos reprimiam. 342

O homem medieval era um ser frágil. Para a grande maioria das pessoas, as condições de vida permaneciam precárias. Seus corpos estavam, a todo o momento, submetidos aos caprichos da Natureza. Nesse contexto, os santos eram evocados como intercessores e protetores capazes de minimizar as catástrofes naturais que afligiam seus fiéis. O milagre é o reflexo do diálogo entre o fiel suplicante e o santo. No entanto é preciso evocar os efeitos que tais desastres conferiam aos fiéis principalmente a conscientização do destino pessoal de indivíduos tão ameaçados por seu destino coletivo. 344

A ideia de relíquia era uma presença muito forte para o cristianismo. Mas a relíquia mais legítima era a eucaristia, o pão e o vinho que ao serem consagrados devem ser adorados como o corpo e o sangue de Cristo. Uma das características mais importantes entre os místicos medievais era participar física e dolorosamente da Paixão. <sup>345</sup> O milagre se define por sua função que é um sinal (*signum*) de uma teofania e uma lição para o homem. Desse modo, os verdadeiros milagres são

\_

<sup>&</sup>lt;sup>341</sup> SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. VIII, XXVII, p. 788.

<sup>&</sup>quot;Nec tamen nos eisdem martyribus templa, sacerdotia, sacra et sacrificia constituimus, quoniam non ipsi, sed Deus eorum nobis est Deus. Honoramus sane memorias eorum tamquam sanctorum hominum Dei, qui usque ad mortem corporum suorum pro veritate certarunt, ut innotesceret vera religio falsis fictisque convictis; quod etiam si qui antea sentiebant, timendo reprimebant.(...)". SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. Vol.I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. (Tradução J. Dias Pereira), VIII, 27, 1, p. 787.

BERLIOZ, Jaques. "Flagelos". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002, p. 457.

<sup>&</sup>lt;sup>344</sup> Ibid., p. 468. <sup>345</sup> SCHMITT, 2002c, p. 314.

aqueles que servem à edificação do cristão e da igreja. Os milagres corporais, por exemplo, eram a manifestação física da santidade. Eram indispensáveis, pois permitiam ao homem reconhecer a presença dos santos que, sem os tais milagres, poderiam passar despercebidos. Os santos tornavam-se assim, uma realidade pública agindo em prol da igreja. 346 Outro aspecto importante é a taumaturgia. As curas milagrosas eram reproduzidas em centenas de relatos. Não é algo espantoso, pois se trata de uma época em que a frequência de epidemias era demasiado grande. Os milagres foram, muitas vezes, redigidos por clérigos com o objetivo de glorificar um santo ou fazer a propaganda de um santuário. 347

O obsessivo medo de morrer também aparecia refletido nas pinturas. Pessoas comuns não aceitavam com passividade a morte, e apenas os santos eram capazes de enfrentá-la sem medo, tal como Cristo na cruz. O medo pairava sobre as pessoas comuns, isto porque não existiam dúvidas de que havia uma maior quantidade de condenados ao inferno do que de merecedores do paraíso. 348

A doença ou o acidente, em quase todas as esferas sociais, era considerada uma forma de agressão das forças malignas, ou seja, sob esta ótica um milagre consistia na expulsão dos demônios que possuíam o indivíduo ou a comunidade. Poder-se-ia dizer que em alguns casos, um doente procurava a intercessão póstuma de um santo através do contato com suas relíquias, presentes em algum santuário digno de peregrinação, para aproveitar a sua emanação benéfica (virtus). O caráter solene do santuário, o contraste entre a luz das velas acesas e as sombras, os ex-votos suspensos nas paredes e os testemunhos de pessoas que foram atendidas em suas preces, contribuíram para construir o ambiente e ajudava em alguns casos, a tirar o doente de seu torpor e criar um cenário mais propício ao seu restabelecimento. 349

A Baixa Idade Média era, portanto, um universo simbólico. O significado de sinais, gestos e ritos nunca tiveram tanta transcendência como nos séculos XIV e XV, e sem dúvidas não há lugar melhor para explorá-los do que a pintura. Os códigos de comportamento cotidiano da sociedade eram representados na pintura gótica. Nela,

<sup>&</sup>lt;sup>346</sup> VAUCHEZ, 2002, p. 2002.

<sup>&</sup>lt;sup>347</sup> Ibid., p. 202. <sup>348</sup> LAFUENTE, 2008, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>349</sup> VAUCHEZ, 2002, p. 205.

as diferentes passagens da vida e da morte se refletiam de maneira assombrosa. Os retábulos góticos eram um verdadeiro catálogo de imagens nas quais se refletia o ideal de comportamento humano. O *imaginário coletivo* identificava esses *modelos comportamentais* expressos nas imagens e as aplicava na vida cotidiana. Uma grande quantidade de sentimentos se exibia diante dos olhos dos fiéis que reconheciam o seu presente nas cenas.<sup>350</sup>

As imagens, portanto, evidenciavam os atributos fixos e reconhecíveis dos santos e estimulavam a sua veneração e, assim, inspiravam novas experiências religiosas que podiam suscitar novas imagens. Elas permitiam observar as relações entre o conjunto dos santos e os devotos, conhecer seus pedidos e práticas, além de perceber as mudanças e permanências culturais. Em alguns casos, elas possuíam um valor tal que completavam ou substituíam as próprias relíquias. Neste sentido, as glórias do corpo martirizado eram constantemente evocadas como um modelo de cristandade. Refletiam os anseios de uma sociedade que procurava alento para as dificuldades cotidianas no seio das grandes catedrais.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>350</sup> LAFUENTE, 2008, p. 12.

## **CONCLUSÃO**

O corpo encontra-se no centro de inúmeros debates intelectuais. Não causa espanto que tanto artistas quanto estudiosos, de modo geral, se aprofundem cada vez mais nesta questão, pois, o corpo se transfigura e incorpora o imaginário cultural ao seu redor. A arte, portanto, também utiliza a noção de corpo como um instrumento que proporciona um profundo debate. Assim, a guisa de conclusão, algumas observações relevantes podem ser extraídas a partir dos assuntos debatidos neste estudo.

Até bem pouco tempo a historiografia dedicou pouco espaço às vicissitudes do corpo na Idade Média. Quando muito, relacionava quase que diretamente imagem e texto (a imagem como suporte e comprovação para os documentos escritos). Mas o registro da realidade no tempo é algo muito mais complexo e diversificado do se pode mensurar. Desse modo, a ideia de dar uma história ao corpo, foi um dos focos centrais desta investigação. A idealização do corpo, seu papel social, sua permanência no imaginário e no cotidiano é uma presença inconteste em todas as sociedades. Além disso, boa parte de nosso modo de tratar questões corporais é tributária da forte tradição imagética cristã ocidental.

Em primeiro lugar, o corpo como qualidade conceitual é moldado pela cultura. É um lugar de representação, ou seja, lhe são delegados valores que giram em torno das formas. Assim, cada um dos diversos sistemas culturais representa seus membros por meio dessas relações e analogias. Assim, a ideia que temos a respeito do corpo é, portanto, suscetível a inúmeras manifestações. A cultura ocidental é, sobretudo, imagética. As relações entre o corpo e a imagem moldaram uma forte interação ao ponto de se propor uma *antropologia das imagens*, ou mesmo, uma *sociologia do corpo*. Mesmo as obras de arte sacra exprimem suas ideias corporais. Desse modo, o erotismo evocado pela nudez, por exemplo, também pode ser debatido em termos sagrados.

Desse modo, a Idade Média também contribuiu para a construção da ideia de corpo. A arte medieval foi ampla e variada e, especialmente, imagética. As imagens religiosas (em duas ou três dimensões) proliferaram nas igrejas góticas a partir do

final do século XII, e também influenciaram os conceitos corporais. Foi o século XV um período particularmente frutífero. O estilo gótico internacional (ou tardio) floresceu nas cidades mais importantes, ao mesmo tempo em que os italianos começavam a desenvolver os pressupostos artísticos do Renascimento.

A Coroa de Aragão teve uma situação política particularmente favorável ao desenvolvimento da arte gótica. O estabelecimento de alianças e a incorporação de novos territórios permitiu o desenvolvimento artístico da região, sobretudo nos séculos XIV e XV. E aperfeiçoou um estilo diferenciado do gótico europeu. Embora as estruturas arquitetônicas prevalecessem, na Catalunha sobressaíam soluções decorativas, os retábulos em particular, tinham uma importância similar ao vitral das catedrais francesas.

Sob esta ótica, o século XV engendrou grande número de artistas que trabalhavam intensamente para produzir as obras que lhes eram encarregadas por seus clientes (paróquias, confrarias, corporações, etc.). Assim, entrava em cena o artista catalão Jaime Huguet que fez parte de um imponente conjunto de artistas catalães que obtiveram grande prestígio. Foi ele o responsável pela elaboração de inúmeros retábulos que decoravam importantes igrejas na região no período posterior a 1454. Embora muitas obras tenham sido devoradas pela ação do tempo, uma quantidade considerável delas ainda persiste em importantes espaços expositivos.

A obra contemplada nesta investigação foi o Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460), políptico produzido originalmente para compor o altar-mor de uma singela igreja paroquial. Suas imagens representam episódios da vida de São Vicente Mártir. Metodologicamente, foram analisadas com o método iconográfico e confrontadas com a *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze (1228-1298), com o poema *Peristephanon* de Prudêncio (348-410), e quatro sermões de Santo Agostinho dedicados ao mesmo santo mártir, com o propósito de detectar indícios do ideal de corporeidade empregado no universo tardo-gótico.

O Retábulo de São Vicente de Sarriá (1455-1460), neste caso, traduz um momento de transição, pois cinco compartimentos do conjunto foram realizados por Jaume Huguet e seus colaboradores, os demais foram concluídos apenas no século

seguinte. O método iconográfico foi a opção considerada mais pertinente para realizar a crítica das obras com o suporte dos relatos hagiográficos. Apesar da relação entre texto e imagem engendrar controvérsias, mas esta foi a maneira com a qual esta investigação foi conduzida. Os cinco compartimentos atribuídos a Jaume Huguet foram contextualizados e submetidos ao referencial teórico-metodológico para explicitar como o corpo foi abordado na obra e como ela foi influenciada pelas novas tendências artísticas.

A cena da ordenação de São Vicente não foi citada nos documentos analisados nesta pesquisa, mas figura em trabalhos predecessores. A cultura local era marcada pela devoção ao santo, e um importante aspecto pode ser discutido a partir deste compartimento: o corpo como uma analogia. A igreja foi representada como uma unidade que acolhia alegremente o jovem diácono.

As cenas do martírio de São Vicente demonstram importantes características não apenas da representação do sagrado, mas da nudez corporal como uma vívida imagem do *corpo glorioso*, incorruptível ainda que sofresse as dores e lesões dos tormentos infligidos. O artista apresenta a belo corpo do santo com aspectos que supostamente não condizem com os relatos hagiográficos que afirmam, por exemplo, que suas entranhas estavam expostas. Todavia, isto não foi uma incoerência, para o artista a vitória do santo sobre seus algozes era o que realmente devia ser figurado. Tratava-se da beleza espiritual do santo que abraçou com toda a coragem a *coroa martirial*.

Aspecto semelhante pode ser debatido com a cena do milagre do túmulo de São Vicente que também não é mencionada nos textos, mas era recorrente em vários trabalhos huguetianos. Tratava-se da cultura popular medieval, para a qual o corpo dos santos era revestido de sacralidade, ao ponto de operar toda a sorte de milagres. Cabe salientar que uma *parte valia pelo todo*, ou seja, mesmo que fosse um pequeno fragmento do cadáver encerrado em um pequeno relicário, este era o próprio santo. O mesmo princípio valia para as suas imagens (em três ou duas dimensões). Novamente, o corpo foi representado com todo o seu esplendor, no momento em que operava um milagre, a expulsão de um demônio, de um dos fiéis.

Para os cristãos o martírio não era uma depreciação do corpo, tampouco era considerado uma renúncia ao mesmo. Era um mecanismo de ascensão da alma. Os intelectuais da Idade Média discutiram muito a dicotomia entre corpo e alma. A beleza corporal estava intrinsecamente relacionada à bondade, o que transformava o martírio num modelo (imitado da Paixão de Cristo) associado à ascensão do santo, a um patamar divinizado. A contemplação do martírio dos santos era uma forma de permitir que os fiéis purificarem também as suas almas, o que deixou uma viva impressão nos registros iconográficos, entre os quais o do conjunto que foi nosso objeto de análise.

A representação do corpo imposta pelos cristãos medievais, ainda que de modo distinto, nos afeta. Jaume Huguet soube, de certa maneira, manter-se fiel à tradição de seu ofício. Mas, transformações germinavam nas cidades italianas. O estilo gótico já estava com seus dias contados, e uma curiosa coincidência marcou ainda mais a trajetória desse artista: ele faleceu em 1492, mesmo ano em que Colombo colocou seus pés pela primeira vez na América. O mundo de Huguet estava em franco processo de mudança ao mesmo tempo em que a "História da Arte" nascia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Madri: Akal, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. ALCOY, Rosa. "Jaume Huquet. El darrer esclat del gòtic". In: Jaume Huquet 500 anys. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993. p. 120-139. . "Retaule de Sant Vicent de Sarrià". In: Jaume Huguet 500 anys. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993. p. 154-159. \_. "La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV". In: Catalan Historical Review, n. 8, 2015. p.135-148. . "Creadores de estilo en el arte medieval". In: Matèria: revista d'art, n. 1, 2001. p. 73-108. Andrade, Solange R. de. "O culto aos santos: a religiosidade católica e seu hibridismo". Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano III, n. 7, Mai. 2010. Disponível em: < http://www.dhi.uem.br/gtreligiao>. Acesso em: 23 de Setembro de 2015. ANGUERA, Montserrat J. Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local. (Tese Doutoral). Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història (Departament d' Història de l' Art), 2006. Disponível em: <a href="http://hdl.handle.net/2445/35592">http://hdl.handle.net/2445/35592</a>. Acesso em: 12 de Junho de 2016. ARGAN, G. C. "El Gótico Internacional". In:\_\_\_\_\_. Renascimiento y barroco: el arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci. Madrid: Akal, 1996. p. 85-98. . "A História da Arte". In: . História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 13-55. BASCHET, Jérôme. "Introduction: l'image-objet". In: SCHMITT, Jean-Claude; \_\_\_\_. L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26. BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004. BAXANDALL, Michael. Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. \_. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. BELTING, Hans. Antropología de la Imagen. Buenos Aires: Katz, 2007. Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte. BERLIOZ, Jaques. "Flagelos". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002. p. 457-471.

BOIS, Yve-Alain. A Pintura Como Modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOULEAU, Charles. **Tramas: la geometria secreta de los pintores**. Madrid: Akal, 2006.

BONNE, Jean-Claude. "Entre l'image et la matière: la choseité du sacré en Occident". In: SANSTERRE, Jean-Marie; SCHMITT, Jean-Claude (org.). Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du Colloque international (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998). Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 69, 1999. p. 77-111.

BORONAT I TRILL, Maria J. La política d'adquisicions de la Junta de Museus. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 1999.

BOTTIROLI, Giovanni; FERRARO, Guido. "Soma/Psique". In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 32. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. p. 11- 56.

BRAUDEL, Fernand. "História e Ciências Sociais: A Longa Duração". In: \_\_\_\_\_. Escritos sobre a História. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 41-77.

BRAUNSTEIN, Philippe. "Artesãos". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002. p. 83-90.

BURCKHARD, Titus. **Principios y Métodos del Arte Sagrado**. Barcelona: Sophia Perennis, 2000.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular. História e Imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CABRÉ, Nativitat Salvadó. Caracterizació de materials em La pintura gótica sobre taula: química i tecnologia em l'obra de Jaume Huguet. (Tese de Doutoral), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001.

CAJANO, Sofia B. "Santidade". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002. p. 449-463.

CAMPRUBÍ, Francisco. *"El museo diocesano de Barcelona"*. **Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques**, n. 37, 1964. p.

CHILVERS, lan (ed.). **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 588.

COMPANY, Ximo. La retablística en el área valenciana. Gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI. In: **Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos**. Valencia, Grupo Español del IIC, 2006. Disponível em: <a href="http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/XCompany.pdf">http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/XCompany.pdf</a>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016.

COSTA, Ricardo (org.). **Os Sonhos na História**. Alicante/Madrid. Editora: e-Editorial IVITRA Poliglota. Estudis, Edicions i Traduccions / Atenea, 2014. Disponível em: <a href="http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/ossonhosnahistoria\_1.pdf">http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/ossonhosnahistoria\_1.pdf</a>>. Acesso em 10 de março de 2015.

\_\_\_\_\_. "Estética Medieval". In: PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. **Estética**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Ensino à Distância, 2016. p. 31-69.

\_\_\_\_\_. "A estética do corpo na filosofia e na arte da Idade Média: texto e imagem". In: Trans/Form/Ação, Marília, v. 35, 2012. p. 161-178.

COSTAS, Marcos R. N. "Evolução da doutrina ético-moral agostiniana em relação à sexualidade". In: **Veritas**, Vol. 48, Nº 3, 2003. p. 375-390.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos. Alianza Editorial, 2009.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

\_\_\_\_\_. La Definicion del Arte. Barcelona: Martinez Roca, 1970.

FABRIS, Annateresa. "Redefinindo o conceito de imagem". In: Revista Brasileira de História. Vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: <a href="http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0102-018819980001">http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0102-018819980001</a> 00010>. Acesso em: 12 de Julho de 2016.

FAURE, Philippe. "Anjos". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002. p. 69-81.

FIGUERAS, Joan M. "De la religión de obras algusto estético: la promoción coletiva de retablos pictóricos em la Barcelona cuatrocentista". **Imafronte**, nº 12-13, 1998. p. 187-206.

\_\_\_\_\_. Arte, devoción y poder em la pintura gótica catalana. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

\_\_\_\_\_."Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)". Locus amoenus, v. 2, 1996. p.125-139.

FLUSSER, Vilém. "Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente". Cadernos Rioarte, v. 2, n. 5, 1996. p. 64-68.

FRANCO JR., Hilário. "Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval". In: **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre-BUCEMA**, Hors-série n° 2 | 2008. Disponível em: <a href="http://cem.revues.org/9152">http://cem.revues.org/9152</a>; DOI: <10.4000/cem.9152>. Acesso em 21 de Janeiro de 2016.

FULK, Mark K. "Jaime Huguet". In: DREES, Clayton (ed.). **The Late Medieval Age of Crisis and Renewal, 1300-1500: A bibliographical dictionary**. Greenwood Publishing Group: Santa Bárbara, 2001.

GARRIGA, J. "La representació espacial em la pintura de Jaume Huguet". In: **Jaume Huguet 500 anys**. Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura, Barcelona, 1993. p. 54-73.

GEARI, Patrick. "Memória". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002. p. 167-181.

GIANOTTI, José Artur. "A Nova Teoria da Representação". In: **Arte e Ensaios**. № 20, Julho de 2010. PPGAV-UFRJ. p. 141-167.

GIL, José. "Corpo". In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 32. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. p. 201-266.

GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método". In: **Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-94.

GRABAR, Andre. Las vías de la creación en la iconografía cristiana. Madrid: Alianza, 1998.

GRIMBERG, Carl. **Historia Universal: Los siglos del gótico**. Barcelona, Daimón, 1980.

GUDIOL, Josep; ALCOLEA I BLANCH, Santiago. **Pintura Gótica Catalana**. Barcelona: Polígrafa, 1986.

HUIZINGA, Johan. O outono da Idade Média. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JARDÍ ANGUERA, Montserrat. **Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local**. (Tese Doutoral). Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història (Departament d'Història de l'Art ), 2006. Disponível em: <a href="http://hdl.handle.net/2445/35592">http://hdl.handle.net/2445/35592</a>. Acesso em: 12 de junho de 2016.

KLANICZAY, Gábor. "Hagiography and historical narrative". In: BAK, János M.; JURKOVIC, Ivan (Ed.). Chronicon: medieval narrative sources. Begijnhof (Bélgica): Brepols, 2013.

LAFUENTE, José Luis C. "La Idea de lo cotidiano em la pintura de la Baja Edad Media". In: DUCAY, Maria del Carmen L. (coord.). Arte y vida cotidiana en época medieval. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008. p. 7-15.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. "A Figura Humana". In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). A Pintura: textos essenciais. Vol. 6. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 9-13.

LASARTE, Joan A. "Jaume Huguet i la societat barcelonina del seu temps". In: **Jaume Huguet 500 anys**. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993. p.48-53. (catalogo de exposição)

LE BRETON, David. **Antropologia del Cuerpo y Modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

LE BRETON, **Sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LLEVOT, Francesc F. "Algunes qüestions sobre iconografia i el culte a Sant Vicent Mártir a Catalunya, en època medieval". ESPAÑOL, Francesca e FITÉ, Francesc (Ed.). **Hagiografia peninsular en els segles medievals**. Universitat de Lleida, 2008. p. 169-196.

LETONA, Ana C. L. "Preparaciones, Dorado y policromia de los retablos en madera". In: **Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos**. Valencia, Grupo Español del IIC, 2006. Disponível em: < http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/AnaC\_Policr omia.pdf >. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016.

MAMMI, Lorenzo. "O espírito da carne". In: O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 118-128.

MATA, Sofia. "La indumentària a l'obra de Jaume Huguet". In: In: Jaume Huguet 500 anys. Generalitat de catalunya. Departamento de Cultura, Barcelona, 1993. p. 98-103.

MATESCO, Viviane. **Corpo Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MENEZES, Ulpiano T. B. de. "História e imagem: iconografia /iconologia e além". In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-262.

OLIVEIRA, Terezinha; VISALLI, Angelita Marques (org.). Leituras e Imagens da Idade Média. Maringá: Eduem, 2011, Disponível em: <a href="http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira002.pdf">http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira002.pdf</a>>. Acesso em: 24 de Setembro de 2016. p. 131-148.

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo da Arte". In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 47-87.

\_\_\_\_\_. Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Ed. Estampa, 1995.

PASTOREAU, Michel. "Símbolo". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002. p. 495-510.

PAÚL, Ana Isabel L. "Aspectos materiales y espirituales em la vida aragonesa medieval". In: DUCAY, Maria del Carmen L. (coord.). Arte y vida cotidiana en época medieval. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008. p. 223-266.

PUERTO, Josep Ferré. "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor". In: **Ars longa**, v. 12, 2003. p. 27-32.

QUESADA, Francesc R. I. "Jaume Huguet. San Vincenzo ordinato da san Valerio". Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya, Venècia, 1999. p. 138-141.

\_\_\_\_\_. "Jaume Huguet. Sant Sopar". In: La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època. Barcelona, 2003. p. 306-311.

\_\_\_\_\_. "Taller dels Vergós (Rafael Vergós i Pere Alemany? Princesa Eudòxia davant la tomba de sant Esteve". In: La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època. Barcelona, 2003. p. 340-345.

ROLAND JR, Benjamin. **Jaume Huguet: A Study of Late Gotic Painting in Catalonia**. Cambridge, 1932. p. 141.

RUIZ, Enrique M. (dir.). **Diccionario de historia moderna de España**. Vol. 1. Madrid: Istmo, 1998.

SALVADÓ, N. et al. "Identification of copper-based green pigments in Jaume Huguet's Gothic altarpieces by Fourier transform infrared microspectroscopy and synchrotron radiation X-ray diffraction". In: **Journal of Synchrotron Radiation**, v. 9, n. 4, 2002. p. 215-222.

SANPERE Y MIQUEL, Salvador. Los Cuatrocentistas Catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV. Fundación Histórica Tavera. Madrid, 2000.

SCANO, Maria G. "Presències catalanes a la pintura de Sardenya". In: L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III (Darreres manifestacions), Barcelona, 2006. p. 244-255.

SCHAEFFER, Jean-Marie. "O Corpo é Imagem". In: Arte e Ensaios. Nº 16, Julho de 2008. PPGAV-UFRJ. p. 127-133.

SCHMITT, Jean-Claude. "Imagens". In: SCHMITT, Jean-Claude; LE GOFF, Jacques. Dicionário temático do Ocidente medieval. São Paulo: Edusc, 2002a. p. 591-605.

<i>"Corpo e Alma"</i> . In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. <b>Dicionário temático do ocidente medieval</b> . Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002b. p. 253-267.
"Deus". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. <b>Dicionário</b> temático do ocidente medieval. Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002c. p. 301-317.
"Clérigos e Leigos". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. <b>Dicionário temático do ocidente medieval</b> . Vol. I. São Paulo: Edusc, 2002d. p. 237-251.
O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007.

SUREDA PONS, Joan. **Un cert Jaume Huguet el capvespre d'um sommi**. Caixa de Terrassa: Lunwerg Editores, 1994.

TARDIU, Joan P. "Jaume Huguet, noves dades biogràfiques". In: **Cultura I Paisatge**, Nº 7, 2013.Disponível em: <a href="http://www.culturaipaisatge.com/">http://www.culturaipaisatge.com/</a> cat/pdf/cip7\_jaume\_huguet.pdf >. Acesso em: 24 de outubro de 2016.

TUCHERMAN, leda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Veja, 1999.

URBANO, Carlota M. "Tipologias Literárias do Martírio na Hagiografia". In: **THEOLOGICA**, 2.ª Série, 41, 2, 2006. p. 331-358.

VALSALOBRE, Pep. "Elements per a una Catalunya sacra: sobre alguns aspectes de l'hagiografia de l'edat moderna catalana". In: SEMPERE, Marinela G.; TONDA, M. Àngels L. (ed.). Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda. Alacant: Institut interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012. p. 99-122.

VAUCHEZ, André. "O Santo". In: LE GOFF, Jacques (org.). **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença 1989. p. 211-230.

\_\_\_\_\_. "Milagre". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002. p. 211-230.

WARBURG, Aby. "Mnemosyne". In: **Revista Arte&Ensaios**. nº 19. Rio de Janeiro: PPGAV- EBA/UFRJ, 2009. p. 125-131.

ZINK, Michel. "Literaturas". In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. II. São Paulo: Edusc, 2002. p. 79-93.

## **FONTES**

JACOPO DE VARAZZE. **Legenda áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JACQUES PI, Jéssica. La estética del románico y el gótico. Madrid: A. Machado Libros, 2003.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A Pintura: textos essenciais**. Vol. 6. São Paulo: Ed. 34, 2004.

**MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**. Disponível em: <a href="http://www.museunacional.cat/ca">http://www.museunacional.cat/ca</a>. Acesso: 10.02.2016.

OBRAS completas de San Bernardo de Claraval IV. Sermones litúrgicos (2°). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1986.

**OBRAS Completas de San Agustin XXV: Sermones**. Vol. 5. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos; Ed. Católica, 1984.

PRUDENCIO CLEMENTE. **Peristephanon**. Madrid: Libreria y Casa Ed. Hernando, 1943.

SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. Vol.I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la Estética. II. La estética medieval**. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

TOMÁS DE AQUINO. Suma Teológica. São Paulo: Loyola, 2003.