

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO
DISSERTAÇÃO

BARBARA LOFIEGO PIMENTA LOFÊGO

O CORPO FEMININO EM SOFRIMENTO: O MARTÍRIO DE SANTA EULÁLIA
(c. 1442-1445) DE BERNAT MARTORELL (c. 1390-1452)

VITÓRIA

2018

BARBARA LOFIEGO PIMENTA LOFÊGO

***O CORPO FEMININO EM SOFRIMENTO: O MARTÍRIO DE SANTA EULÁLIA
(c. 1442-1445) DE BERNAT MARTORELL (c. 1390-1452)***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) para apuração da banca avaliadora como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Linha de Pesquisa: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

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

VITÓRIA

2018

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

L828c Lofêgo, Barbara Lofiego Pimenta, 1990-
O corpo feminino em sofrimento : o martírio de Santa Eulália
(c. 1442-1445) de Bernat Martorell (c. 1390-1452) / Barbara
Lofiego Pimenta Lofêgo. – 2018.
150 f. : il.

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

1. Martorell, Bernardo. 2. Eulalia, Santa. 3. Arte medieval. 4.
Martírio. 5. Morte. 6. Retábulos góticos. I. Costa, Ricardo Luiz
Silveira da, 1962-. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Elaborado por Adeildo Jose Tosta – CRB-6 ES-818/O

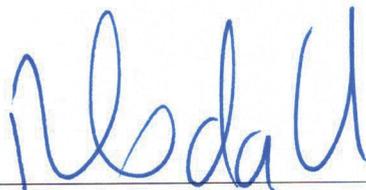
BARBARA LOFIEGO PIMENTA LOFÊGO

O corpo feminino em sofrimento: o martírio de Santa Eulália (c. 1442-1445) de Bernat Martorell (c.1390-1452)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 27 de agosto de 2018.

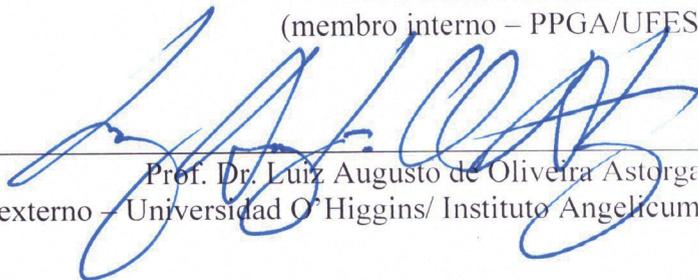
Comissão Examinadora



Prof. Dr. Ricardo da Costa
(orientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. David Ruiz Torres
(membro interno – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Luiz Augusto de Oliveira Astorga
(membro externo – Universidad O'Higgins/ Instituto Angelicum)

À minha mãe e à Arte, meus
dois maiores amores.

AGRADECIMENTOS

A Bernat Martorell, pois foi por meio da sua arte que esse trabalho pode ser feito.

À minha família, amigos e companheiro, que me ensinaram que o amor é a coisa mais preciosa que podemos compartilhar, por me fornecerem suporte ao acreditarem em mim e nesse trabalho.

Ao Prof. Dr. Ricardo da Costa, orientador que me acompanha há alguns anos, me ensinou a maior parte das coisas que eu sei sobre *História Medieval*, e me deu a oportunidade de me tornar pesquisadora na área que eu mais amo.

Aos outros professores que fizeram parte da minha formação tanto na graduação em História, quanto aqueles que compõe o corpo de docentes do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES.

Ao Chien e Nicolau, pelo companheirismo ao transmitirem o amor mais puro e incondicional.

Ao PPGA-UFES, que permitiu que uma historiadora pudesse adentrar-se no mundo das artes.

À CAPES, pela bolsa.

Ao Michael, por ter existido.

E acima de tudo a Deus e às forças do Universo, por terem colocado a arte no meu caminho.

RESUMO

Este trabalho aborda o martírio como *ornamento do corpo santificado*, ornamento não como apenas um artifício decorativo, mas como *parte construtiva e originária do objeto*. Sua aplicação no caso dos *martírios de santos* no fim da Idade Média possibilitou-nos compreender o imaginário que permeou as figurações que têm como protagonistas o tema da *transgressão do corpo santificado*. Analisamos como esse motivo iconográfico foi reverenciado por aqueles cristãos que enxergavam beleza e harmonia nessas imagens, e em como os temores e esperanças que envolviam a questão do *pericimento carnal* foram enxergados nesse período. Como estudo de caso, realizamos uma análise do *Retábulo de Santa Eulália* (1442-1445), do artista catalão Bernat Martorell (1390-1452). Para uma delimitação precisa do tema, engendramos uma investigação sobre o *corpo feminino*. O método consistiu em uma *interpretação iconológica* baseada nos preceitos de Erwin Panofsky (1892-1968), aplicado em duas partes do *Retábulo*. Por fim, abordamos o *anacronismo das imagens*, ou seja, como o anacronismo é importante para o entendimento da obra, no que se refere não apenas ao tempo do artista, mas também à apreensão de sua obra além do tempo em que ela foi formulada.

Palavras-chave: Arte Medieval – Século XV – Martírio – Santa Eulália – Morte – Gótico Internacional – Bernat Martorell.

ABSTRACT

This work of dissertation approaches *martyrdom as an ornament of the sanctified body*, ornament not as only a decorative adornment, but as a *constructive and originating part of the object*. Its application in the case of the *martyrdoms of saints* in the late Middle Ages enabled us to understand the imaginary that permeated the figures that have as protagonists the *transgression of the sanctified body*. We sought to understand how this iconographic motif was revered by those Christians who saw beauty and harmony in these images, and how the fears and hopes that involved the question of *carnal perishing* were seen in this period. As a case study, an analysis of the *Altarpiece of Saint Eulalia* (1442-1445), by the Catalan artist Bernat Martorell (1390-1452). For a precise subject delimitation, we generate an investigation on the *feminine body*. The method consisted in an *iconological interpretation* based on the precepts of Erwin Panofsky (1892-1968), applied in two parts of the Altarpiece. Finally, we address the *anachronism of images*, that is, how anachronism is important for the understanding of the work, not only regarding the artist's time but also the apprehension of his work beyond the time it was formulated.

Keywords: Medieval Art – 15th Century – Martyrdom – St. Eulalia – Death – International Gothic – Bernat Martorell.

LISTA DE FIGURAS

Imagem I. <i>Große Heidelberger Liederhandschrift, Codex Manesse</i> (1305-1340) Detalhe da representação do conde Konrad von Altstetten e uma dama	23
Imagem II. ARTISTA DESCONHECIDO Royal. Iluminura medieval. Detalhe da inicial “C” (<i>Coniugium</i>), com uma miniatura que representa um casamento	25
Imagem III. BEATO DE LIÉBANA A quinta trombeta, a estrela caída do céu e a chave do poço do abismo (séc. VIII)	29
Imagem IV. HANS MEMLING (c. 1433-1494) O Juízo Final (1466-1473)	31
Imagem V. IRMÃOS LIMBOURG Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Representação do mês de maio (1412-1416)	33
Imagem VI. ARTISTA DESCONHECIDO Manuscrito de Ashmole (séc. XV). Iluminura que representa o <i>Homem Zodiacal</i>	37
Imagem VII. ARTISTA DESCONHECIDO Relicário de São Thomas Becket (c. 400-1600)	44
Imagem VIII. JEAN LE NOIR Saltério de <i>Bonne de Luxembourg</i> (1348-1349)	46
Imagem IX. CARAVAGGIO (1571-1610) O Martírio de São Mateus (c. 1599-1600)	53
Imagem X. MATHIAS GRÜNEWALD (-1528) Retábulo de <i>Issenheim</i> (c. 1512)	57
Imagem XI. MESTRE DO SALTÉRIO DE INGEBORG Embalsamamento do corpo de Cristo e as Três Marias no sepulcro vazio (c. 1200)	67
Imagem XII. CIMABUE Maestà di Santa Trinità (c. 1290-1300)	73
Imagem XIII. DUCCIO DI BUONINSEGNA Entrada de Cristo em Jerusalém, parte traseira do Retábulo do Altar da Maestà (c. 1308-11)	76

Imagem XIV. GIOTTO DI BONDONE Entrada de Cristo em Jerusalém (c. 1305)	78
Imagem XV. <i>Vie de Saint Denis</i> Entrada de São Dionísio na cidade de Paris (c. 1317)	81
Imagem XVI. OFICINA DO PALÁCIO PAPAL Pesca (c. 1340)	83
Imagem XVII. MELCHIOR BROEDERLAM A Anunciação e a Visitação de Nossa Senhora (1394-1399)	86
Imagem XVIII. BERNAT MARTORELL (1390-1452) Retábulo de São João Batista. (c. 1425-1430)	89
Imagem XIX. BERNAT MARTORELL Reconstituição do Retábulo de São Jorge. (c. 1430-1435)	91
Imagem XX. BERNAT MARTORELL Retábulo de São Pedro de Púbol (detalhe). (c. 1440)	93
Imagem XXI. ARTISTA DESCONHECIDO A tentação de Adão e Eva (1270-1280)	99
Imagem XXII. MESTRE DA LEGENDA DE SANTA ÚRSULA <i>Virgo Lactans.</i> (c. 1475-99)	102
Imagem XXIII. MESTRE DE SPITZ Santa Catarina cuidada por anjos. <i>Livro de Horas</i> (c. 1420)	104
Imagem XXIV. BERNAT MARTORELL São Jorge e o dragão - detalhe da tábua central do Retábulo de São Jorge (c. 1430-1435)	107
Imagem XXV. BERNAT MARTORELL Detalhamento do trabalho em folhas de ouro do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	108
Imagem XXVI. BERNAT MARTORELL O <i>suplício</i> de Santa Eulália. Detalhe do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	117
Imagem XXVII. BERNAT MARTORELL O rosto de Eulália. Detalhe do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	120
Imagem XXVIII. BERNAT MARTORELL Os gozoes de Eulália. Detalhe do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	122

Imagem XXIX. BERNAT MARTORELL O Juiz. Detalhe do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	124
Imagem XXX. BERNAT MARTORELL A multidão. Detalhe do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	127
Imagem XXVI. BERNAT MARTORELL O <i>perecimento</i> de Santa Eulália. Detalhe do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	130
Imagem XXXII. BERNAT MARTORELL O corpo de Eulália. Detalhe do Retábulo de Santa Eulália (c. 1442-1445)	131

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	14
II. Capítulo I: Uma possível Idade Média	20
II.1 <i>As diferentes Idades Médias</i>	26
II.2 <i>O Outono da Idade Média: o corpo em evidência</i>	32
II.3 <i>Gesta Martyrum</i>	48
II.4 <i>O martírio: a arte de bem morrer</i>	55
III. CAPÍTULO II: Os caminhos do gótico internacional (1400-1450) e a arte de Bernat Martorell (c. 1390-1452)	63
III.1. <i>A pintura gótica</i>	63
III.2 <i>A inovação italiana</i>	71
III.3 <i>A pintura francesa</i>	79
III.4 <i>O gótico internacional</i>	84
III.5 <i>A arte de Bernat Martorell (c. 1390-1452)</i>	87
IV. CAPÍTULO III :	95
<i>O corpo feminino em sofrimento: o martírio de Santa Eulália (c. 1442-1445) de Bernat Martorell (c. 1390-1452)</i>	95
IV.1 <i>A mulher imaginada: as bases das representações do corpo feminino nas artes medievais</i>	96
IV.2 <i>A têmpera</i>	105
IV.3 <i>Santa Eulália de Mérida ou de Barcelona?</i>	109
IV.4 <i>Hagiografia: Santa Eulália de Barcelona</i>	111
IV.5 <i>O Retábulo de Santa Eulália (1442-1445)</i>	114
IV.6 <i>O suplício de Eulália</i>	115
IV.7 <i>O perecimento de Eulália</i>	129
IV.8 <i>O anacronismo das imagens</i>	133

V. Conclusão	136
VI. Referências.....	139
VI.1 Documentação Visual.....	139
VI. 2 Fontes primárias textuais	142
VI.3 Referências bibliográficas	144

I. INTRODUÇÃO

Vita brevis, ars longa. A famosa frase, escrita por Hipócrates (460-370 a. C.)¹, popularizada por Sêneca (4 a. C. - 65 d. C.)² e citada por Goethe (1749-1832),³ não poderia convir melhor ao nosso trabalho.

Para Hipócrates, pai da Medicina, o termo grego *τέχνη* – arte, em tradução livre –, não detinha àquela época o mesmo significado dos tempos de hoje. O famoso aforismo dizia respeito à ciência ou ao conhecimento, porém, por mais que o significado utilizado em seus escritos não fosse equivalente ao fazer artístico, é muito conveniente relacioná-lo a ele.

A Arte é longa, pois perdura; pertence ao passado, mas integra-se ao presente e se ressignifica a todo momento. A vida é breve, pois é frágil; fugaz. A única certeza que temos é a morte.

O fim compartilhado por todos sempre foi questionado, reverenciado e temido na história. Morte, elemento primo à vida e, ao mesmo tempo, sua antítese. O perecimento é inerente ao homem, e a Arte, como uma de suas maiores formas de expressão dos seus sentimentos, não poderia deixar de retratar seus anseios e temores, pois a *História da Arte é a moldura da História do mundo*.⁴ Em algumas sociedades, a morte foi reverenciada e tratada como um rito de passagem; em outras, o padecimento foi visto com temor, tristeza e sofrimento. Coube à Arte imprimir no tempo o imaginário daqueles que encaravam sua passagem pela terra.

O corpo, frágil invólucro da vida, suscetível a todas as dores e sofrimento, desperta o sentimento que aflige todos que o habitam – a incerteza do além-morte. Protagonistas de diversas manifestações artísticas, a temática do corpo e da morte andam juntas. São inseparáveis.

¹ “*Ὁ βίος βραχύς, / ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, / ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς, / ἡ δὲ πείρα σφαλερὴ, / ἡ δὲ κρίσις χαλεπὴ*”.

Em latim: “*Vita brevis, / ars longa, / occasio praeceps, / experimentum periculosum, / iudicium difficile*”. Ver: HIPPOCRATES. *Aphorismi*. 1.1. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0250:text=Aph>. Acesso: 09 abr. 2017.

² “*Vitam brevem esse, longam artem*”. Ver: SENECA. *De brevitate vitae. Liber X, ad Pavlinvm*: 1,2. Disponível em: <http://perseus.uchicago.edu/perseus/cgi/citequery3.pl?dbname=LatinAugust2012&getid=0&query=Sen.%20Brev.%20Vit.%2010.1.2> Acesso: 09 abr. 2017.

³ “*Die Zeit is kurz, die Kunst ist lang*” GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust: der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam, 2011, p. 51.

⁴ BELL, Julian. *Uma nova História da Arte*. Brasil: Martins Fontes, 2008.

O crepúsculo da Idade Média levantou questões acerca da efemeridade da vida terrestre. Por isso, os sujeitos do passado passaram a inquietar-se a respeito da salvação da alma, considerada a verdadeira substância dos homens. As preocupações com a preservação da pureza e a redenção transcendental tornaram-se temas aflitivos àqueles que viviam o período. O corpo, ligado aos vícios mundanos, deveria ser regrado e tratado com cautela.

O sagrado transformou-se em um dos meios da representação tanto da angústia do perecimento da matéria quanto da ânsia por uma vivência no Paraíso. Santidades eram encarnadas em imagens e estatuárias que exibiam seus corpos transgredidos e torturados. Foram expressões de personagens que não se importavam com o suplício da carne, pois a entrega de seus corpos em nome da fé dava lugar ao que de fato os importava – a salvação de suas almas e a eterna felicidade. Essas figuras foram reverenciadas e tornaram-se retratos daqueles que abdicavam da vida pelo seu amor a Deus. A dor dos corpos deveria ser sentida e calmamente saboreada, pois era por meio dela que se dava sua maior prova de devoção. A forma em que essas santidades foram representadas em seus sofrimentos expunha aos fiéis o quão longe era possível atestar, por meio do corpo e da própria vida, a sua fé.

De fato, tratar do corpo e da morte é uma preocupação que tanto fascina quanto causa temor a todos os indivíduos, seja o medieval ou o contemporâneo. A temática do martírio de santos nos chamou a atenção, pois é algo que está presente em nosso imaginário, e a questão da vida no Além é uma constante indagação humana. Por isso, nosso trabalho de dissertação viu na imagem do corpo em sofrimento nosso impulso e, claro, a belíssima estética das obras desse período nos encheram os olhos e nos fizeram questionar o porquê dessa reverência ao perecimento carnal.⁵

⁵ O termo *Estética* aqui mencionado é a percepção da *beleza* na natureza ou na arte. Grosso modo, o conceito pode ser dividido em duas acepções: a primeira diz respeito à *Estética Clássica* relacionada ao *Belo* da Filosofia Tradicional que integra a Estética à Ética e à Lógica (Belo = Bem = Verdade). A Estética Moderna e Contemporânea pode ser compreendida como *ciência filosófica do belo na arte*, a qual concerne o estudo da Arte e sua relação com os valores sensoriais como a apreensão de *beleza* ou *feiura*.

Ver: COSTA, Ricardo da; PESSOA, Fernando. **Estética**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo – Secretaria de ensino a distância, 2016, p. 9. Disponível em: http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/primeira_parte_livro_estetica.pdf Acesso: 13 abr. 2017.

Para entendermos as representações da Arte que suscitaram esses tipos de indagações, apresentamos o protagonista de nosso trabalho: Bernat Martorell (c. 1390-1452), pintor catalão que viveu e morreu no *outono da Idade Média*. Suas obras representaram principalmente a temática do corpo e a iminência da morte, mas, particularmente, a ânsia pela salvação da Alma, figurada em imagens de santos em sofrimento. Para a delimitação precisa do nosso tema e uma maior separação da abordagem, escolhemos como ponto central o *Retábulo de Santa Eulália*, pintado por Martorell entre os anos de 1442-1445.

O *feminino* foi a nossa base temática. Essa delimitação do nosso objeto de estudo se justifica não apenas por uma maior precisão, mas pelo fato de que o comportamento diante do corpo feminino desperta fascínio e curiosidade, principalmente se levarmos em conta o período – a Idade Média. Tratar de corpos feridos e torturados de jovens mulheres – em imagens que as representavam por vezes despidas e humilhadas, porém reverenciadas pelos observadores desses retábulos, sem dúvida, desperta indagações, principalmente ao nos referirmos a uma época em que a historiografia usualmente traçou uma imagem do corpo desprezado e repudiado. Essa visão da reverência a imagens devocionais que expõem a corporeidade e a feminilidade é um aspecto intrigante que alicerçou nossa pesquisa.

De maneira geral, as obras de Martorell são pouco conhecidas. Apenas em 1938, com a descoberta do historiador Augustí Duran i Sanpere (1887-1975), as suas pinturas receberam uma autoria. Sua identidade foi revelada ao mundo há menos de cem anos.⁶ A importância do século XV para a pintura medieval espanhola é imensurável, de modo que é nesse período que encontramos uma maior profusão artística na região. Martorell compõe a lista dos seus artistas mais influentes. Apesar disso, os estudos sobre a Arte dessa época ainda são pouco precisos.⁷

É importante mencionar esse aspecto para entendermos que, apesar da relevância da obra de Martorell para o cenário artístico europeu, as pesquisas acerca dela ainda são escassas e provêm, em sua maioria, de sua região natal – a Catalunha. Tratam-se de artigos sobre o autor que enfatizam determinado aspecto de uma obra, além de citá-la apenas como parte de um estudo comparativo maior.

⁶ RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 134.

⁷ ARRANZ, Ernesto B. **Historia del Arte Español: pintura del siglo XV en Levante**. Madrid: Hiares, 2015b, Edição do Kindle.

Nossa análise, portanto, traz um tema inédito no que se refere a um estudo aprofundado sobre a obra do pintor, especialmente por se tratar de um retábulo não muito visado pela maioria dos trabalhos que o abordam.

Como método de análise, utilizamos a abordagem panofskyana que tem como princípio a aproximação temporal e o entendimento do método e da técnica do autor. A metodologia de Erwin Panofsky (1892-1968) é dividida em três níveis, são eles: a *descrição pré-iconográfica*, a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica*.

A diferenciação entre esses níveis se dá pelo aporte de estudos dedicados à tal temática. Como o nome já diz, *iconografia* deriva do radical *grafia*, que significa estritamente o ato de escrever. Ou seja, é um método descritivo, não interpreta, mas coleta informações e classifica-as. A *descrição pré-iconográfica* consiste em analisar o significado factual ou expressional de determinada imagem, isto é, apreender as suas formas puras (linhas, cores, formas humanas, formas de animais, plantas, etc.), juntamente com o significado expressional, ao identificarmos a expressão de uma dada posição corporal, gestos ou feições.⁸

O segundo nível consiste na *análise iconográfica*, que é a apreensão cultural de uma cena específica. Um exemplo simples é a referência imagética de um grupo de pessoas sentadas em uma mesa, reunidas a jantar e com determinadas disposições corporais. Se levarmos em conta a cultura ocidental cristã, é cabível que quem analisa a imagem reconheça a temática da *Última Ceia*. Nesse estágio, ligam-se os motivos artísticos a conceitos enraizados em nossa cultura. A identificação de tais imagens, histórias e alegorias passam por um filtro de estudos, diferentemente do que ocorre na descrição pré-iconográfica que não necessita de nenhum aporte aprofundado para conseguirmos compreendê-la de maneira satisfatória.⁹

Por último, a *interpretação iconológica*. Diferentemente de *grafia*, *logos* significa pensamento. Ou seja, esse último nível consiste em um método interpretativo – melhor chamado de síntese do que de análise. Fundamenta-se na apreensão do *significado intrínseco ou conteúdo* de uma obra. É o entendimento da determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atividade básica de uma nação, crença religiosa ou filosófica qualificados em uma personalidade e condensados em uma obra. A Arte deve

⁸ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47-87.

⁹ *Ibid.*

ser compreendida como um documento que diz muito sobre o seu autor, o seu tempo e a sua cultura. Por isso é necessário um estudo aprofundado do tema que diz respeito à obra abordada, à técnica e à conjuntura histórica em que o autor se encontra. Assim, é possível talvez compreender as demandas psicológicas, sociais, religiosas e filosóficas que o influenciaram e que foram repassadas à sua arte.¹⁰

Os três níveis panofskyanos nunca devem ser interpretados sozinhos, pois apenas quando analisados de uma maneira conjunta podem formar uma síntese final abrangente.

A INTERPRETAÇÃO ERWIN PANOFSKY (1892-1968)			
OBJETO	ATO	INSTRUMENTOS	PRINCÍPIOS
I. Tema primário, aparente ou natural (<i>motivos artísticos</i>)	Descrição <i>pré- iconográfica</i> (formal)	Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos)	História do <i>estilo</i> (elementos, cores, formas, expressões e variações psicológicas das imagens) <i>Contexto formal</i>
II. Tema secundário ou convencional	<i>Análise iconográfica</i> (tema)	Conhecimento de fontes textuais (literárias, filosóficas, etc.)	História dos <i>tipos</i> (<i>temas e conceitos</i> expressos por <i>objetos e eventos</i>); <i>Contexto cultural</i>
III. Significado intrínseco ou conteúdo (<i>iconologia</i>)	Interpretação <i>iconológica</i>	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais da mente</i>)	História dos <i>sintomas culturais</i> (como, historicamente, <i>tendências mentais</i> foram expressas por <i>temas e conceitos</i>); <i>Contexto histórico</i> (nação, período, crenças, filosofia)

Quadro I. O método interpretativo de Erwin Panofsky (1892-1968)¹¹

Em vista disto, nosso trabalho se embasou, primeiramente, em compreender as demandas da temporalidade de Martorell – a Baixa Idade Média. Para isso, foi necessária a contemplação *pari passu* de imagens e a análise de documentos escritos da época que esclareceram a concepção do período sobre a história que permeava a concepção de imagens de santidades torturadas, característica que influenciou diretamente a criação do *Retábulo de Santa Eulália*, nosso principal foco de análise.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Tabela cedida pelo Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa, utilizada durante as aulas da disciplina de História da Arte I, no Departamento de Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo, 2018.

É importante sublinhar a especificidade das obras e suas consequências. Uma imagem nunca é a ilustração de um texto. A construção e a organização dos espaços e figuras nas imagens não são neutras. Demonstrem classificações de valores, hierarquias e opções ideológicas. Nossa análise levou em conta não só os motivos iconográficos, mas também as relações que constituem sua estrutura e o modo de figuração que transmite mensagens não-óbvias ao observador e que revelam *modos de representações culturais* de certa época.¹²

¹² SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007, p. 33-34.

II. Capítulo I: Uma *possível* Idade Média

Compreender o passado é uma tarefa árdua que beira a impossibilidade. Imaginar tal fato, soa, talvez, um tanto incompreensível para os ouvidos daqueles que não estão em contato direto com tempos remotos. São diversos os testemunhos que o tempo nos deixou: documentos, livros, obras de arte, descobertas da engenharia, construções arquitetônicas singulares. Como pode ser tão complicado mergulharmos em séculos e mais séculos de tempos que já se foram? Buscar a veracidade plena dos fatos, compreender a mente, os medos e as ambições de pessoas que viveram em temporalidades tão distintas da contemporânea, muitas vezes acabam por se resumir em uma busca genérica e imprecisa.

Simplesmente não podemos compreender o que passou em sua forma absoluta. Tentar separar individualidades e tratá-las como uma grande massa social regida por um mesmo princípio é uma forma estreita de entender o ser humano e suas particularidades. Conseguimos muitas respostas ao voltarmos nosso olhar ao passado, ao analisarmos os restos civilizacionais que esses indivíduos únicos nos deixaram, mas apenas conseguiremos vislumbrar uma sombra do que de fato foram.

A Arte é uma das forças motrizes das sociedades, pois é por ela e para ela que os sujeitos dedicam suas expressões mais profundas e sentimentais. Por meio de expressões artísticas – a Música, a Pintura, a Escultura, a Arquitetura e a Literatura – é que nos aproximamos da sombra do passado. E é por meio da Arte que muitas “verdades absolutas” ditas pela historiografia tradicional são contestadas.

O estudo da História tradicionalmente costuma traçar uma linha de fatos e afirmações que muitas vezes é permeada por preconceitos reafirmados durante os séculos. A Idade Média talvez tenha sido uma das maiores vítimas da construção historiográfica, a começar por sua pobre denominação. Considerada como “o grande parêntesis historiográfico”¹³ localizada entre a Antiguidade e a Modernidade (tempos esses tão reverenciados pela historiografia usual, lembrados como períodos de extrema profusão artística e filosófica), relegou-se ao medievo a triste e errada alcunha de “Idade

¹³ ROPS, Daniel. *A Igreja das catedrais e das cruzadas*. São Paulo: Quadrante, 2014, p. 13-14.

das Trevas” – comumente conhecido como um período assolado por mortes, ignorância, doenças, pobreza entre muitos e poder entre poucos.¹⁴

Partir de um reducionismo simplista como esse é o mesmo que macular a História vivida por esses homens do passado. Como podem exatos dez séculos serem resumidos a um simples período de transição? Esses mil anos da História da civilização ocidental por muito tempo foram compreendidos com uma capa de pré-conceitos que surgiram no início da Modernidade. Foi no século XV, mais especificamente em 1469, que Giovanni Andrea (1417-1445) distinguiu “os antigos da Idade Média dos modernos de nosso tempo”.¹⁵

Contudo, o conceito de “Idade Média”, da forma que foi denominada – como um ponto “médio” entre dois tempos profícuos –, está enodado com a mancha do erro. Não se trata de uma época de transição temporal, mas de uma época única, de extremos avanços sociais, artísticos e intelectuais. Devemos a esse período da História muitas características que se encontram em nossa sociedade ocidental, e tudo graças às sementes plantadas pela mente medieval. Ademais, os homens medievais jamais se sentiram em uma divisão de tempo transitória, nenhum deles experimentou a sensação de que pertenciam a um tempo intermediário. Pelo contrário, consideravam respeitável e exemplar o legado do passado,¹⁶ preservaram os textos da civilização predecessora, como também o fizeram com os seus ideais artísticos e mantiveram muitos traços de características da Filosofia de outrora. Apenas ressignificaram esses elementos para sua própria realidade.

Para a mente contemporânea, por vezes demasiado obliterada de estudos efetivamente concisos sobre tal época, é custoso compreender que os sujeitos medievais fizeram parte do caminhar da trajetória da sociedade como protagonistas de ideais ainda comuns para nós. Muitos enxergam esses sujeitos como pertencentes à um período “perdido”, envolto em escuridão e devastado por ignorância e, conseqüentemente, perdem de vista uma *possível* Idade Média, com sua riqueza em cores, luzes e sentimentos.

Alguns aspectos medievais estão tão impregnados em nosso cotidiano na forma que nos relacionamos como sociedade que não nos damos conta de sua origem. Quantas vezes

¹⁴ ECO, Umberto (org.). **Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos**. Córdova: Dom Quixote, 2010, p. 15-20.

¹⁵ ROPS, **A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 2014, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

não fomos ao cinema, assistimos a um filme ou lemos uma poesia, e nos deparamos com alguma história de amor romântica e sofredora, na qual a mulher encontra-se em um ponto central e deve ser conquistada por um homem apaixonado? A construção do ideal de *amor romântico* foi ressignificada durante o passar dos anos, mas a origem dessa forma de amar, tão exaustivamente repassada a nós, tem sua gênese no *amor cortês* medieval, surgido no século XII. A maior característica desse ideal, transcrito em forma de textos e pinturas, é a submissão completa e absoluta do homem à dama.

Na maior parte das narrativas, encontramos o homem, geralmente solteiro e jovem, apaixonado por uma mulher mais velha e casada, e, conseqüentemente, inalcançável. Por esse motivo ele sofre a ponto de sucumbir ao seu próprio sentimento. É nessa época que o amor começa a ser relacionado ao sofrimento de amar e à idealização feminina. Os defeitos da mulher passam a ser apagados e apenas suas virtudes são glorificadas e exaltadas; o homem torna-se um simples vassalo de seu próprio sentimento.

É claro que este retrato condiz apenas à idealização de um sentimento que foi repassado às formas artísticas de então. A realidade medieval, período no qual predominavam a imagem da violência e da virilidade, traziam para a vivência cotidiana a misoginia e, de certa forma, a anulação da voz feminina, mesmo que houvesse condenação por parte da Igreja.

Porém, o ideal de *amor romântico* surgiu nesse período e, apesar de ter passado por reformulações e matizações em suas expressões, ainda é enxergado de forma óbvia em nossa sociedade.¹⁷

¹⁷ COUTINHO, Priscilla Lauret; COSTA, Ricardo da. *Entre pintura e poesia: o nascimento do amor e a elevação da condição feminina na Idade Média*. In: GUGLIELMI, Nilda (dir.). **Apuntes sobre família, matrimonio y sexualidade em la Edad Media**. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y estudios Medievales), Universidad de Mar del Plata (UNMdP, diciembre de 2003, p. 4-28. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-pintura-e-poesia-o-nascimento-do-amor-e-elevacao-da-condicao-feminina-na-idade-media>> Acesso: 12 fev. 2018.



Imagem I. *Große Heidelberger Liederhandschrift, Codex Manesse*. 1305-1340. Detalhe da representação do conde Konrad von Altstetten e uma dama. Cod. Pal. germe 848, Bl 249v. Iluminura em pergaminho, 35 x 25 cm. Biblioteca Palatina.¹⁸

¹⁸ Essa iluminura, presente no *Codex Manesse* (1305-1340) – livro de canções de trovadores alemães do século XIII – é o retrato do ideal de *amor cortês* no campo pictórico. A imagem representa o conde Konrad von Altstetten junto a uma dama que o abraça ternamente. O *abraço amoroso* é um dos temas

Uma das grandes protagonistas da História da Idade Média foi a Igreja Católica. Considerada a maior instituição desse período, foi a Igreja que mais financiou avanços sociais, artísticos e intelectuais. Ela também foi o personagem mais injustiçado pelos tempos posteriores.¹⁹

Geralmente retratada como corrupta, hipócrita e sedenta por poder, a instituição da fé católica se consolidou no Ocidente e, em meio a diversas dificuldades, firmou as bases para a construção do que consideramos nossa sociedade. Assim como o conceito do *amor romântico* com o qual estamos tão familiarizados, uma outra característica que se encontra enraizada em nossa vivência contemporânea e que também tem origens medievais é o conceito do matrimônio como conhecemos hoje.²⁰

O casamento ocidental católico é uma concepção medieval, reformulado pela Igreja para regradar os homens e mulheres em uma união abençoada por Deus. A importância dessa criação para nós é incomensurável. A Igreja medieval contribuiu para o conceito de família que revigora na contemporaneidade.²¹

Esses dez séculos não foram vazios e afundados na ignorância. Na realidade, eles dizem muito sobre nossa sociedade contemporânea.

recorrentes nas iluminuras da Alemanha medieval desse período. Na imagem, vemos a dama reclinar-se delicadamente sobre o corpo de Konrad, ao enlaçar com seus braços o corpo do nobre. Por sua vez, o homem encontra-se inerte, sucumbido pelo amor à sua dama. Seu corpo, em uma postura descontraída, estende-se no chão. Sua única ação diante do gesto da amante é o ato de reclinar a cabeça em seu ventre, e ela, por sua vez, encosta o rosto no dele de forma doce. Os olhares dos dois cruzam-se e o sentimento que nos perpassa é o de amor. É manifesta a posição dominante da dama diante do homem, a composição da imagem evidencia este fato: ela encontra-se acima dele. As escolhas dos gestos também nos revelam a atitude de dominância da mulher – podemos notar pela posição de seus braços a iniciativa de envolver o corpo do homem. Ver: COUTINHO, Priscilla Lauret; COSTA, Ricardo da. *Entre pintura e poesia: o nascimento do amor e a elevação da condição feminina na Idade Média*. In: GUGLIELMI, Nilda (dir.). **Apuntes sobre família, matrimônio y sexualidade en la Edad Media**. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y estudios medievales), Universidad de Mar del Plata (UNMdP, diciembre de 2003, p. 4-28. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-pintura-e-poesia-o-nascimento-do-amor-e-elevacao-da-condicao-feminina-na-idade-media>> Acesso: 12 fev. 2018.

¹⁹ ECO, Umberto (org.). **Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos**. Córdova: Dom Quixote, 2010, p. 29-30.

²⁰ BROOKE, Christopher. **O Casamento na Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

²¹ AMARAL, Jessica Fortunata do. **O Casamento na Idade Média: a concepção de matrimônio no Livro da Intenção (c. 1283) e nos exempla do Livro das Maravilhas (1288-1289) do filósofo Ramon Llull**. Disponível em: <http://www.rotadoromanico.com/SiteCollectionDocuments/Romanico_Mais%20Informacao/Artigos/So_ciedade/O_Casamento_na_Idade_Media.pdf> Acesso: 26 abr. 2018.



Imagem II. ARTISTA DESCONHECIDO. **Royal.** Iluminura medieval. Detalhe da inicial “C” (*Coniugium*), com uma miniatura que representa um casamento. 6 E VI, folio 286v. Biblioteca Britânica.²²

²² Em torno de 1100, surgiram os primeiros rituais litúrgicos de união entre um casal – o casamento católico. Essa união, com a bênção de um padre, foi um indício da influência da Igreja na vida familiar. Os clérigos verificavam os consentimentos entre os noivos e averiguavam as relações consanguíneas que poderiam impedir a legitimidade do ato. Permitiram, também, às mulheres expressarem publicamente suas escolhas. A vontade feminina passou, pouco a pouco, a ser levada em consideração nas cerimônias, o que garantia a dignidade religiosa da esposa. Ver: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). **História da Vida Privada:** da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 131-133.

A **imagem II** representa uma típica cena de um casamento medieval. O padre une a mão dos noivos. Esse gesto representava a proporcionalidade do casal: tal como a mulher pertencia ao homem, o homem também pertencia à mulher (“O marido cumpra o dever conjugal para com a esposa; e a mulher faça o mesmo em relação ao marido. A mulher não dispõe de seu corpo; mas é o marido quem dispõe. Do mesmo modo, o marido não dispõe de seu corpo; mas é a mulher quem dispõe”, 1 Cor 7, 3-4).

Essa doação deveria perdurar por toda a vida. Caso a esposa acreditasse que o marido poderia ter falecido (em guerras, por exemplo) e em virtude disso ela optasse pela vida conventual, mas estivesse equivocada, era obrigada a retornar ao seu esposo, a menos que ele também aceitasse e praticasse os votos de castidade.

Nesse período, de inúmeras guerras e famílias muitas vezes separadas, era comum as imprecisões dos laços conjugais. Em caso de bigamia accidental, por exemplo, prevaleceriam os primeiros votos firmados pelo casal. O laço familiar deveria ser levado pelo resto da vida, com raras exceções. Ver: CYBULSKIE, Danièle. **What Happens to a Widow Who’s Un-Widowed?** Disponível em: <<http://www.medievalists.net/2017/12/happens-widow-whos-un-widowed/>> Acesso: 13 maio 2018.

Como já dito, a Arte é o *combustível essencial da alma*. É por meio do fazer artístico que o homem expressa sua vivência no mundo e deixa seu legado, e é por causa da Arte que podemos enxergar por entre seus olhares como os homens do passado interpretavam a sua vivência no mundo. Em determinados períodos, a Arte apresenta-se com um vigor alegre, cheia de cores e detalhes e, em outros momentos, ganha aspectos mais sombrios. As obras são testemunhos concretos e palpáveis de um tempo que já se foi e expressam os mais profundos sentimentos de uma época.

Nosso trabalho tem como pontapé inicial a discussão sobre as pinturas de Bernat Martorell, um homem de fins da Idade Média. Para que entendamos as mensagens que as belas obras de Martorell passam aos seus observadores, precisamos alcançar um pouco da sombra que os homens de seu tempo nos deixaram. Para isso, contextualizar sua época torna-se necessário para que possamos compreender as demandas artísticas que são vinculadas às expressões dos sentimentos de um determinado período.

Portanto, voltemos ao passado.

II.1 As diferentes Idades Médias

A Idade Média é demasiada complexa para ser dissolvida em algumas páginas. De maneira abrangente, podemos dividi-la em três períodos. O primeiro pode ser denominado como a *Idade Média invernal*. Este “inverno” abrange os difíceis séculos que foram pintados com sangue, guerras e dificuldades de estabelecimento, assolados pelas violentas invasões bárbaras (séculos V-XI), período de difícil consolidação, um tatear às cegas, até a construção de uma sociedade sólida e fecunda em que o Ocidente viu seu desabrochar, o qual pode ser denominado como *período primaveril*, entre os anos de 1050 e 1350.

Aqui, a sociedade medieval viveu seu tempo de maior plenitude, em todos os sentidos. Devemos a esses trezentos anos os surgimentos e solidificação dos centros urbanos, as construções das catedrais, a criação das Universidades (também uma invenção medieval!); a discussão de grandes questões humanas; a criação de leis; o descobrimento de lugares antes não alcançados; o surgimento de grandes pensadores –

foram tantas flores e frutos que desabrocharam na *primavera medieval* que seria insuficiente e deveras laborioso discursar a seu respeito. A proposta deste trabalho seria insuficiente para esboçar todo o vigor e pluralidade das descobertas que esses séculos proporcionaram para a Humanidade.²³

Para entendermos os anos primaveris da Idade Média, precisamos pensar em uma época em que houve um grande avanço demográfico. Entre os séculos XI e XIV, a população europeia não parou de crescer, e em proporções extraordinárias. Antes do grande surto da *Peste* em 1348, as epidemias não pareciam ter sido de caráter geral.²⁴ É nessa sociedade em profusão de pessoas, ideias e sentimentos que as relações sociais eram infinitamente menos divididas. Imaginar que era comum para todos que o espaço, mesmo no interior das residências, não cabia à individualidade como estamos acostumados é, decerto, ao menos curioso para o olhar contemporâneo.

A sociedade feudal se pensava coesa – talvez esse seja o adjetivo que mais caracterizou a mentalidade de uma época. Era impossível, para esses indivíduos, se imaginarem fora de um grupo conciso. De forma geral, o conceito de *individualidade* não era algo estabelecido nessa sociedade. Mesmo fora da convivência doméstica, a vida privada não existia, e se não houvesse laços familiares entre os indivíduos, esses eram criados por meio dos *ritos de fraternidade*.

A sociedade feudal foi uma sociedade granulosa, formada de grupos compactos de pessoas. Quem tentasse se separar do estreito círculo em que estavam inseridos era visto imediatamente com um olhar de desconfiança entre os demais.²⁵ Mas como isso funcionava? Qual era o motivo de tal união? A fé.

A Igreja incutiu ao homem medieval a ideia de que todos eram filhos de Deus, resgatados pelo sangue de Cristo e, por isso, todos estavam unidos entre si (ou ao menos deveriam).²⁶

Abordar a Idade Média significava simultaneamente discorrer sobre a fé, pois a pedra angular da sociedade medieval era a religião. Tudo e todos só existiram em função da fé

²³ ROPS, Daniel. **A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 2014b, p. 10 -12.

²⁴ *Ibid.*, p. 23-25.

²⁵ ARIËS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). **História da Vida Privada**: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 503-504.

²⁶ ROPS, Daniel. **A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 2014b, p. 38-39.

cristã. Do camponês humilde ao nobre rico, a sociedade medieval era uma sociedade que crê. Ou pensava crer.

Uma característica marcante dos três séculos medievais mais prolíficos (1050-1350) foi um traço psicológico que se manifestava nas atividades humanas: nada se faz na terra sem que, direta ou indiretamente, Deus seja o meio, o fim, a testemunha e o juiz. Nos períodos de estabilização (séculos V-XI), a fé ainda estava mal organizada. A sociedade não era segura, nem bem estruturada. À medida e que entrou em uma relativa ordem e progressão, a Igreja tentou tomar suas rédeas. Isso ocorreu principalmente no século XII, quando a Igreja viveu em uma fase de irradiação. É por causa dessa fé que o homem ousou, empreendeu e se arriscou. Poucas eram as dúvidas sobre o poder Divino. Por isso, os homens tinham esperanças. A sociedade medieval não era triste ou inquieta, mas audaciosa e criadora.²⁷

A fé foi o alicerce de toda criação intelectual, de toda a filosofia e de toda a criação artística. Sem ela não existiriam as catedrais e, em volta das catedrais, não surgiriam as cidades. Temos acesso aos textos clássicos greco-romanos porque foram os monges da Igreja católica que os estudaram, assimilaram e os transcreveram para a posteridade. As iluminuras, esculturas e pinturas desse período, nos testemunham uma fé absoluta, que irradiam cor e luminosidade.²⁸

²⁷ *Ibid.*, p. 43-45.

²⁸ *Ibid.*

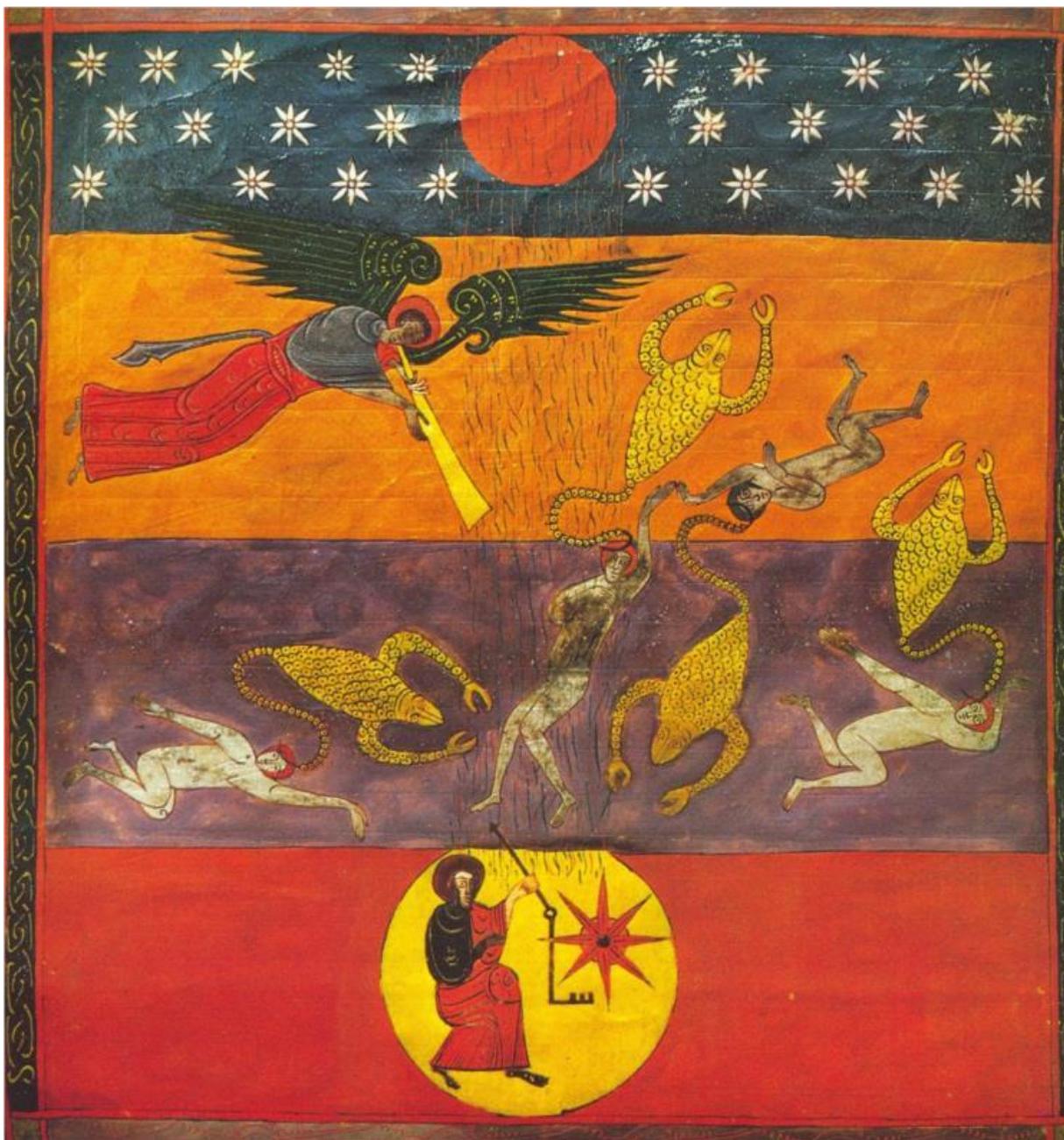


Imagem III. BEATO DE LIÉBANA. A quinta trombeta, a estrela caída do céu e a chave do poço do abismo. Séc. VIII. Iluminura do Beato Fernando I y Sancha, Biblioteca Nacional, Madri.²⁹

²⁹ A presente iluminura, datada do século VIII, narra uma das passagens presentes na Bíblia, em *Apocalipse*: “E o quinto anjo tocou a trombeta, e vi uma estrela que do céu caiu na terra; e foi-lhe dada a chave do poço do abismo.” (Ap., 9, 1). O que chama atenção na maioria das iluminuras medievais – e essa não escapa ao nosso encanto – é o fato de que elas, em sua maioria, apesar de terem sido produzidas em ambientes mal iluminados, irradiam cor e luminosidade. A Idade Média fez usos das cores elementares com zonas cromáticas definidas e sem uso de esfumarar. As combinações de tintas utilizadas geram luz, e essa luminosidade parece irradiar dos objetos representados. São pinturas *luminosas em si*. O uso do dourado e das pedras preciosas foram convencionais na arte medieval. Estes materiais têm grande capacidade em refratar a luz, o que nos remete, na filosofia medieval, ao conceito de *claritas* frisado por Tomás de Aquino (século XIII), em sua *Suma Teológica*: Deus é personificado com a luz e as cores – Deus é belo “como causa do esplendor e da harmonia de todas as coisas”. A beleza do corpo consiste em ter os membros bem proporcionados, com a devida luminosidade da cor (*Suma Teológica*, II-II, 145,2). Esse pensamento se encontra nas imagens. Essa luminosidade irradia dos objetos e das construções

O homem medieval se via em um ambiente luminosíssimo, mesmo em uma sociedade com luz natural em que metade do dia era vivido na penumbra, apenas abrandecida por velas, tochas e lareiras. A arte deste período é um testemunho da cor e da exuberância pouco antes vistos na *história das imagens*, pois era assim que o sujeito medieval se enxergava no mundo.³⁰

Dessa fé inquestionável, a crença no sobrenatural é um dos elementos mais impressionantes dessa sociedade. Ela deu aos homens a certeza de ver o mundo sob uma perspectiva maior do que os olhos poderiam alcançar. Isso fez com que esses sujeitos acreditassem ser possível ultrapassar os limites do mundo físico. Com isso, trouxeram para o campo da imaginação inventiva uma atmosfera de beleza e assombro do qual a Arte se beneficiou. Todas essas foram as nuances que permearam a extensão temporal que percorreu os anos medievais, em algumas épocas com matizes mais brandas e, em outras, mais fortes.

arquitetônicas, como as catedrais góticas, e das pinturas e iluminuras. Ver: ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 99-104.

³⁰ *Ibid.*, p. 99.



Imagem IV. HANS MEMLING (c. 1433-1494). **O Juízo Final**. 1466-1473, óleo sobre madeira, 242 cm x 180 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia.³¹

³¹ Hans Memling (1433-1494) foi discípulo de Rogier van der Weyden (1400-1464), um dos mais influentes pintores flamengos do século XV. A pintura de Memling encontra-se na transição do gótico ao

Os últimos dois séculos medievais (séc. XIV e XV) podem ser considerados como o *Outono da Idade Média*. Essa é a estação do ano em que todas as fecundidades e contradições da natureza parecem exacerbar. Caso utilizemos o termo para designar um determinado período histórico, toda a exaltação e tendências profundas de uma época manter-se-ão videntes, sem máscaras. Como veremos, foi uma época difícil, marcada por permanências e inovações, uma temporalidade em que os novos pensamentos rumo à Modernidade estavam cada vez mais fervilhantes, porém, ainda com fortes traços medievais.³²

II.2 O Outono da Idade Média: o corpo em evidência

Esse período de transição entre os anos que mais simbolizaram o clímax do medievo ao caminhar para o seu epílogo é bastante difícil de precisar. O desenvolvimento de uma sociedade que passa por mudanças de pensamento e ideais tem um avanço paulatino, quase um calcorrear a passos de tartaruga. O que ocorreu após os três séculos primaveris, quando a Idade Média nos presenteou com inúmeras descobertas, foi o amadurecimento dos seus próprios frutos. Ao atingir o ápice, uma queda de energia ocorre em mais ou menos tempo.

Em meados do século XIV, as bases em que a Igreja se solidificou começaram a ser abaladas ou apresentaram pequenas fissuras, mesmo que imperceptíveis para um olhar

Renascimento. O tríptico que representa o *Juízo Final* é uma de suas obras mais monumentais. No painel central, Cristo é o *Maestas Domini* entronado sobre um arco-íris. Seus pés repousam sobre o globo, que representa a terra. De Seus lábios, emergem o lírio e a espada – respectivamente a Misericórdia e a Justiça. Ele está cercado pelos Apóstolos, pela Virgem e por João Batista, que intercedem pelas almas, junto a anjos que portam trombetas e voam ao redor de Sua figura. Abaixo, o Arcanjo Miguel é representado de pé, ao conduzir as almas às suas sentenças. Ele se encontra exatamente no meio das figuras humanas nuas: os pecadores a serem julgados. Ao seu lado esquerdo, as almas sofredoras são guiadas ao Inferno, figurado por corpos que queimam em sofrimento, localizado no painel lateral da pintura. Na extrema direita, é representada a entrada no Paraíso. Essa obra reproduz a preocupação latente da mente tardo-medieval a respeito da importância do sobrenatural. Ver: **The Last Judgment Triptych (c. 1471)**. Disponível em: <<http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/last-judgment-memling.htm>> Acesso: 30 abr. 2018.

³² O termo utilizado aqui origina-se do título de um grande clássico da historiografia Ocidental. Publicado por Johan Huizinga (1872-1945) em 1919, *O Outono da Idade Média* nem sempre foi denominado assim. Em entrevista presente na edição francesa de 2006, Jacques Le Goff (1924-2014) explica que, em sua primeira publicação francesa, o livro de Huizinga recebeu, por um equívoco na tradução do holandês, o título de *Le Déclin du Moyen Âge (O Declínio da Idade Média)*. Essa denominação adotada é quase uma traição. A obra é completamente contrária a ideia de desvalorização moral presente na palavra “declínio”. A poética e beleza dos escritos de Huizinga são muito melhores enquadrados no termo “outono”. Ver: LE GOFF, Jacques. *Entrevista de Jacques Le Goff a Claude Mettra*. In: HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 589.

desatento. Um conjunto de fatores fomentou uma mudança da visão do próprio homem em relação a si mesmo. Muitas das concepções bélico-religiosas começaram a perder o sentido, como foi o caso das Cruzadas (séc. XI-XIII) – o sangue derramado naqueles anos não conseguiu fazer com que o Santo Sepulcro fosse usurpado das mãos dos infiéis, o que causou uma perda de sentido para os guerreiros medievais, que passaram a voltar sua energia para uma laicização do ideal cavaleiresco.



Imagem V. IRMÃOS LIMBOURG. Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Representação do mês de maio, 1412-1416, iluminura. Ms. 65, f. 5v. 22,5 x 13,6 cm. Museu Condé, Paris.³³

³³ No fim da Idade Média, mais precisamente nos últimos dois séculos (séc. XIV e XV), os ideais da cavalaria – como foram fomentados pelas bases da Igreja – estavam se enfraquecendo. Com o decorrer

A distensão da economia começou no século XII, momento em que o crescimento agrícola chegou em um determinado limite, com a vivificação das estradas, dos mercados e das aldeias, juntamente com a moeda como capital acompanhada da ascensão da burguesia.³⁴ Com o passar dos anos, o progresso da economia foi visto com maus olhos pela Igreja: o gosto pelo lucro maculava os espíritos. Este foi um vício do tempo que abarcou a própria instituição católica que se viu maculada e precisou reunir forças para lutar contra um clero corrompido por dinheiro.³⁵

No campo do pensamento, a razão, a qual a própria Igreja ensinara o homem a utilizar, tendia a rebelar-se contra ela própria. Mas não significava que a fé havia sido deixada de lado. As ciências eclesiásticas, que nos três séculos primaveris da Idade Média haviam atingido o maior florescimento, continuaram colhendo seus frutos. Porém, os dois ramos principais – a Escolástica³⁶ e a Mística³⁷, que antes caminhavam juntas,

dos anos, a busca por uma paz universal, a concórdia entre os reinos, a conquista de Jerusalém e a expulsão dos turcos não obtiveram os êxitos estimados. O *ideal cavaleiresco* acabou por tomar rumos diferentes. Com o anseio por uma vida bela, a nobreza (única parcela da sociedade que poderia partilhar desse ideal) passou a voltar sua atenção para outras particularidades. O princípio da cavalaria era essencialmente estético em seu cerne, mas almejava ser um *ideal ético*, pois, para os ideais religiosos, só poderiam partilhar a nobreza aqueles imbuídos de piedade e virtude. Em sua função ética, o *ideal cavaleiresco* sempre tendia a deixar a desejar, pois seu ponto central era pautado no elevado orgulho pela beleza. Desse *orgulho estilizado e exaltado* advinha a honra, essência da vida nobre.

Dessa forma, os rumos da nobreza de fins da Idade Média tendiam à uma laicização cada vez maior. As artes representaram esse processo. Cada vez mais luxuosas e opulentas, com temáticas que fugiam da religiosidade ou que mesclavam o profano com o sagrado, elas nos revelam uma tendência de pensamento em que o indivíduo paulatinamente passou a abandonar preceitos sacros e voltou-se à sua própria vida no mundo. Um dos exemplos que mesclam essa dualidade entre a religiosidade e a vida profana são os *Livros de Horas*: artefatos comuns em fins da Idade Média, eram livros de orações que deveriam ser feitas de acordo com as horas do dia. Esses objetos eram de uso privado e não faziam parte da liturgia da Igreja. Continham um calendário e eram ricamente ilustrados. A iluminura da **imagem V** está presente no mais famoso *Livro de Horas – Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. O mês de maio é representado por uma cavalgada nobre pelo campo. A arte é muito detalhada, rica em cores e o abstracionismo que predominava a arte medieval deu lugar a uma representação da figura humana verossímil à realidade. O realismo pormenorizado se encontra em toda a iluminura, desde a representação da paisagem natural junto à cidade – Paris – ao fundo. No primeiro plano da obra, é ilustrado o *amor cortês* medieval. É de fato curioso que uma temática secular como essa se encontra presente em um livro de orações. O calendário astrológico com cada signo correspondente ao mês representado está no topo da imagem. A observação das estrelas e dos astros se devia ao calendário agrícola. Ver: HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 97-99.

Para os *Livros de Horas*, ver: DE HAMEL, Christopher. **Manuscritos notáveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 408-460.

Para a nobreza, ver: COSTA, Ricardo da. *A nobreza, fonte espiritual da Civilização Ocidental*. In: BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia; COSTA, Ricardo da (coord.). **Mirabilia 9 (dez. 2009)**: Aristocracia e nobreza no mundo antigo e medieval, p. 1-4. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2009_00.1.pdf Acesso: 14 maio 2018.

³⁴ ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). **História da Vida Privada**: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 506.

³⁵ ROMAG, Dagoberto. **Compêndio da história da Igreja**: a Idade Média. Petrópolis: Vozes, 1949, p. 617.

³⁶ A *Escolástica* (do termo latim *scholasticus*) foi o pensamento crítico surgido nas Universidades medievais. É considerada mais um método de aprendizagem do que uma filosofia ou uma teologia.

agora tendiam a separar-se cada vez mais. Assim, a Escolástica começou a ser deixada de lado paulatinamente e abriu-se espaço para um novo pensamento que ganhou maiores forças nos séculos XIV e XV – o *Humanismo*.³⁸

Outra modificação no campo científico que auxiliou a mudança das bases do pensamento foi a unidade intelectual. Anteriormente constituída pelo âmbito clerical, nesses últimos séculos abriu espaço para laicos, em sua maioria formada por burgueses cultos que entravam para os estudos da ciência. No início essa mudança foi tímida, mas com o decorrer do tempo tornou-se cada vez mais evidente.³⁹

Os conflitos políticos entre o Papado e o Império, as guerras e as epidemias acirraram os ânimos. A *Peste Negra* (1348-1350) dizimou 1/3 da população europeia e foi, de fato, um divisor de águas. Com a soturna presença da morte à porta, sem piedade, a forma em que a sociedade encarava sua vivência na terra passou a ter um outro viés mais

Surgida nas escolas monásticas, tinha ênfase na dialética do conhecimento por dedução para resolução de contradições. Conciliava a fé ao pensamento racional em um contexto plural com influência direta da filosofia grega. Tomás de Aquino (1225-1274) é o principal nome em referência à *Escolástica*, juntamente com sua *Summa Theologiae*. FERRATER MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

³⁷ A *Mística* tem conceito muito amplo, com origem anterior ao Cristianismo. Vem do termo grego *mystikos*, que significa “o que se refere aos mistérios”, nos quais o iniciado (*mystes*) incorporava o processo de morte-ressurreição dos deuses em que acreditava. No Cristianismo, a *Mística* é ligada ao ensinamento de verdades espirituais que fogem da racionalidade no que se refere principalmente à importância dada aos fenômenos de morte e ressurreição atribuídos a Cristo.

Ver: LIMA, Maria Graciele de. *A linguagem da Mística medieval cristã no poema colóquio de amor de Teresa D'Ávila*. In: **Revista Graphos** - Estudos Medievais: Gênero, Resistência e Performance. v. 17, n. 2, 2015, p. 106.

³⁸ A Escolástica provou que a visão de que a Idade Média foi uma época afundada na ignorância não passou de uma ficção. O século XIII apresentou grandes teólogos que também se mostraram grandes cientistas, e nos séculos XIV e XV todas as descobertas que ocorreram até então continuaram a ser cultivadas. Porém, nesse mesmo período, foi iniciado um movimento intelectual que se apresentou como uma renovação da Antiguidade Clássica, designado como *Humanismo*. Não que os textos clássicos haviam sido ignorados nos períodos anteriores, de forma alguma. Os monges medievais os apreciavam e estimavam, contudo, o século XIV assistiu a um surgimento de um interesse mais vivo. Ver: ROMAG, Dagoberto. **Compêndio da história da Igreja: a Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 1949, p. 319-320.

Sobre o pensamento humanista que surgiu no *crepúsculo da Idade Média*, o historiador medievalista e Pós-doutor Ricardo da Costa tem vasta produção bibliográfica, entre os artigos que abordam o tema, ver: COSTA, Ricardo da. Os sonhos e a História: *Lo somni* (1399) de Bernat Metge. In: **Medievalis**. Vol. 1 (n. 2.), 2013, p. 1-24. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/os-sonhos-e-historia-lo-somni-1399-de-bernat-metge>> Acesso: 14 maio 2018; _____. Uma joia medieval no alvorecer do *Humanismo*: a novela de cavalaria *Curial e Guelfa* (século XV). In: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e Américas**. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 539-549; Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/uma-joia-medieval-no-alvorecer-do-humanismo-novela-de-cavalaria-curial-e-guelfa-seculo-xv>> Acesso: 14 de maio 2018; _____. *O Sonho* (1399) de Bernat Metge e suas considerações *filosófico-oníricas*. In: CARVALHO, Marcelo; FIGUEIREDO, Vinicius (orgs.). **Filosofia Antiga e Medieval**. São Paulo: ANPOF, 2013, p. 519-531. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/bernat-metge-e-suas-consideracoes>> Acesso: 14 maio 2018; _____. *La immortalidad del alma em Lo Somni* (1399) de Bernat Metge. In: **Saeculum 30**. (Jan/Jun), Revista de História da UFPB, 2014, p. 25-34. Disponível em <<http://www.ricardocosta.com/artigo/la-inmortalidad-del-alma-en-lo-somni>> Acesso: 14 maio 2018.

³⁹ ROPS, Daniel. **A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 2014b, p. 618.

dramático. A confiança na vida começava a perder o brilho, o medo passou a tomar conta da mentalidade.

Diante disso, uma nova forma do homem se enxergar no mundo começou a ganhar as mentes. Junto dela, houve uma maior noção da *individualidade* no mundo. E o que pode haver de mais individual do que a noção da corporeidade? A exploração do mais íntimo levou os indivíduos a se verem diante de seus próprios corpos e, por meio deles, passaram a colocar em evidência suas paixões, seus desejos, e o medo do pecado e da morte.⁴⁰

Mas não nos enveredemos por caminhos imprecisos. O corpo não foi “redescoberto” no fim da Idade Média, mas foi palco de discussões durante todo o período. Coexistiram diversas formas de se encarar a corporeidade durante todo o medievo com diferentes visões filosóficas. É importante lembrar que os medievais foram familiarizados com a Filosofia Antiga, principalmente com a visão platônica, que enxergava o *corpo como cárcere da Alma* – ou seja, a negação da sua corporeidade. Na visão do filósofo, o corpo é visto como um enclausuramento, uma prisão da verdadeira substância.⁴¹

A Idade Média herdou dos antigos essa vertente de pensamento, porém trouxe um novo viés para a interpretação dessa materialidade: os medievais a encaravam como condição de *centro da criação Divina* e, dessa forma, contrapuseram a tradição clássica ao enxergar este mesmo corpo como um microcosmo, pertencente e influente na ordem do cosmo geral.⁴²

⁴⁰ COSTA, Ricardo da. *Guerra nas estrelas: a metáfora artística da sociedade medieval no macrocosmo astrológico do Homem Zodiacal*. In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia B. (orgs.). **História Antiga e Medieval. Conflitos Sociais, Guerras e Relações de Gênero**: representações e violência. São Luiz: EDUEMA, 2017, v.6, p. 375-398. Disponível em: < <http://www.ricardocosta.com/artigo/guerra-nas-estrelas-metaphora-artistica-da-sociedade-medieval-no-macrocosmo-astrologico-do>> Acesso: 14 maio 2018.

⁴¹ PLATÃO. **Fédon** (trad. Carlos Alberto Nunes). Belém: ed. Ufpa, 2011.

⁴² COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Editora Armada, 2017, p. 245.

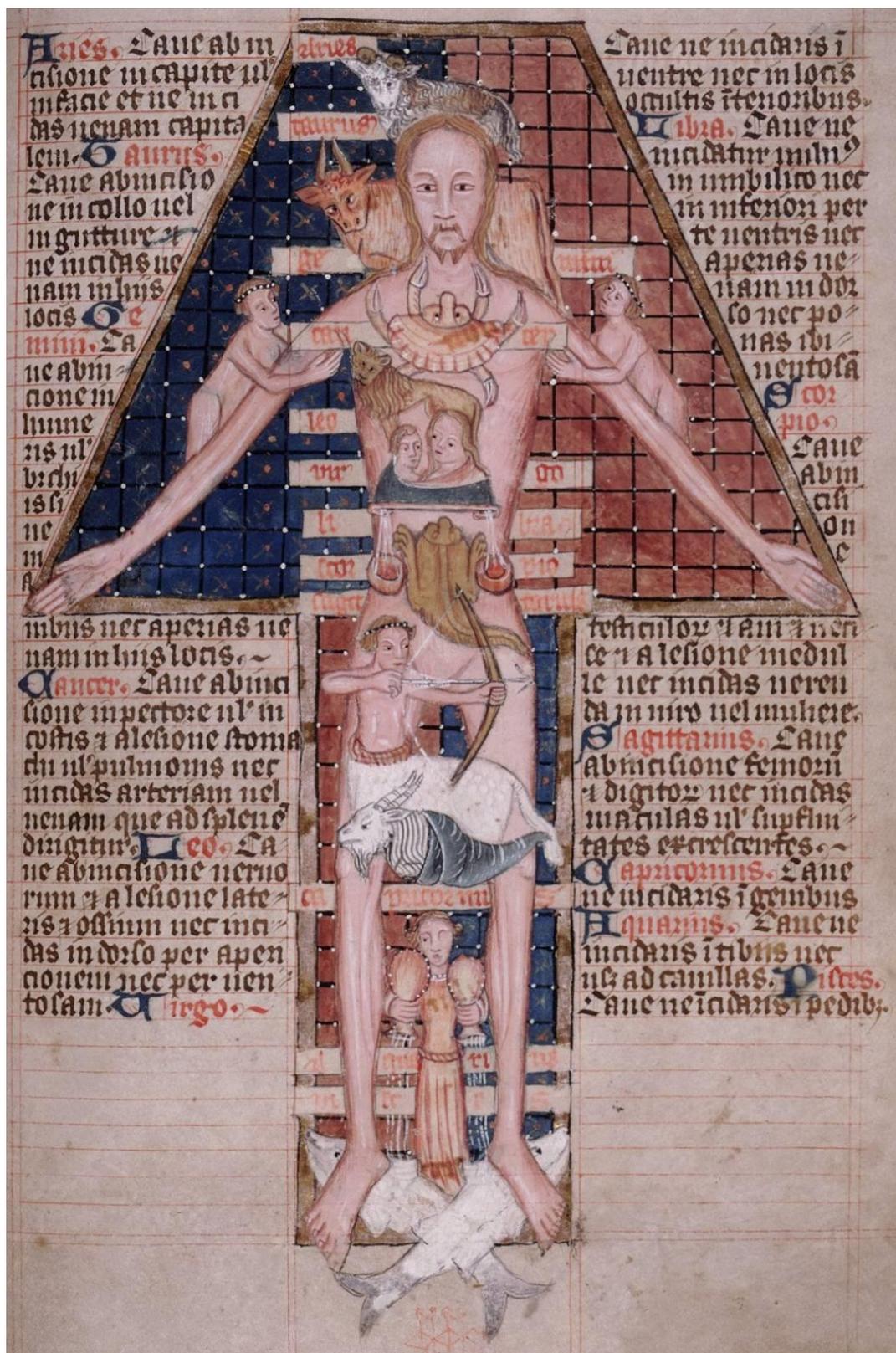


Imagem VI. ARTISTA DESCONHECIDO. Manuscrito de Ashmole. Século XV. Iluminura que representa o Homem Zodiacal, 391, parte V, folio 9r, Bodleian Libraries, Universidade de Oxford.⁴³

⁴³ Os séculos XIV e XV assistiram à expansão da Educação nas Universidades, e uma das disciplinas era a *Astronomia*. A Igreja medieval se esforçou para distinguir a *Astronomia* da *Astrologia*, mas foi um esforço infrutífero, pois, no campo secular, a *Astrologia* tinha muita força. Por esse motivo, as duas esferas de conhecimento se confundiam e, mesmo condenado pela Igreja, o estudo astrológico passou a

Houve uma crescente *valorização do corpo* durante o medievo, e essa evidenciação teve em Bernardo de Claraval (1090-1153) o expoente filosófico representativo que daria início à Escolástica no século XIII. Claraval inverteu o *cárcere platônico* e transformou *o corpo em um palácio sublime*⁴⁴: ao invés de ser algo que aprisiona a alma, ele enxergava o corpo como “(...) casa sublime, fabricada pessoalmente pelo próprio Deus”.⁴⁵ Mesmo ao interpretar o corpo como uma espécie de *morada da Alma*, a matéria foi encarada como algo maravilhoso pois era *Obra Divina* – a disposição de suas partes era bela e louvada, o que abriu caminho na visão artística à fruição estética. Como parte primordial da representação da beleza de sua essência, o corpo passou a ganhar maior atenção ao detalhamento e na forma em que era encenado nas artes.

Porém, devemos lembrar que, mesmo considerado *o palácio sublime da Alma*, esse corpo deveria ser tratado com cautela, disciplinado, refreado, e precisaria estar em ordem com a sua natureza pura. O corpo advinha de uma essência muito nobre para ser rebaixado aos prazeres dos sentidos. O seu desregramento era preocupação pungente da Filosofia, e a fonte das falhas humanas perante à sua matéria estavam ligadas às sensações físicas.⁴⁶

Os quatro delitos do corpo são: a curiosidade dos olhos, a loquacidade da língua, a crueldade das mãos e o prazer lascivo. O corpo foi confeccionado por quatro elementos: o fogo, que sempre tende a subir e dá brilho aos olhos; o ar, que separa e forma as palavras; a terra, que confere a corpulência; a água, que traz a abundância dos humores naturais. A curiosidade nasce do descaramento do olhar; a loquacidade, de uma língua rápida; a crueldade (ou dureza) de uma corpulência insensata. Tudo isso se manifesta nos animais,

fazer parte do pensamento filosófico, da Literatura e das Artes. A iluminura do *manuscrito de Ashmole*, datada do século XV, representa o *Homem Zodiacal* – uma nova forma de enxergar o sentido de *ser* como parte integrante do Universo, um *microcosmo* influente no *macrocosmo*. Na miniatura, o *Homem* aparece como o próprio Cristo, com os braços abertos em uma espécie de *cruz zodiacal*. Os signos astrológicos se encontram impressos em toda extensão de seu corpo, conforme acreditavam exercer maior influência. Essa nova forma de enxergar o corpo humano como um pequeno Universo que influi e é influenciado no todo elevou a importância do corpo e acentuou a reflexão sobre a individualidade. Ver: COSTA, Ricardo da. *Guerra nas estrelas: a metáfora artística da sociedade medieval no macrocosmo astrológico do Homem Zodiacal*. In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia B. (orgs.). **História Antiga e Medieval. Conflitos Sociais, Guerras e Relações de Gênero**: representações e violência. São Luiz: EDUEMA, 2017, v.6, p. 375-398. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/guerra-nas-estrelas-metáfora-artística-da-sociedade-medieval-no-macrocosmo-astrologico-do>> Acesso: 14 maio 2018.

⁴⁴ “(...) *Iam vero, o anima, tu quidem sublimi in domo habitas, quae a Deo tibi fabricata est.*” BERNARDO DE CLARAVAL. *Sermo Secundus. Quomodo et nobis et aliis cohaerere debeamus*. 1. In: SAN BERNARDO DE CLARAVAL. **Obras completas de San Bernardo**. v. 4. Madrid: *Biblioteca de Autores Cristianos* (BAC), 1994, p. 583.

⁴⁵ BERNARDO DE CLARAVAL. *Sermão segundo dedicado à Igreja*, 1, *apud*. COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Editora Armada, 2017, p. 250.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 250-252.

que quanto mais se guiam por sua natureza, mais ferozes e cruéis são. A paixão da luxúria brota do humor natural.⁴⁷
(Bernardo de Claraval. **Terceira série de sentenças**, 9)⁴⁸

São Tomás de Aquino (1225-1274) foi um dos maiores nomes da Filosofia medieval e foi também aquele que elevou a reflexão sobre o corpo a um grau superior. Em sua visão, a corporeidade era enxergada como um dos elementos essenciais do ente humano, e a Alma, nesse sentido, era ligada a ela assim como a forma é ligada à matéria. Essa fusão entre corpo e Alma não ocorria de forma accidental, mas substancial. Assim, o corpo era visto como essencial para a existência do homem. Sem corpo não há homem. É importante ressaltar que apesar do seu valor, a materialidade era vista como o *coprincípio menos nobre do ente humano*.

Dessa forma, Tomás de Aquino subverteu a lógica platônica em que o corpo foi interpretado como o *cárcere da Alma* e baseou seu pensamento em Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) que dizia que o corpo era “informado” por uma forma. Para Tomás de Aquino, a Alma está presente em todas as partes da matéria.⁴⁹

Se se supõe que a alma intelectiva não está unida ao corpo como forma, apenas como uma espécie de motor, como sustentavam os platônicos, seria necessário que no homem houvesse outra forma substancial pela qual o corpo, móvel da alma, fosse constituído em seu ser. Mas se a alma intelectiva está unida ao corpo como forma substancial, como já demonstramos [Suma Teológica, I, 76, a.1], é impossível que, além dela, se encontre no homem outra forma substancial. (...) é preciso dizer que no homem não existe nenhuma outra forma substancial além da alma intelectiva, que contém virtualmente a sensitiva e a nutritiva.⁵⁰
(Tomás de Aquino, **Suma Teológica**, I, 76, a.4.)⁵¹

⁴⁷ “*Quattuor in corpore: curiositas in oculis, loquacitas in lingua, crudelitas in manibus, voluptas in lumbis. Corpus enim ex quattuor elementis confectum: ab igne qui semper naturaliter alta petit, habet lumen oculorum; ab arte icto et formato verba; a terra corpulentiam; ab aqua humorum naturalium abundantiam. Ex insolentia visus nascitur curiositas, et ex levitate linguae loquacitas; ex stoliditate corpulentiae, cruditas vel crudelitas: quae máxime apparet in animalibus, quae, quo magis dedita sunt corpori, eo plus apparent bruta vel crudelia. Ex humore naturali, fit fluxus luxuriae; sicut itaque três in anima tria, sic in corpore, quattuor corruptiones quattuor faciunt vitia.*”. BERNARDO DE CLARAVAL. Sentencias, 9. In: SAN BERNARDO DE CLARAVAL. **Obras completas de San Bernardo**. v. 8. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1994, p. 126.

⁴⁸ BERNARDO DE CLARAVAL. *Terceira série de sentenças*, 9, apud. COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Editora Armada, 2017, p. 250.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 253-257

⁵⁰ TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I, 76, a.4, apud. COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Editora Armada, 2017, p. 255.

⁵¹ “(...) *si poneretur anima intellectiva non uniri corpori ut forma, sed solum ut motor, ut Platonici posuerunt; necesse esset dicere quod in homine esset alia forma substantialis, per quam corpus ab anima mobile in suo esse constitueretur. Sed si anima intellectiva unitur corpori ut forma substantialis, sicut supra iam diximus, impossibile est quod aliqua alia forma substantialis praeter eam inveniatur in homine. Ad cuius evidentiam, considerandum est quod forma substantialis in hoc a forma accidentali differt quia forma accidentalis non dat esse simpliciter, sed esse tale, sicut calor facit suum subiectum non simpliciter esse, sed esse calidum. Et ideo cum advenit forma accidentalis, non dicitur aliquid fieri*

O pensamento filosófico se voltou para a corporeidade, para as indagações a respeito da Alma e para a ligação de ambos. A Idade Média se viu diante da própria materialidade e essa foi uma questão discutida durante todo o período. O corpo, de fato, foi palco de ambiguidades. Por um lado, era humilhado, desprezado e erotizado, pois rendia-se aos sentidos. A existência carnal era marcada pela morada do pecado. Por isso, um sentimento atormentava a todos que compartilhavam das mesmas crenças – o medo do que aconteceria após a morte, já que a Alma era considerada a *verdadeira substância do ente humano*.⁵² Esse temor foi suscitado em virtude de que era pelo corpo que o homem corria o risco de perder-se na perversão dos desejos.

Ao mesmo tempo, a corporeidade era glorificada, pois Cristo – o próprio Deus encarnado, assumiu nossa Humanidade e, por meio de Sua dolorosa morte, provou Sua Glória.⁵³ A devoção ao corpo de Cristo elevou a imagem da matéria carnal a uma alta dignidade ao mesmo tempo em que a materialidade do pecador passou a ser temida.

Dupla e inconstante, a imagem da corporeidade influenciou também as imagens que o corpo manifestava: um duplo movimento de enobrecimento e de menosprezo.⁵⁴ Esse desprezo não advinha da natureza da matéria, pois o corpo era tido como maravilhoso por ser *Obra Divina*, mas pelo temor dos vícios.

Tomás de Aquino salientou que o ato propriamente humano era orientado pela vontade, movida pela razão. O homem age com algum grau de congruência no caminho da

*vel generari simpliciter, sed fieri tale aut aliquo modo se habens, et similiter cum recedit forma accidentalis, non dicitur aliquid corrumpi simpliciter, sed secundum quid. Forma autem substantialis dat esse simpliciter, et ideo per eius adventum dicitur aliquid simpliciter generari, et per eius recessum simpliciter corrumpi. Et propter hoc antiqui naturales, qui posuerunt materiam primam esse aliquod ens actu, puta ignem aut aerem aut aliquid huiusmodi, dixerunt quod nihil generatur aut corrumpitur simpliciter, sed omne fieri statuerunt alterari, ut dicitur in I Physic. Si igitur ita esset, quod praeter animam intellectivam praeexisteret quaecumque alia forma substantialis in materia, per quam subiectum animae esset ens actu; sequeretur quod anima non daret esse simpliciter; et per consequens quod non esset forma substantialis; et quod per adventum animae non esset generatio simpliciter, neque per eius abscissum corruptio simpliciter, sed solum secundum quid. Quae sunt manifeste falsa. Unde dicendum est quod nulla alia forma substantialis est in homine, nisi sola anima intellectiva; et quod ipsa, sicut virtute continet animam sensitivam et nutritivam, ita virtute continet omnes inferiores formas, et facit ipsa sola quidquid imperfectiores formae in aliis faciunt. Et similiter est dicendum de anima sensitiva in brutis, et de nutritiva in plantis, et universaliter de omnibus formis perfectioribus respectu imperfectiorum.” SANCTI THOMAE DE AQUINO. *Summa Theologiae*, I^a, q. 76 a. 4 co. Disponível em: <http://www.corpusthomicum.org/sth1075.html> Acesso: 28 maio 2018.*

⁵² GÉLIS, Jaques. O corpo a Igreja e o Sagrado. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 19-20.

⁵³ LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 11-12.

⁵⁴ GÉLIS, Jaques. O corpo a Igreja e o Sagrado. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 19-20.

resolução de suas ações e, por ser um ato voluntário, pode ter classificação moral entre duas facetas: “boa” ou “má”. Nenhuma ação involuntária é considerada sob o aspecto moral. Para o Aquinate, a vida eterna é a bem-aventurança à qual todos os homens são destinados ainda em sua criação por Deus.

Entretanto, para alcançar a Glória no Paraíso é requerida a retidão da vontade, ligada diretamente à liberdade. Em um estado anterior ao Pecado Original, o homem era imbuído de dons naturais que o auxiliavam a evitar erros e efetivar por meio da liberdade o exercício da beatitude eterna. A vida, dessa forma, era concedida ao homem como um *bem primordial*, a fonte para alcançar todos os demais (bens).

Após as escolhas de Adão e Eva e o *Pecado Original*, São Tomás passou a distinguir – do ponto de vista *ontológico*⁵⁵ – *o mal que consiste na privação de uma forma* (ato de ser de cada ente) e *o mal que consiste na orientação de uma ação* (referente às intenções). A morte aparece como a privação da forma, pois é a privação da substância (Alma), que está diretamente ligada ao corpo. O segundo ponto corresponde ao “mal de culpa” – uma desvirtuação da vontade. É o ato do homem, ao fazer suas escolhas por bens ilusórios (ou bens contingentes), que são obstáculos à consecução da felicidade eterna – embora esses bens tenham em si algum *quantum* de bem e de prazer, pois todos os entes são portadores de um bem pelo simples ato de *ser* – como o mal não tem essência (pois é a privação de bem nos entes), não tem poder de mover a racionalidade da vontade do homem, já que os homens sempre buscam algum bem, seja ele real ou aparente.⁵⁶

Como já mencionamos, na visão tomista, corpo e Alma estão unidos substancialmente. O homem vive a partir de sua Alma, princípio de um corpo organizado, criada pelo próprio Deus. O ato de morrer advém da insuficiência do homem em manter a *justiça original* com a qual foi concebido.⁵⁷

⁵⁵ *Ontologia* consiste no estudo de todas as questões que afetam o conhecimento dos gêneros supremos das coisas. Concebe-se como a *ciência do ser em si*, último e irreduzível – o ente primário do qual todos os demais dependem. O termo surgiu a partir das reflexões de Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) que incluiu a análise tanto do *ente enquanto ente* como também o *ente principal* que subordina os demais. FERRATER MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

⁵⁶ COSTA, Ricardo da; SILVEIRA, Sidney. A morte na perspectiva de São Tomás de Aquino. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer** – Visões Plurais – Volume 2. Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, 2009, p. 209-217. Disponível em < <http://www.ricardocosta.com/artigo/morte-na-perspectiva-de-santo-tomas-de-aquino>> Acesso: 03 mar. de 2018.

⁵⁷ *Ibid.*

Todas essas digressões filosóficas a respeito de como se deveria portar o ente humano para o alcance da Glória Celeste, em como o homem era corruptível por suas próprias escolhas e, finalmente, em como a morte é algo que ocorria em decorrência do pecado, junto à conjuntura histórica de um mundo em que tudo na vida era dotado de contornos muito nítidos entre a dor e a alegria, o infortúnio e a felicidade, tendiam a acirrar os ânimos da época.

O *Outono da Idade Média* foi marcado por um forte imediatismo. A expressão foi uma característica memorável do período. Cada momento da vida se manifestava sentimentalmente, com realces nítidos, principalmente devido à efemeridade da existência carnal.

É difícil nos aproximarmos da moldura sensível dessa época que já se foi e que nos legou apenas vestígios. Para o homem contemporâneo, é impossível conceber o quanto as nuances contrastantes entre a saúde e a doença, o inverno e o verão, a luz e a escuridão, e mesmo o silêncio e o ruído eram sentidos. Tudo era vivido de forma demasiada e intensa. Todos os grandes acontecimentos da vida, fosse o nascimento, o casamento ou a morte, eram envolvidos pelo esplendor do *mistério Divino*.⁵⁸

Compreender a Idade Média é entender que os homens daqueles tempos sentiam – e como sentiam! A vida cotidiana era impulsionada por rompantes de excitação e emotividade. Havia muita alegria misturada à tristeza, vertida em torrentes de lágrimas. E não só o ambiente religioso – envolto em pregações sobre questões espirituais e sobre a transitoriedade da vida – era propenso às emoções à flor da pele. Também as solenidades profanas levavam o povo às lágrimas. O sofrimento era *edificante e belo*, meio de expressão enaltecedor em que os homens compreendiam sua existência.⁵⁹

O porquê de toda essa melancólica exacerbação dos sentimentos está impresso na História do período. Em tempos em que a Cristandade, já dividida pelo *Grande Cisma* (1043), conseguiu caminhar de maneira relativamente concisa. Em 1409, houve um novo empecilho: o *Concílio de Pisa*⁶⁰ falhou em restituir a unidade da Igreja, e a partir

⁵⁸ HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 11-12.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶⁰ O *Concílio de Pisa* foi um evento não-ecumênico realizado pela Igreja, em vista de reestabelecer a sua união e acabar de uma vez por todas com o *Cisma do Ocidente*. O *Grande Cisma* foi um acontecimento que ocorreu no ano de 1378 que ocasionou a fragmentação do poder papal. A partir desse período eram dois papas que se encontravam no poder, basicamente repartidos entre dois polos – o ocidental e o oriental. Em 1409, reuniram-se em Pisa 24 cardeais e 300 altos prelados de toda parte da cristandade. Durante essa reunião, os dois papas vigentes concordaram em abrir mão de suas posições para ceder lugar

desse momento, não era um ou dois, mas três a lutar pelo poder papal. A unidade religiosa nunca estivera tão dividida.

No panorama político, eram diversos os reis destronados que participavam das cortes e, na maior parte das vezes, com magros recursos, mas com promessas grandiosas, deslumbrados pela vida de luxo em que o mundo cortesão mergulhou nessa época.⁶¹

À espera do fim do mundo, reacendida pelas pregações populares das ordens mendicantes, fervilhava a imaginação dos indivíduos. A vida era efêmera, pois os indivíduos envelheciam cedo – as mulheres por volta dos trinta e os homens ao cinquenta. Todo esse profundo pessimismo era diretamente ligado às relações das coisas terrenas. Os prazeres cegos e supérfluos ajudavam a aquietar os ânimos, mas não calavam a reflexão sobre as escolhas da existência, algo que estava cada vez mais evidenciado na imaginação dos homens.⁶²

A credulidade não se baseava no princípio de leis naturais que regiam o universo. Muitos pensavam que os acontecimentos na terra eram pautados pelas leis Divinas, e que nada acontecia sem que a vontade de Deus interviesse no curso dos acontecimentos do mundo. Havia o Além. Essa crença no sobrenatural tinha raízes no *Mistério*, e isso se manifestava em todas as partes. O sobrenatural era de uma frequência admirável, principalmente se levarmos em conta o *culto das relíquias dos santos*.⁶³ Aos olhos do medieval tardio, Deus parecia atuar mais diretamente sobre as coisas como causa próxima. Dessa forma, o sobrenatural parecia estar sempre a um passo do visível.

a um novo pontífice; porém, voltaram atrás em suas decisões e reivindicaram seus direitos. Dessa forma, passaram a existir três papas no mesmo período. Ver: SILVA, Matheus Corassa da. O Grande Cisma do Ocidente (1378-1417) em *O Sonho* (1399), de Bernat Metge. In: **Medievalis**, Vol. 2, 2012, p. 71-82. Disponível em: <<http://medievalis.nielim.com/ojs/index.php/medievalis/article/download/16/15>> Acesso: 14 maio 2018.

⁶¹ HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 54.

⁶³ ROPS, Daniel. **A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 2014b, p. 49.



Imagem VII. ARTISTA DESCONHECIDO. **Relicário de São Thomas Becket.** (c. 400-1600), vidro colorido em pó, técnica *champlevé*. Museu Ashmolean, Oxford.⁶⁴

⁶⁴ Os *relicários* foram artefatos muito usuais durante a Idade Média. Eram utilizados, na maioria das vezes, nas liturgias. Sua função era preservar as relíquias dos santos. Eram instrumentos para a salvação daqueles que procuravam sua intercessão. A **imagem VII** exemplifica uma dessas obras – um *relicário* que conservava os restos mortais de São Thomas Becket. Esta caixa ricamente ornamentada com pedras, vidro e esmalte conta a história da vida e do *martírio* de Becket.

Em uma das laterais da caixa, é representada a imagem de três cavaleiros com espadas em punhos prontos a desferir golpes ao arcebispo. À sua frente, a imagem de Deus no céu figura a *sacralidade* do sacrifício do santo. Na extrema direita, seus seguidores são representados em posições que indicam estupefação e comoção com sua morte. Na parte superior, seu túmulo é representado ricamente decorado, seu corpo é posto em repouso envolto em um pano branco. Nas duas laterais são representadas as imagens de Jesus Cristo e Maria em *Assunção*. Ver: COSTA, Ricardo da. *Corpo transgredido, locus profanado: o martírio de Tomás Becket* (c. 1118-1170) na arte medieval. In: ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de (org.). **Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da Arte**. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015, vol. 2, p. 1167-1176. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/arte-e-historia-martirio-e-milagres-de-thomas-becket#footnote11_feled43> Acesso: 24 abr. 2018.

Desde sua origem, no século III, a devoção a partes do corpo que acreditavam pertencer a santidades ou ao próprio Cristo foram reverenciadas e tratadas com idolatria. Com o passar do tempo, essa admiração começou a tomar ares de fetichismo: relíquias foram fabricadas descomedidamente e passaram a cair no gosto popular, eram transformadas em talismãs – ter em mãos uma relíquia era ter à disposição um poderoso meio de ação sobrenatural.

Popularmente, todas essas crenças passaram a ser emolduradas pela superstição e pelo gosto pelo *maravilhoso*.⁶⁵ Ao invés dessa característica diminuir com o caminhar dos séculos, ganhou mais força durante os últimos duzentos anos medievais. Não obstante, foi nessa mesma época que a morte passou a ser uma companhia incômoda e persistente. É compreensível que os homens daqueles tempos tivessem uma maior necessidade em agarrar-se às suas crenças de forma mais palpável, pois o mundo físico, em suas visões, encontrava-se cada vez mais em ruínas.

⁶⁵ O *maravilhoso* é um dos pilares dos sistemas de representações da Idade Média. Trata-se do conjunto de expressões que perpassam o limite das constatações da experiência e da dedução que delas surgem. Essas representações se manifestam de diversas formas, sejam elas verbais, visuais, filosóficas, estéticas, intelectuais ou emocionais. A importância do *maravilhoso* para conjuntura histórica medieval vai além de apenas constituir em um meio representacional e encontra-se inserido na perspectiva da *ideologia*. A *ideologia do maravilhoso* foi importante para a criação da identidade de grupo, cujo os indivíduos agiam coletivamente em busca de um determinado propósito.

Ver: COSTA, Ricardo da. **A guerra na Idade Média**: estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica. Rio de Janeiro: Edições Paratodos, 1998, p. 142; PATLAGEAN, Eveline. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 291.

O momento histórico em que a mentalidade medieval está inserida trata-se de um período em que os pesquisadores da *história das mentalidades e do imaginário* afirmam ter ocorrido uma *estetização do maravilhoso*. Esse traço é manifesto quando nos depararmos diante das imagens e textos que tratam do sobrenatural. A morte passou a ser considerada um *conceito moral*, e todas as manifestações que derivam desse conceito – seja na forma artística ou na forma de discurso – têm um forte apelo ideológico com o propósito de guiar a sociedade a um caminho que acreditavam ser o de redenção.



Imagem VIII. JEAN LE NOIR. *Salterio de Bonne de Luxembourg*. 1348-1349, detalhe dos três vivos e três mortos, f. 321-322. Museu Metropolitano, Nova Iorque.⁶⁶

Em virtude disso, o *anseio por uma vida mais bela* tinha um caminho diretamente ligado à espiritualidade. Paradoxalmente ao apego material, parecia, naqueles tempos, que o percurso da renúncia do mundo físico era a resposta ideal, pois a verdadeira plenitude só poderia ser alcançada do outro lado, mediante a libertação de tudo que é terreno.⁶⁷

⁶⁶ A figura da morte foi uma grande protagonista das expressões imagéticas do *Outono da Idade Média*. A *Dança Macabra* – temática que aborda a personificação da morte – se tornou, nesse período, uma concepção cultural. O conceito religioso de morte transformou-se em um conceito propriamente moral, e converteu-o em *memento mori*. Os homens eram constantemente lembrados da *efemeridade da carne*. Como o homem tende à imaginação inventiva das coisas não racionalizáveis, a morte se transformou em um personagem horripilante e espectral – levava em sua aparência os temores e o assombro em que os indivíduos se mergulhavam ao refletir sobre o momento aflitivo de encontro com o sobrenatural.

A **imagem VIII** representa a temática dos *Três Vivos e dos Três Mortos*, frequente no campo das artes de fins da Idade Média. Esse tema antecede a figuração da *Dança Macabra*, mas, em equivalência a ela, foi uma apropriação de elementos adversativos com a finalidade de provocar terror diante da libitina. O conto dos *Três Vivos e dos Três Mortos* aparece pela primeira vez na literatura francesa do século XIII. Conta a história de três nobres cavaleiros que encontram subitamente três figuras macabras que representam a morte e os alertam para o fim iminente que os aguarda. Tais representações atestam a união da imagem repugnante da decadência ao pensamento, segundo o qual todos são iguais perante ao finamento. Ver: HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 231-232.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25-37.

Diante do teor mórbido que orlava os ares do *outono da Idade Média*, não é difícil imaginar que principalmente no século XV a *putrefação carnal* ganhou o protagonismo das expressões imagéticas. A morte, há muito ligada à religião, foi por ela transformada em um *conceito moral*.⁶⁸ E nesse sentido, o corpo passou a ser, para a sociedade, um importante meio de linguagem simbólica e metafórica.⁶⁹ Assim, o surgimento de representações que incluíam o corpo em sofrimento foi um dos inúmeros frutos desse processo: era o caso das imagens que expunham santos martirizados.⁷⁰ Essas figuras tornaram-se espelhos de um Cristianismo popular que apoiava-se em uma fé de virtudes salvadoras e na adoração da materialidade dos santos, encarnados em relíquias ou em imagens pictóricas e esculturais.⁷¹

Retratada por temas seculares, como a *Dança Macabra* e imagens de *corpos descarnados*, a morte, dessa forma, foi também transportada às temáticas sacras. Com todo esse panorama, a religião tendeu a adquirir traços menos serenos. Cada homem preocupava-se com sua própria Alma. Tratava-se de si, de sua *culpabilidade no mundo*.⁷²

O conceito de *martírio* teve sua origem ainda no Cristianismo primitivo, e durante todo o período medieval foi enfatizado, porém, no fim da Idade Média a temática na qual santos tinham seus corpos torturados parece ter ganhado mais força.

Para entendermos o porquê deste fato, é preciso que compreendamos um pouco da conjuntura histórica que permeia a hagiografia desses santos heróis que foram sacrificados ainda na Antiguidade Tardia, séculos antes do *crepúsculo da Idade Média*.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 221-231.

⁶⁹ SCHMITT, Jean-Claude. O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A. (coords.). **O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p.18.

⁷⁰ ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 56.

⁷¹ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. A arte e a sociedade. 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 229.

⁷² *Ibid.*, p. 222-223.

II.3 *Gesta Martyrum*

O conceito de *martírio* está diretamente ligado ao Cristianismo primitivo, em um tempo em que quem confessava-se cristão era minoria em um mundo pagão. A religião monoteísta tem como princípio a caridade, por isso converteram-se primeiro aqueles que eram excluídos e oprimidos socialmente, como as mulheres e os escravos – pessoas simples que viam nessa nova forma de fé um alento para encarar sua existência no mundo. Com o decorrer do tempo, o Cristianismo teve uma rápida expansão ao influir diferentes conjuntos sociais, dos marginalizados aos letrados e eruditos.⁷³

Em contrapartida, o mundo romano era violento, pautado em regras religiosas que compenetravam toda a vida pública e influíam diretamente na administração do Estado. Afinal, o próprio imperador deveria ser cultuado junto aos demais deuses. Apesar de existir uma certa tolerância da administração romana em relação a cultos de fé pertencentes a diferentes povos que não fossem da religião oficial do Império, era dever de qualquer civil honrar e cultuar os deuses do Estado.

Este fato opunha-se ao ato de *ser cristão*, pois o Cristianismo foi concebido como uma religião universal, destinada a todos os povos, com a necessária irradiação e conversão das grandes massas. Isso não se enquadrava nas exceções que o Estado Romano concebia aos demais cultos que não pertenciam à religião oficial, pois os crentes em Cristo não pretendiam apenas erguer um altar para o seu Deus junto aos outros deuses, mas consideravam uma heresia pertencer e participar de qualquer outra forma de culto que não fosse a única em que a sua fé ditava os seus deveres. Por isso, a maior ambição dos primeiros fiéis era a conversão das massas à verdadeira Palavra.⁷⁴

Diante dessa conjuntura dicotômica, formou-se um impasse entre esses dois polos religiosos – o pagão e o cristão. Eram mundos completamente opostos, impossíveis de homogeneizar-se, pois seus princípios eram intrinsecamente contrários. O embate entre ambos, então, tornou-se inevitável.

O maior problema enfrentado pelos primeiros seguidores do Cristianismo daqueles tempos foram as perseguições, embasadas nas leis estatais. Como a administração do

⁷³ ROMAG, Dagoberto. **Compêndio da História da Igreja: a Antiguidade Cristã**. Petrópolis: Vozes, 1949, p. 64.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

Império estava diretamente vinculada à religião politeísta, todo e qualquer ato político era um ato religioso, e qualquer investida contra a fé pagã era encarada como um ataque às leis do Império.

Por não reconhecerem os deuses e o culto ao imperador, os cristãos foram considerados ímpios, e conseqüentemente motivadores da ira dos deuses. Em razão disso, eram diretamente culpados pelas calamidades públicas. Assim, com o decorrer da propagação cada vez mais massiva da fé monoteísta e diante de uma conjuntura em que o Império Romano se via a perder as suas forças, principalmente em decorrência da presença dos bárbaros cada vez em maior número, a expansão do Cristianismo passou a ser encarada diretamente como um obstáculo para o Estado.⁷⁵

O primeiro caso do enalço do Império Romano contra os cristãos documentado oficialmente teve o imperador Nero (37-68) como protagonista. Corria o ano de 64, e o acontecimento conhecido como *o grande incêndio de Roma* destruiu grande parte da cidade e devastou economicamente a população. Não podemos ter certeza absoluta de como esse fato ocorreu, se foi um incêndio acidental ou se realmente foi comandado pelo imperador para destruir a cidade. Seja como for, à época espalhou-se a notícia – verdadeira ou não – de que houve quem visse os criados de Nero com archotes nas mãos ao percorrerem os bairros humildes de Roma.⁷⁶ Dessa forma, logo que a tragédia ocorreu, não tardou para que os olhos da população se esgueirassem maliciosamente para o seu governante.

O senador Públio Cornélio Tácito (c. 56 - c. 117) deixou para a História alguns escritos sobre os governos do Império. As reminiscências das suas duas maiores obras, *Anais* e *Histórias*, nos trazem as narrativas dos governos de Tibério (42 a.C. - 37 d.C.), Cláudio (10 a. C. - 54 d. C.), Nero, como também nos descreve o ano em que ocorreu o governo de quatro imperadores (68-69), logo após o suicídio de Nero.

Coube à narrativa de Tácito os relatos de que, após *o grande incêndio*, o imperador, em vista de modificar as suspeitas da população sobre seu papel em tal ato, culpou os cristãos pelo crime – e não apenas acusou os fiéis dessa barbárie, mas também os malsinou por crime contra a raça humana:

Então, para acabar com os rumores, Nero forjou culpados e lhes infligiu as mais atrozes punições naqueles, detestados por suas abominações, a quem o

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ ROPS, Daniel. **A Igreja dos Apóstolos e dos Mártires**. São Paulo: Quadrante, 2014a, p. 180.

vulgo apelidava de *Chrestianos*. Os primeiros a serem presos eram aqueles que confessavam. Então, através de suas informações, um grande número de pessoas foi acusado, não tanto de ter ateado fogo à Cidade, mas de ódio contra a raça humana. E, conforme eles pereciam, zombarias eram acrescidas, tanto que, cobertos com peles de animais selvagens, eles morriam devido às mutilações que os cães lhes infligiam ou, fixados a cruces, eram queimados, e no cair da noite eram usados para a iluminação noturna. Nero forneceu seus jardins para o espetáculo e ofereceu jogos circenses misturando-se com a plebe, disfarçado de condutor de carro de guerra ou em sua própria biga. Daí que surgiu – embora os acusados merecessem o tratamento mais exemplar – um sentimento de piedade, embora tal não fosse motivado pelo interesse público, mas pela selvageria de um único homem, que eles estavam sendo eliminados.⁷⁷

(Tácito, *Anais*, XV, 44).⁷⁸

Ao associar os cristãos a esses feitos, a consequência foi o aumento da intolerância popular contra a minoria monoteísta, o que causou exacerbação de ódio e violência por todo o território do Império.

A segunda fase das perseguições teve início a partir de meados do século III, com a subida de Décio (249-251) no poder imperial. Nesse período foi decretada oficialmente a supressão do Cristianismo. O imperador procurou reestabelecer a união do Império junto à antiga religião, e seus sucessores seguiram o mesmo caminho. Em virtude disso, as perseguições a partir desse momento passaram a ser fundamentadas juridicamente por decretos imperiais e, por consequência, passaram a ser ainda mais gerais e violentas.

Sob Dece (Décio), imperador, numerosos conflitos se desencadearam contra o nome cristão, e houve tantos massacres de cristãos que é impossível

⁷⁷ TÁCITO. *Anais*, XV, 44, *apud*. SILVA, Semíramis Corsi; REZENDE, William Bottazzini. O imperador Nero e as perseguições aos cristãos no I século D. C.: um estudo da obra *Annales* de Tácito. In: **Linguagem Acadêmica**, Batatais, v. 1, n. 1, p. 157-172, jan./jun, 2011. Disponível em: <<http://claretianobt.com.br/download?caminho=upload/cms/revista/sumarios/31.pdf&arquivo=sumario9.pdf>> Acesso: 26 de abril de 2018.

⁷⁸ “*Et haec quidem humanis consiliis providebantur. mox petita dis piacula aditque Sibyllae libri, ex quibus supplicatum Vulcano et Cereri Proserpinaeque ac propitiata Iuno per matronas, primum in Capitolio, deinde apud proximum mare, unde hausta aqua templum et simulacrum deae perspersum est; et sellisternia ac pervigilia celebravere feminae quibus mariti erant. sed non ope humana, non largitionibus principis aut deum placamentis decedebat infamia quin iussum incendium crederetur. ergo abolendo rumori Nero subdidit reos et quaesitissimis poenis adfecit quos per flagitia invisos vulgus Christianos appellabat. auctor nominis eius Christus Tiberio imperitante per procuratorem Pontium Pilatum supplicio adfectus erat; repressaque in praesens exitiabilis superstitio rursus erumpebat, non modo per Iudaeam, originem eius mali, sed per urbem etiam quo cuncta undique atrocitas aut pudenda confluunt celebranturque. igitur primum correpti qui fatebantur, deinde indicio eorum multitudo ingens haud proinde in crimine incendii quam odio humani generis convicti sunt. et pereuntibus addita ludibria, ut ferarum tergis contacti laniatu canum interirent, aut crucibus adfixi aut flammandi, atque ubi defecisset dies in usum nocturni luminis urerentur. hortos suos ei spectaculo Nero obtulerat et circense ludicrum edebat, habitu aurigae permixtus plebi vel curriculo insistens. unde quamquam adversus sentis et novissima exempla meritis miseratio oriebatur, tamquam non utilitate publica sed in saevitiam unius absumerentur.*” CORNELIUS TACITUS. *Annales ab excessu divi Augusti*, 15, 44. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Tac.+Ann.+15.44&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0077> Acesso: 28 maio 2018.

numerá-los. Babylas, bispo de Antioquia, com três crianças, a saber, Urbano, Prilidan e Epolon; Xisto, bispo da igreja romana, e Laurent, arcediogo, assim como Hipólito, pereceram mártírios por terem confessado o nome do Senhor.⁷⁹

(Gregório de Tours, **História dos Francos**, I.30).⁸⁰

Algumas das leis que justificavam a perseguição aos cristãos eram embasadas nas leis universais do *Código Penal*. Não é novidade que os romanos eram exímios amantes do direito, por isso sua legislação era seguida à risca.

Alguns dos regimentos do *Código Penal romano* que poderiam ser facilmente aplicados aos cristãos, eram, juntamente com outras, a *Lex Julia Maiestatis* – Lei de lesa-majestade. Diante dessa lei, os crentes em Cristo poderiam ser acusados de tal crime, pois reuniam-se à noite ou às escondidas. A mesma lei poderia ser aplicada nos casos em que os fiéis monoteístas negavam o culto ao imperador.

Outra lei facilmente aplicada aos novos católicos era a *Lex de Sacrilegio* – Lei de sacrilégio – ao negarem os sacrifícios, desprezarem os deuses e destruírem os templos. Poderiam ser também acusados de magia ao relatarem milagres, ou de superstição externa, ao confessarem uma religião que não era aprovada pelo Senado.⁸¹

⁷⁹ GREGÓRIO DE TOURS. **História dos Francos**. Trad. Josemar Machado. Revisão: Edmar Checon de Freitas. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/historia-dos-francos-c-591>> Acesso: 26 de abr. de 2018.

⁸⁰ “*Sub Decio vero imperatore multa bella adversum nomen christianum exoriuntur, et tanta stragis de credentibus fuit, ut nec numerari quaeant. Babillas episcopus Anthiocinus cum tribus parvolis, id est Urban, Prilidan et Epolon, et Xystus Romanae ecclesiae episcopus et Laurentius archidiaconus et Hyppolitus ob dominici nominis confessionem per martyrium consummati sunt. Valentinianus et Novatianus maxime tunc heretiquorum principes contra fidem nostram, inimico inpellente, crassantur. Huius tempore septem viri episcopi ordenati ad praedicandum in Galliis missi sunt, sicut historia passiones sancti martyres Saturnini denarrat. Ait enim: Sub Decio et Grato consolibus, sicut fideli recordationem retenitur, primum ac summum Tholosana civitas sanctum Saturninum habere coeperat sacerdotem. Hic ergo missi sunt: Turonicis Catianus episcopus, Arelatensibus Trophimus episcopus, Narbonae Paulus episcopus, Tolosae Saturninus episcopus, Parisiacis Dionisius episcopus, Arvernus Stremonius episcopus, Lemovicinis Martialis est destinatus episcopus. De his vero beatus Dionisius Parisiorum episcopus, diversis pro Christi nomine adfectus poenis, praesentem vitam gladio imminente finivit. Saturninus vero, iam securos de martyrio, dicit duobus presbiteris suis: 'Ecce ego iam immolor et tempus meae resolutiones instat. Rogo, ut, usque dum debetum finem impleam, a vobis paenitus non relinquar'. Cumque conpraehensus ad Capitulum duceretur, relictus ab his, solus adtrahitur. Igitur cum se ab illis cerneret derelictum, orasse fertur: 'Domine Iesu Christe, exaudi me de caelo sancto tuo, ut numquam haec ecclesia de his civibus mereatur habere ponteficem in sempiternum'. Quod usque nunc in ipsa civitate ita evenisse cognovimus. Hic vero tauri furentes vestigiis allegatus ac de Capitulo praecipitatus, vitam finivit. Catianus vero, Trophimus Stremoneusque et Paulus atque Marcialis, in summa sanctitate viventes, adquisitus ecclesiae populos ac fidem Christi per omnibus dilatam, felice confessione migrarunt. Et sic tam isti per martyrium quam hii per confessionem relinquentes terras, in caelestibus pariter sunt coniuncti.*” GREGORIUS TURONENSIS. **Historia Francorum**, Liber primus, 30. *De septem viris in Galleis ad praedicandum missis*. Disponível em: http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0538-0594_Gregorius_Turonensis_Historia_Francorum_LT.doc.html Acesso: 28 maio 2018.

⁸¹ ROMAG, Dagoberto. **Compêndio da História da Igreja**: a Antiguidade Cristã. Petrópolis: Vozes, 1949, p. 68.

O clímax da atmosfera de intolerância aconteceu sob o governo de Diocleciano (c. 244-311) e Galério Maximiano (c. 260-311), em fins do século III e início do IV. Nesse período, houve um verdadeiro massacre ao “povo de Deus”. Foi o tempo da maior caçada ao Cristianismo, e também foi nesse mesmo período que ocorreu o maior número de conversão de fiéis. Durante os governos de tais imperadores, foram proclamados vários editos que proibiam certas práticas cristãs e criminalizavam o clero. Ademais, todos que se confessassem cristãos deveriam ser sacrificados a mando do Estado, caso não aceitassem a religião do Império. Dessa forma, um capítulo de sangue e torturas foi pintado na História, mas de certa maneira, apesar de trágico, foi um período consubstancial para a propagação da nova religião.

Foi diante dessa atmosfera que surgiram os primeiros heróis do catolicismo, reverenciados como santos mártires. As perseguições uniram com um laço ainda mais estreito a experiência da Alma cristã a Jesus, seu modelo.⁸² Os heróis dos primeiros tempos imprimiram com seu sangue o selo do sacrifício voluntário. Seus atos foram encarados como *brilhantes manifestações de fé*. Nessa concepção tradicional, o sangue dos mártires alicerçou as bases da *Christianitas*.

Os suplícios foram testemunhos daqueles que se sacrificavam por sua religião, enfrentavam as mais duras e atrozés torturas em nome da sua crença. A *gesta martyrium* foi uma das pedras angulares da fé cristã.

⁸² ROPS, Daniel. **A Igreja dos Apóstolos e dos Mártires**. São Paulo: Quadrante, 2014, p. 155.

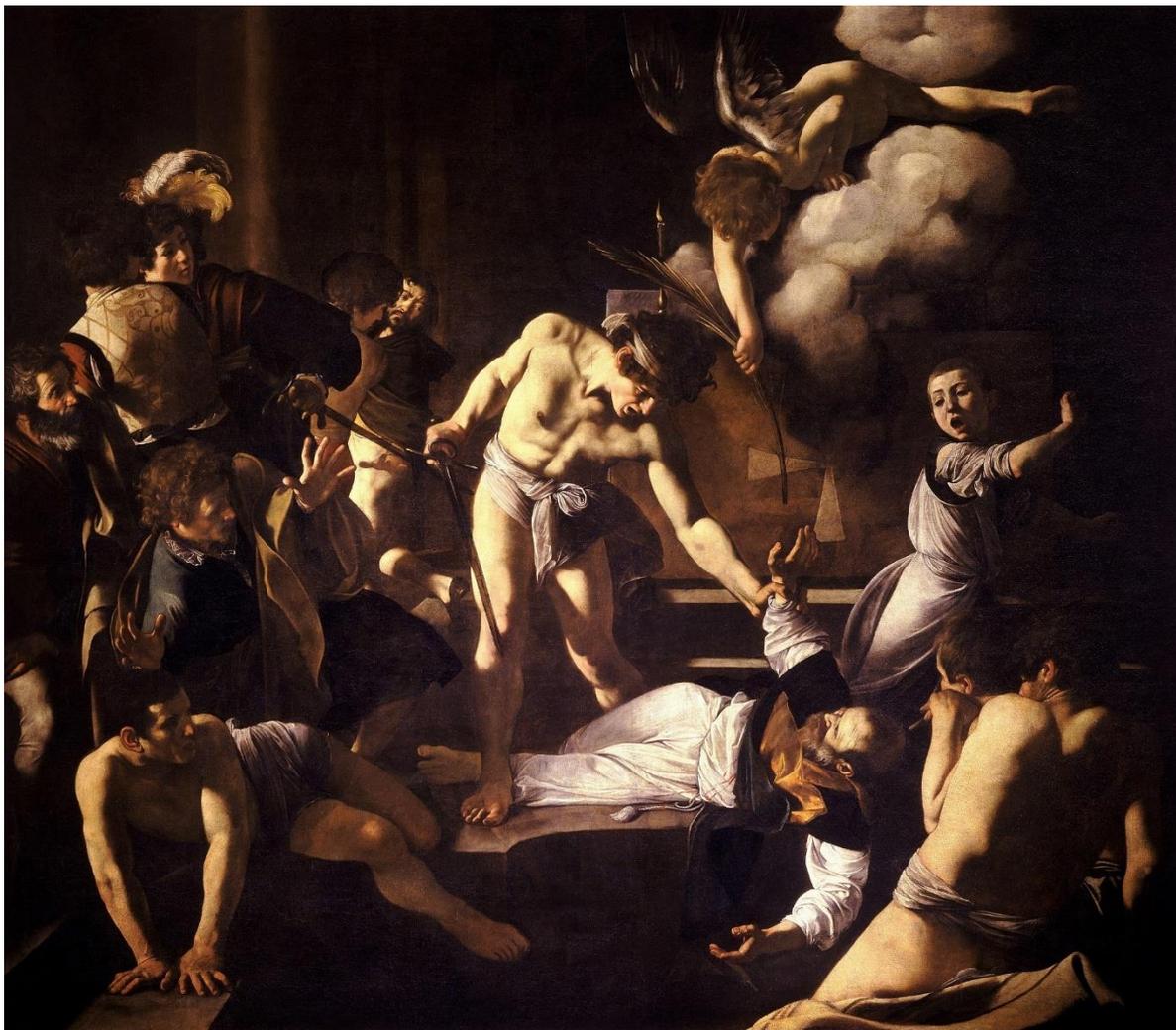


Imagem IX. CARAVAGGIO (1571-1610). **O Martírio de São Mateus.** (c. 1599-1600). Óleo sobre tela, 323cm x 343cm. *San Luigi dei Francesi*, Roma.⁸³

⁸³ A temática do *martírio* ultrapassou, e muito, a mentalidade medieval. Perpassou a História. Encontra-se inserida na contemporaneidade. A idolatria àqueles que se sacrificaram em nome da fé faz parte do imaginário dos que creem. Os santos permanecem como figuras vivas e palpáveis, e perpetuam seus feitos através do tempo.

A arte imprimiu na História diversos testemunhos dessa fé, como é o caso exemplificado acima. A pintura de Caravaggio (1571-1610), o *Martírio de São Mateus* (c.1599-1600), marca um ponto de mudança nos movimentos artísticos oriundos do Maneirismo de fins do século XVI rumo ao Barroco. No foco principal da pintura, o carrasco, ao centro, está pronto para desferir o golpe final em São Mateus. Este encontra-se deitado ao chão, desamparado. É notável o contraste de sua imagem diante da de seu assassino – Mateus é personificado como um homem idoso, fragilizado; seu executor, um jovem no auge de seu vigor físico. Essa é uma característica destacada pelo pintor, já que ele optou por representar o corpo dos dois homens de formas díspares – um encontra-se completamente vestido, e o outro, apenas com um pano que cobre seu sexo.

Nessa pintura, há elementos que representam o *martírio cristão*. Um anjo, na parte superior da obra, debruça-se sobre uma nuvem na direção da mão estendida de Mateus, a qual seu agressor agarra bruscamente. O anjo oferece ao santo um ramo de palma no exato momento que antecede seu assassinato. Essa planta representa o atributo do sofrimento do martirizado e enfatiza sua vitória sobre o pecado e a morte. Pelo fato desse vegetal não perder a coloração verde com o passar do tempo, também é um símbolo iconográfico para a imortalidade, significando, assim, que a história do santo será imortalizada, e que sua Alma será salva por meio de seu ato de redenção diante do sacrifício. A única vela acesa, ao fundo da imagem, tem uma dupla representação: o olho de Deus, que tudo enxerga e está presente em todos os lugares, e a fragilidade da vida humana.

Conhecemos bem as histórias dos santos. As narrativas que contam os feitos desses mártires que cederam suas vidas por amor a Deus estão conservadas pela História. Manifestações de fé eram difundidas por meio de relatórios minuciosos que contavam os casos das torturas atrozes sofridas por homens e mulheres. Também foram preservados os testemunhos escritos pelas próprias mãos daqueles que estavam sob a pena da tortura.

Mesmo que essas hagiografias tenham sido conservadas, uma das características do espírito popular é o desejo de conhecer os pormenores da vida e da morte daqueles os quais despertam admiração, principalmente se essas narrativas são envoltas em *mistérios* – como é o caso dos milagres dos santos. Por isso, essas histórias ganharam certo verniz fabular: as hagiografias podem ter sido amplificadas com a intenção de acrescentar mais raios à coroa celeste dos heróis que derramaram seu sangue por uma causa nobre.⁸⁴

Mas isso não suprime a importância desses feitos. Tertuliano (c. 160- c. 220) foi o primeiro cristão que escreveu uma *Apologia* ao Cristianismo. Produziu um extenso material a respeito da fé monoteísta. Sobre aqueles que sacrificaram suas vidas, ele dizia “*Sanguis Martyrum est semen Christianorum*” – o sangue dos mártires é a semente dos cristãos – (Tertuliano, *Apologetica* 50, 13).⁸⁵ Esses sacrifícios tinham como força motriz a *fortaleza*, como instrumento a *caridade*, e como finalidade a *fé*. Por isso tornaram-se tão importantes para fixação da crença da nova religião.

Enquanto a filosofia antiga não se preocupou com as massas, o Cristianismo propagou a Palavra a todos. Era uma *moral universalista*, que desejava abraçar a todos em igualdade diante de seus preceitos. Foi a mais profunda e mais importante revolução do

O pintor assumiu diversas posições ao representar seus personagens. Opta por retratar os dois personagens centrais em uma *pausa temporal*. Aqui, é como se o instante iminente que antecede a morte tenha sido congelado na História. Em dissemelhança, os outros personagens ao redor da cena principal aparecem em uma explosão de movimento. Eles fogem do cenário em que estão inseridos; seus rostos retratam estupefação e medo. O foco de luz encontra-se no centro da imagem, direcionada aos personagens principais. O jogo claro-escuro traz à obra um caráter realista, pois a luminosidade é o ponto chave da representação. Ela exemplifica como a temática do *martírio* de santos foi preservada para além da mentalidade medieval. Ver: **Martyrdom of Saint Matthew, 1600 by Caravaggio**. Disponível em: <<http://www.caravaggio.org/martyrdom-of-saint-matthew.jsp>> Acesso: 26 maio 2018.

⁸⁴ ROPS, Daniel. **A Igreja dos Apóstolos e dos Mártires**. São Paulo: Quadrante, 2014, p. 156.

⁸⁵ “*Nec quicquam tamen proficit exquisitior quaeque crudelitas vestra; inlecebra est magis sectae. Plures efficimur quotiens metimur a vobis; semen est sanguis Christianorum*” TERTULLIANI. *Apologeticus*, L, 13. Disponível em <http://www.tertullian.org/latin/apologeticus.htm> Acesso: 28 maio 2018.

período clássico tardio. A prática cristã ganhou força e alicerces com as noções morais difundidas entre milhares de pessoas humildes.⁸⁶

Entender as bases que sustentam essa fé é fundamental para compreendermos as demandas artísticas que retratam os temas de santos martirizados na *história das imagens*.

II.4 O martírio: a arte de bem morrer

Para os homens de fins da Idade Média, assim como as relíquias, a imagem de santos não era apenas a ilustração de algo e sim o meio pelo qual estabeleciam uma ligação entre o mundo físico e o transcendental.⁸⁷ Dessa forma, os santos foram retratados em imagens ou esculturas como a personificação de uma determinada entidade. O mártir, por sua “proximidade” com Deus, era considerado além de uma figura protetora, um mediador entre o homem comum e o divino.⁸⁸

Em virtude disso, a relação do homem medieval com as imagens sacras era encarada com comoção e exortação da fé. Diante delas, sentiam a presença do espírito sagrado.⁸⁹ Disso resulta a importância central dada ao sofrimento do corpo, controlado, dominado e penitenciado, o que o tornava realidade física com o qual o percurso espiritual colocava-se em evidência. A dor dos santos era vista como uma unidade entre o homem e Deus, no qual a morte não interrompia, mas reforçava essa relação.⁹⁰ O martírio daqueles que primeiramente imitavam Cristo deveria ser tomado como exemplo pelos cristãos. As penitências físicas e a vida regrada que compartilhavam alguns indivíduos da época comprovam esse fato.

Já nos séculos IV-V, Santo Agostinho, em seu sermão sobre *a deformidade de Cristo* afirmara que Jesus pareceu disforme quando crucificado:

⁸⁶ BROWN, Peter. Antiguidade Tardia. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. **História da Vida Privada** vol. 1: do Império Romano ao Ano Mil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 239-241.

⁸⁷ SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. 1. Bauru: EDUSC, 2002, p. 599.

⁸⁸ GAJANO, Sofia Boesch. Santidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. 2. Bauru: EDUSC, 2002, p. 451.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 599.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 449-452.

*A deformidade de Cristo*⁹¹

Para sustentar a tua fé, Cristo se fez disforme, enquanto permanecia eternamente belo (...). E nós o vimos e não tinha beleza nem atrativo, mas seu rosto era repelente e disforme a sua posição. Esta é sua potência: ele era desprezado e a sua posição era disforme; um homem coberto de chagas, alguém que experimenta toda a fraqueza. É a deformidade de Cristo que te torna formoso. De fato, se ele não tivesse querido ser disforme, nunca terias readquirido a forma divina que tinhas perdido. Logo, ele era disforme quando pendia da cruz, mas a sua deformidade constituía a nossa beleza. Portanto, agarremo-nos a Cristo disforme na nossa vida presente. O que significa Cristo disforme? Longe de mim glorificar-me em outra coisa senão a cruz de nosso Senhor Jesus Cristo, por obra do qual o mundo foi crucificado por mim e eu o sou pelo mundo. Esta é a deformidade de Cristo (...). Carregamos a sinal da sua deformidade em nossa frente. Não nos ruborizemos com a deformidade de Cristo! Seguindo este caminho alcançamos a visão; e quando alcançarmos a visão, veremos a sua igualdade com Deus. (Santo Agostinho, **Sermão 27, 6**)⁹²

Apesar da fealdade exterior, Ele exprimia a beleza de Seu interior por meio de Seu sacrifício e de Sua Glória. Porém, a iconografia de Cristo em sofrimento não era um tema comum. Por bastante tempo Sua crucificação foi difundida usualmente com o símbolo da cruz. Foi somente no fim da Idade Média que as representações imagéticas da *Crucificação* e das fases da *Paixão* passaram a ser mais representadas. O

⁹¹ SANTO AGOSTINHO. *A deformidade de Cristo, Sermão 27,6*, apud. ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014b, p. 51.

⁹² “*Quamdiu ergo sumus in corpore, peregrinamur a Domino. Per fidem enim ambulamus, et non per speciem. Quantum nobis datur, ad fidem teneamus, de iustitia Dei non dubitemus. Iniquitatem apud illum esse omnino non credamus, ne in magnam voraginem impietatis veniamus. Et cum perfecta fide tenuerimus, nullam apud eum esse iniquitatem, et si illam modo non videmus, id est, aequitatem quae est apud ipsum, finiatur via et venimus ad patriam. Non potest videri tempore fidei, videbitur tempore speciei. Nunc enim per fidem ambulamus, tunc per speciem. Quid est, per speciem? Speciosus forma prae filiis hominum, quia in principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Qui diligit me, inquit, mandata mea custodit, et qui diligit me, diligitur a Patre meo, et ego diligam eum. Et quid illi dabis? Et ostendam me ipsum illi. Haec erit species, quando faciet quod dixit: Et ostendam me ipsum illi. Ibi aequitatem Dei videbis, ibi sine codice in Verbo legis. Ergo, cum viderimus eum sicuti es, iam transiet peregrinatio nostra. Postea vero gaudebimus gaudio angelorum. Haec enim in via. Quid est via? Fides est. Propter fidem tuam factus est deformis Christus, manet autem speciosus Christus. Speciosus forma prae filiis hominum, videbitur post peregrinationem. Modo autem fide qualis videtur? Et vidimus eum, et non habebat speciem neque decorem, sed vultus eius abiectus, et deformis positio eius, hoc est virtus eius, despectus et deformis positio eius, homo in plaga positus, et sciens ferre infirmitates. Deformitas Christi te format. Ille enim si deformis esse nolisset, tu formam quam perdidisti non recepisses. Pendebat ergo in cruce deformis, sed deformitas illius pulchritudo nostra erat. In hac ergo vita deformem Christum teneamus. Quid est, deformem Christum? Absit mihi gloriari nisi in cruce Domini nostri Iesu Christi, per quem mihi mundus crucifixus est, et ego mundo. Haec est deformitas Christi. Numquid dixi me aliquid scire in vobis, nisi viam? Haec est via, credere in crucifixum. Huius deformitatis signum in fronte portamus. De ista deformitate Christi non erubescamus. Hanc viam teneamus, et ad speciem perveniamus. Cum pervenerimus ad speciem, aequalitatem Dei videbimus. Et iam non erit ibi dicere: "Quare huic subvenit, et huic non? Quare iste adductus est a gubernatione Dei ut baptizaretur, ille autem cum bene catecuminus vixerit, subita ruina mortuus est, et ad baptismum non pervenit? ille autem cum scelerate vixerit, cum luxuriosus, cum moechus, cum scenicus, cum venator, aegrotavit, baptizatus est, discessit, peccatum in eo convictum est, peccatum in eo deletum est?". Quare merita, non invenies nisi poenam. Quare gratiam: O altitudo divitiarum! Petrus negat, latro credit. O altitudo divitiarum.” S. AURELII AUGUSTINI. **Sermones 27, 6**. Disponível em: http://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_035_testo.htm Acesso: 06 abr. de 2017.*

padecimento de Cristo expunha para os fiéis Sua Humanidade. Em tais imagens era evidenciado o caráter inimitável do sacrifício do Senhor. Porém, existiam aqueles que poderiam imitar o sofrimento do corpo de Jesus para demonstrar seu amor. Cabia aos santos esta imitação. A dor, o sangue e as torturas atrozes dos martírios foram simulacro de Suas dores. Os santos, portanto, são aqueles que sacrificam sua vida para provar sua fé.⁹³

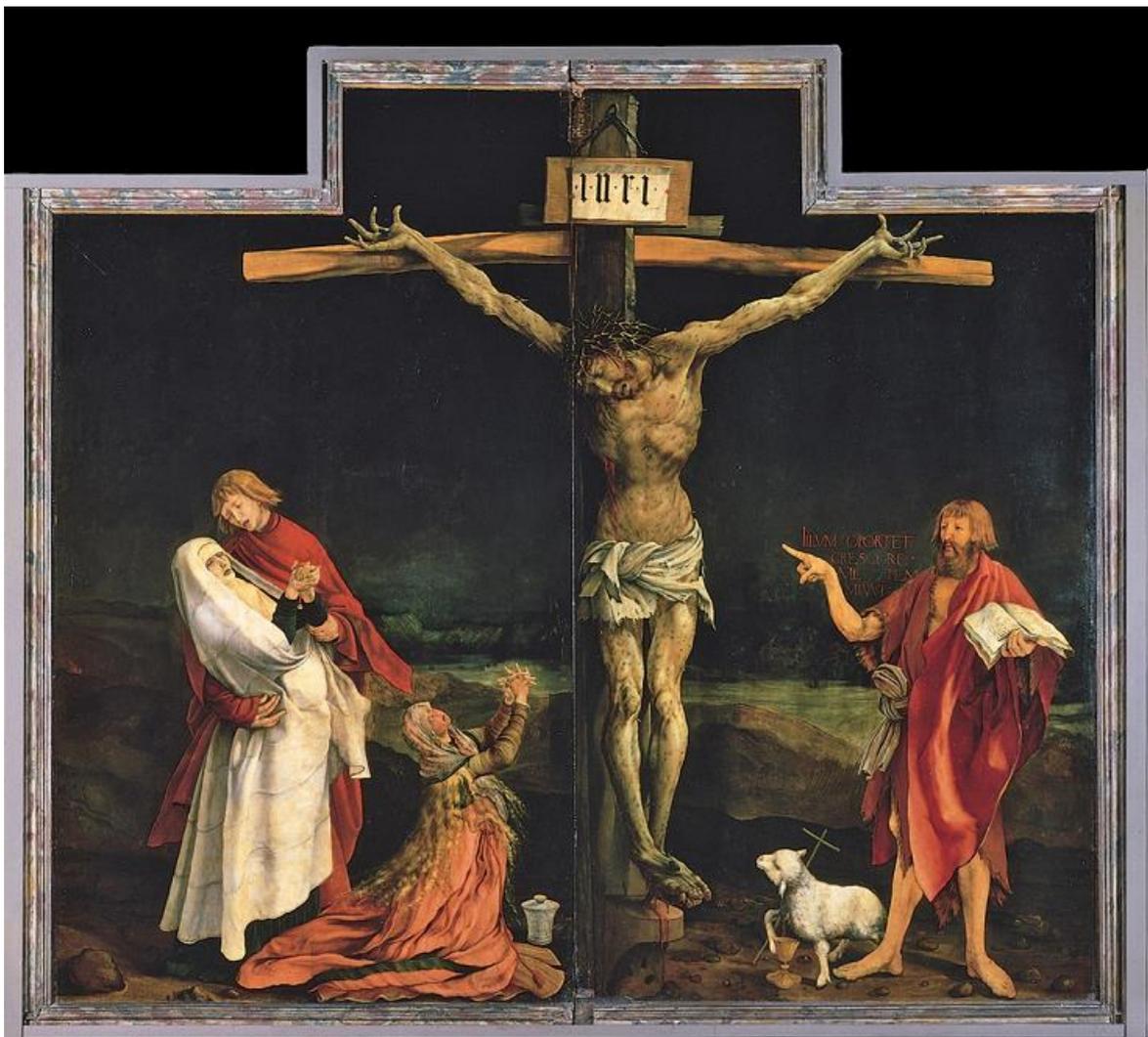


Imagem X. MATHIAS GRÜNEWALD (-1528). **Retábulo de Issenheim** (c. 1512). Detalhe da Crucificação de Cristo. Óleo sobre painel, 269 x 307 cm. Museu de Unterlinden, Colmar, França.⁹⁴

⁹³ ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 49-57.

⁹⁴ O *Retábulo de Isenheim* (c.1512), de Mathias Grünewald (-1528), representa, na parte central, a *Crucificação de Cristo*. O corpo de Jesus foi representado como um retrato sombrio e angustiante. Ele é exposto ferido, retorcido e pregado na cruz. Sua pele tem uma coloração esverdeada que caracteriza o aspecto cadavérico de Seu estado após Sua passagem. Seu corpo é coberto por ferimentos necrosados; a carne é macilenta e pútrida. Suas mãos e pés estão contorcidos em uma espécie de *rigor-mortis*. A cabeça pende, sem vida; a boca, entreaberta. A expressão é a de demasiado sofrimento e angústia de quem sofreu as mais duras torturas físicas.

Ao redor de Seu corpo inerte, as figuras, em prantos, de Maria Madalena (ajoelhada aos Seus pés) e da Virgem, consolada por São João Evangelista (à esquerda). São João Batista encontra-se à direita da imagem; aos seus pés, um cordeiro carrega a cruz e uma taça com o sangue que jorra do ferimento

Na filosofia medieval, o Belo é o Bom. Todo o universo era Belo, pois era uma obra divina. Mas como entender esse pensamento quando sabemos da existência da maldade e da deformidade? Santo Agostinho argumentava que havia desarmonia no universo, mas essa desordem faria parte da ordem geral:

*O Mal e o Feio não existem no plano divino*⁹⁵

Em absoluto o mal não existe, nem para Vós, nem para as vossas criaturas, pois nenhuma coisa há fora de Vós que se revolte ou corrompa a ordem que lhe estabelecestes. Mas porque, em algumas de suas partes, certos elementos não se harmonizam com outros, são considerados maus. Mas estes coadunam-se com outros e por isso são bons (no conjunto) e bons em si mesmos. Todos estes elementos que não concordam mutuamente, concordam na parte inferior da criação a que chamamos terra, cujo céu acastelado de nuvens e batido pelos ventos quadra bem com ela. Longe de mim o pensamento de dizer: ‘Estas coisas não deveriam existir.’ Embora, ao considerá-las só a elas, eu desejasse que fossem melhores, contudo bastava só isto para eu ter que Vos louvar, pois sois digníssimos de louvor, como proclamam ‘os dragões da terra e todos os abismos, o fogo, o granizo, a neve, a geada, o vento das tempestades que executam as vossas ordens...’ (Santo Agostinho, **Confissões**, Livro VII, 13).⁹⁶

A Beleza era vista e compreendida como *proporção e harmonia*. Diferentemente dos antigos, os medievais não pensavam principalmente na proporcionalidade das coisas terrenas, mas na transcendental. A perfeição física clássica foi transportada para a

aberto na costela de Jesus – o animal simboliza a união entre o Antigo e o Novo Testamento e a redenção da Humanidade.

A representação de Cristo no *Retábulo de Isenheim* causa desconforto até mesmo aos observadores contemporâneos. Essa obra é considerada como um dos mais belos retratos da fealdade na história das imagens. Nela, podemos observar o ponto central da nossa discussão a respeito da Humanidade de Jesus. A deformidade do Seu corpo em sofrimento e a representação de seu perecimento eram vistos como um elo que unia a efemeridade do homem comum ao Divino. Esse tipo de representação estimulou àquelas que tiveram como protagonistas os santos martirizados. Ver: **Isenheim Altarpiece by Matthias Grunewald**. Disponível em <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/isenheim-altarpiece.htm> Acesso: 26 maio 2018.

⁹⁵ SANTO AGOSTINHO. O Mal e o Feio não existem no plano divino. **Confissões**, Livro VII, 13, *apud*. ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 48.

⁹⁶ “*Et tibi omnino non est malum, non solum tibi sed nec universae creaturae tuae, quia extra non est aliquid, quod inrumpat et corrumpat ordinem, quem inposuisti ei. In partibus autem eius quaedam quibusdam quia non conveniunt, mala putantur; et eadem ipsa conveniunt aliis et bona sunt, et in semet ipsis bona sunt. Et omnia haec, quae sibimet invicem non conveniunt, conveniunt inferiori parti rerum, quam terram dicimus, habentem caelum suum nubilosum atque ventosum congruum sibi. Et absit, ut dicerem iam: non essent ista, quia etsi sola ista cernerem, desiderarem quidem meliora, sed iam etiam de solis istis laudare te deberem: quoniam laudandum te ostendunt de terra dracones et omnes colles, ligna fructifera et omnes cedri, bestiae et omnia pecora, reptilia et volatilia pinnata; reges terrae et omnes populi, principes et omnes iudices terrae, iuvenes et virgines, seniores cum iunioribus laudent nomen tuum. Cum vero etiam de caelis te laudent, laudent te, deus noster, in excelsis omnes angeli tui, omnes virtutes tuae, sol et luna, omnes stellae et lumen, caeli caelorum et aquae, quae super caelos sunt, laudent nomen tuum: non iam desiderabam meliora, quia omnia cogitabam, et meliora quidem superiora quam inferiora, sed meliora omnia quam sola superiora iudicio saniore pendebam.*” AUGUSTINI. *Confessiones*, Liber VII, Caput 13. Disponível em: <http://faculty.georgetown.edu/jod/latinconf/7.html> Acesso em: 06 abr. 2017.

perfeição moral (e subordinada a ela).⁹⁷ A Beleza do Universo tornou-se associada à simetria do conjunto. O Universo era considerado perfeito.

Agostinho frisou que toda a criação Divina é pautada no *modo*, na *espécie* e na *ordem*, e essas três coisas “(...) são bens gerais que se encontram em todas as coisas criadas por Deus, tanto espirituais quanto corporais.”⁹⁸ Deus é a perfeição, pois é o criador do mundo físico e espiritual. Nele o *modo*, a *espécie* e a *ordem* são absolutos, e d’Ele derivam todo o *modo*, toda a *espécie* e toda a *ordem*. Quão mais elevados fossem essas três coisas, superiores seriam os *bens*, quanto menos, proporcionalmente, inferiores os *bens*. Se não houvesse *modo*, *espécie* ou *ordem*, não haveria *bem*.

Da mesma forma, quanto maiores fossem esses atributos, maiores seriam as naturezas; quanto menores, menores as naturezas, e onde não existissem, tampouco existiria natureza. Portanto, toda e qualquer natureza era *boa*; o que variava era a proporção dos atributos de cada ente.

Se tudo que é criado por Deus é bom, então, como surgiria a maldade? A resposta está na corrupção desses atributos que em si levam à elevação da natureza:

O mal é a corrupção do modo, da espécie e da ordem⁹⁹

(...) antes de perguntar de onde provém o mal, há que investigar qual é sua natureza. Ora, o mal não é senão a corrupção ou do modo, ou da espécie ou da ordem naturais. /A natureza má é, portanto, a que está corrompida, porque a que não está corrompida é boa. Porém, ainda quando corrompida, a natureza, enquanto natureza, não deixa de ser boa; quando corrompida, é má. (Santo Agostinho, **A Natureza do Bem**, 4).¹⁰⁰

Agostinho também argumentou a respeito da beleza como contraponto da disformidade:

⁹⁷ COSTA, Ricardo da. Ramon Llull (1232-1316) e a *Beleza*, boa forma natural da ordenação divina. In: **Revista Internacional d’Humanitats**. Ano XIII, n.18, 2010, p. 21-28. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-boa-forma-natural-da-ordenacao-divina>. Acesso: 06 abr. 2017.

⁹⁸ SANTO AGOSTINHO. **A Natureza do Bem**. Capítulo 3. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005, p. 7.

⁹⁹ “Proinde cum quaeritur unde sit malum, prius quaerendum est quid sit malum: quod nihil aliud est quam corruptio vel modi, vel speciei, vel orinis naturalis. /Mala itaque natura dicitur, quae corrupta est: nam incorrupta utique bona est. Sed etiam ipsa corrupta, in quantum natura est, bona est; in quantum corrupta est, mala est.” AUGUSTINUS HIPPONESIS. *De Natura Boni*, caput IV. In: *Ibid.*, p. VI.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

A beleza corporal do macaco é um bem, ainda que de ordem inferior¹⁰¹

Mas, para que o que estamos dizendo seja compreendido, e satisfaça até aos mais rudes, e para que os pertinazes que se obstinam em negar a evidência da verdade se vejam obrigados a confessá-la, perguntemos-lhes se a corrupção pode afetar o corpo do macaco. Se o pode, de modo que o faça mais disforme, que é o que nele diminuiu senão o bem da beleza? Mas ainda haverá alguma beleza, enquanto subsista a natureza corporal. Logo, como a natureza é destruída ao desaparecer o bem, força a concluir que a natureza é em si um bem. / Dizemos igualmente que a lentidão é o contrário da rapidez; mas não se pode dizer que é lento o que de modo algum se move. Assim, dizemos também que a voz grave é o contrário da voz aguda, ou que a áspera o é da harmoniosa; mas, se suprimires absolutamente toda e qualquer espécie de voz, haverá silêncio, porque já não existirá som algum. Por isso, em razão de não haver som algum, costuma-se considerar o silêncio o contrário da voz./ Igualmente, as coisas luminosas e as escuras são consideradas contrárias, apesar de as escuras não carecerem totalmente de luz, porque, se de toda e qualquer luz carecessem absolutamente, a ausência desta seriam as trevas, assim como o silêncio é a ausência de todo e qualquer som. (Santo Agostinho, **A Natureza do Bem**, 15).¹⁰³

O disforme ou a fealdade são a corrupção da *beleza*. Mas isso não significa que esses entes sejam desprovidos do *belo*, pois se não existisse *beleza* alguma ou *bem* algum, simplesmente não existiria natureza. Por isso, a harmonia está presente mesmo no que é considerado mal proporcionado ou hediondo.

No caso do martírio, o feio nos corpos transgredidos foi suprimido pela bondade das intenções sacras dos martirizados, pois a morte unia tão indissolúvelmente a transcendência à temporalidade como somente um outro sentimento o faz – o Amor.¹⁰⁴

¹⁰¹ “*Sed ut quod dicimus intellegatur, et nimium tardis satis fiat, vel etiam pertinaces et apertissimae veritati repugnantes cogantur quod verum est confiteri, interrogentur utrum corpori simiae possit nocere corruptio. Quod si potest, ut foedius fiat; quid minuit, nisi pulchritudinis bonum? Unde tamdiu aliquid remanebit, quamdiu corporis natura subsistit. Proinde si consumpto bono natura consumitur, bona ergo est natura. /Sic et tardum dicimus veloci contrarium: sed tamen qui se omnino non movet, nec tardus dici potest. Sic acutae voci contrariam vocem dicimus gravem, vel canorae asperam: sed si omnem speciem vocis penitus adimas, silentium est ubi vox nulla est: quod tamen silentium, eo ipso quod vox nulla est, tamquam contrarium voci solet opponi. /Sic et lucida et obscura tamquam duo contraria dicuntur: habent tamen et obscura aliquid lucis, quo si penitus careant, ita sunt tenebrae lucis absentia, sicut silentium vocis absentia.*” AUGUSTINUS HIPPONESIS. *De Natura Boni, capitu XV. In: Ibid., p. XVIII.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁴ O Amor era o sentimento mais sublime que alguém poderia preservar, e deveria ser concedido e cultivado sem nenhum interesse: “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o címbalo que retine/ E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda fé, de maneira tal que transportasse os montes e não tivesse amor, nada seria./ E ainda que distribuísse todos os meus bens para o sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, e não tivesse amor, nada disso me aproveitaria./ O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não se vangloria, não se ensoberbece,/ não se porta inconvenientemente, não busca os seus próprios interesses, não se irrita, não se suspeita mal;/ não se regozija com a injustiça, mas se regozija com a verdade;/ tudo sofre, tudo espera, tudo crê, tudo suporta./ O amor jamais acaba; mas havendo profecias, serão aniquiladas; havendo línguas, cessarão; havendo ciência, desaparecerá;/ porque, em parte conhecemos, e em parte profetizamos;/ mas, quando vier o que é perfeito, o que é em parte será aniquilado./ Quando eu era menino, falava como

As manifestações religiosas e laicas durante o medievo foram vinculadas à reflexão sobre o amor e a morte: Deus sacrificou seu Filho por amor aos homens, o Filho concebeu Sua morte aos homens por um gesto de amor. Os santos, na medida do possível, O imitam em Seu sofrimento como a mais alta manifestação de seu amor por Deus.¹⁰⁵ Por conta das intenções sagradas do sacrifício do corpo físico, esse sofrimento tornava-se literalmente Belo aos olhos dos medievais.

O interesse no perecimento carnal foi um traço do fim da Idade Média. O sentimento do sujeito como indivíduo exacerbava-se, reflexo de um período de transição entre o pensamento medieval e aquele que iria vigorar no Renascimento.¹⁰⁶ Em decorrência da emergência da individualidade, a *percepção da efemeridade da vida* tornou-se algo atormentador. Por isso a importância da salvação da Alma, tema explorado pelas imagens de martírios. A busca pela harmonia transcendental mediante a profanação física proveio de um desejo de que a morte carnal deveria ser uma passagem para um mundo pleno e absoluto, no qual a salvação da Alma se expressaria na Glória no Paraíso Celeste. Como na filosofia medieval o Bom era Belo, o martírio, por ser Bom em sua intenção, tornou-se um *ornamento à Beleza do sagrado*.¹⁰⁷

Mais do que a arte de viver, o martírio de fins da Idade Média foi uma *arte de bem morrer*,¹⁰⁸ cujas forças do Cristianismo de fins do medievo colocaram o sentimento da morte em uma posição dominante. Situou-se no centro dos ritos e do imaginário religioso a dúvida: o que acontece aos que morrem?¹⁰⁹

menino, sentia como menino, pensava como menino; mas, logo que cheguei a ser homem, acabei com as coisas de menino./ Porque agora vemos como por espelho, em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei plenamente, como também sou plenamente conhecido./ Agora, pois, permanecem a fé, a esperança, o amor, esses três; mas o maior destes é o amor.” (1 Cor , 13).

¹⁰⁵ WILLIAMS, Gerhild Scholz. A morte como texto e signo na literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman & VERBEKE, Werner (eds.). **A Morte na Idade Média**. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 132.

¹⁰⁶ LAUWERS, Michael. Morte e Mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002. v. 2, p. 243.

¹⁰⁷ O conceito de *ornamento* frisado não consiste em um artifício decorativo, mas como parte *construtiva e originária do objeto*. DAMISCH, Hubert. Ornamento. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Volume 32: Soma/psique - Corpo. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995, p. 323-331.

¹⁰⁸ COSTA, Ricardo da. *A Morte e as Representações do Além na Doutrina para crianças (c. 1275) de Ramon Llull*. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer – Visões plurais – Volume 3**. Bragança Paulista, São Paulo: Editora Comenius, 2010, p. 118-13. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/morte-e-representacoes-do-alem-na-doutrina-para-criancas-c1275-de-ramon-llull> Acesso: 06 abr. 2017.

¹⁰⁹ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. A arte e a sociedade. 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 238.

A putrefação da carne afirmava a união do corpo ao pecado. Apenas alguns santos escapavam a essa decadência, ao passo que o pecador morria em agonia e apodrecia em decorrência de seus vícios terrenos.

Não foram só as guerras e as epidemias que fizeram a época repensar a efemeridade da vida, mas o desenvolvimento de um Cristianismo mais ligado às massas. Porém, isso não significava uma fé mais melancólica ou insegura, mas uma crença menos seletiva, largamente aberta a homens simples e de fé menos abstrata. A imagem da morte de santidades ou de imagens como a *Dança Macabra* são retratos de uma sensibilidade religiosa que já não era apenas a dos monges e dos padres, mas do povo, dos leigos ricos e pobres.¹¹⁰

Ao compreendermos um pouco da conjuntura histórica que envolvia a mentalidade medieval, podemos nos aproximar do contexto em que nosso objeto de análise está inserido. Bernat Martorell foi um dos nomes que compuseram o *gótico internacional* na Catalunha tardo-medieval. Aprender as características de seu estilo, suas especificidades e suas influências artísticas é necessário para analisar a obra proposta. Por isso, a seguir, debruçar-nos-emos na investigação das bases artísticas que inspiraram Martorell em sua criação.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 239-241.

III. CAPÍTULO II: Os caminhos do *gótico internacional* (1400-1450) e a arte de Bernat Martorell (c. 1390-1452)

III.1. A pintura gótica

Ao pensarmos em arte gótica, logo nos imaginamos em frente à suntuosa arquitetura das belíssimas catedrais medievais, com suas abóbadas, arcos pontiagudos e esculturas ornamentais que chamam a atenção pela minúcia e riqueza de detalhes. Essa imagem mental é usualmente recorrente ao recordarmos o *outono da Idade Média*. De fato, o termo “gótico” foi cunhado para designar as características das construções das grandes catedrais que, no século XII, foram erguidas. É na arquitetura que o estilo é reconhecido com maior facilidade.

Com efeito, foram as construções dessas monumentais igrejas que despertaram o orgulho cívico nos burgos e nas cidades que cresceram ao seu redor. Em pouco mais de cem anos, edifícios seculares também foram projetados e construídos: sedes de guildas e corporações, universidades, palácios, pontes. Assim, as cidades cresceram e se transformaram em centros comerciais fervilhantes. Toda essa evolução arquitetônica não apenas modificou visualmente as cidades, mas alterou seu panorama social. Com a ascensão da urbe, burgueses e nobres viram-se com maior liberdade e um pouco mais independentes do poder dos senhores feudais.¹¹¹

O século XIV foi conhecido usualmente pela historiografia como um período de crise motivado pela *Grande Fome* (1315-1317), pela disseminação da *Peste Negra* (1348) e por conflitos como a *Guerra dos Cem Anos* (1337-1453). Porém, não foi apenas uma época de catástrofes. Pelo contrário, foi também um período de renovação, marcado pelo surgimento de uma sociedade mais abastada – a exemplo da concentração de renda nas mãos de determinadas famílias, do progressivo fortalecimento do Estado em aspectos fiscais, e da ascensão do novo panorama urbano.

Esses fatores refletiram também na filosofia religiosa. O Cristianismo passou a ser mais interiorizado, o que não significou uma maior desvalorização da Igreja, mas uma paulatina introjeção da vida cristã. Essa nova forma de encarar a religiosidade, aliada a uma progressiva independência social, trilhou os primeiros passos para um

¹¹¹ GOMBRICH, Ernst H. **História da Arte**. São Paulo: LTC, 1999, p. 207-208.

individualismo.¹¹² Era um mundo novo.¹¹³ A Arte não escapou das influências dessa nova forma de pensamento: o gótico foi considerado a primeira manifestação de uma cultura não só ocidental e europeia, mas também de ideais burgueses.¹¹⁴

Nesse novo panorama histórico de desenvolvimento da sociedade cortesã e do surgimento da cultura cívica, a pintura gótica abriu um novo capítulo na História da Arte, que passou a ser marcada pelo início da temática secular com uma maior busca na inspiração do presente. A descoberta de um novo mundo material deu aos artistas uma visão mais alegre da realidade e uma maior ênfase aos sentidos, características que fizeram alcançar um novo realismo.¹¹⁵

Porém, apenas no último século tornou-se corrente vincular o termo gótico a pinturas e esculturas. O porquê disto está na dificuldade em definir o limite entre o gótico e o Renascimento, pois o gótico tem aspectos bem complexos, como, por exemplo, sua variação temporal: em algumas regiões, durou 400 anos, e em outras, 150.

Devemos ter em mente que nem a História nem a Arte são divididas em blocos de períodos definidos como costuma-se pensar ao se delimitar um estilo para um determinado espaço temporal. Pelo contrário, a História é feita por homens, e homens estão em constante modificação. Isso fica claro ao analisarmos a pintura gótica, pois o que especifica esse estilo na pintura não é tão fácil de identificar como ocorre com a arquitetura das grandes catedrais.

Um das dificuldades que encontramos ao tentar caracterizá-lo está no fato de que o que hoje consideramos pertencente ao Renascimento já tinha desenvolvimento em algum grau em pinturas da Baixa Idade Média, em algumas localidades com traços mais significativos e, em outras, mais brandos. Um dos aspectos notáveis que encontramos na

¹¹² COSTA, Ricardo da; SILVA; Matheus Corassa da. Tensões existenciais de um sonho: o caráter pedagógico-moral de *Lo Somni* (1399), de Bernat Metge (1340-1413). In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia Bomfim; ABRANTES, Elizabeth Sousa (orgs.) **Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média**. São Luís: Editora UEMA, 2014, p. 323. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/nas trilhas da antiguidade e idade media.ricardomatheus.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

¹¹³ COSTA, Ricardo da. A experiência de traduzir *Curial e Guelfa*. In: **Curial e Guelfa. Anônimo do século XV**. Apres., trad. e notas de Ricardo da Costa. Santa Bárbara: University of California, Publications of Humanista, 2011, p. 57-70. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/experiencia-de-traduzir-curial-e-guelfa>. Acesso em: 11 de mar. 2017.

¹¹⁴ ARGAN, G. C. **História da Arte italiana: da Antiguidade a Duccio**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 337.

¹¹⁵ SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007, p. 6.

pintura e na escultura de fins do século XIV e início do século XV é o passo inicial para um novo realismo, comumente ligado ao Renascimento.¹¹⁶

No mesmo momento em que as catedrais – símbolos da era gótica – eram construídas no século XII, a pintura românica e, em particular, a pintura mural, encontrava-se em seu ponto alto. No século XIII, auge do *gótico arquitetural*, a pintura foi relegada ao segundo plano¹¹⁷, dado o quase desaparecimento da pintura mural. No século XIV essa pintura deu lugar aos vitrais.¹¹⁸ Durante essa lacuna temporal pictórica, os artistas dedicaram-se com maior ardor às técnicas de iluminação de livros e manuscritos. Apenas em fins da Baixa Idade Média, com as inovações vindas da Itália e França, um novo caminho se abriu, e isso ocorreu em fins do século XIII e princípios do XIV. Cabe destacar que a cor não foi um componente artístico que pertenceu unicamente ao estilo gótico. A Arte medieval, em geral, tem a cor como elemento fundamental, o que diferiu o período gótico dos antecessores foi a descoberta e estudo de um uso diferenciado das cores.

Ao analisarmos uma pintura gótica, saltar-nos-ão algumas características. Uma delas é a predominância do traço contínuo, ondulante ou interrompido; outra é o ornamento, ligado ao plano. O elemento calígrafo é fundamental e encontrado nas suaves e ondulantes dobras de trajes da pintura e escultura francesa de 1300, sobretudo nas tapeçarias. A ênfase no traço tem paralelo direto com a estilização pouco natural e simbólica do corpo humano.¹¹⁹ Aqui, apesar da busca pelo realismo, a perspectiva não é a clássica. O pintor gótico obedecia a formas convencionais, litúrgicas. Procurava a natureza a todo momento e isso se refletia em sua obra. Baseava-se na busca empírica da *forma viva*, na observação do modelo e em sua representação, de forma que se assemelhasse à realidade, mas sem deixar de lado o simbolismo, principalmente ao representar o sagrado.

A pintura gótica é minuciosa, tem apreço aos detalhes. Há um ritmo, mesmo no contorno. O amor pelo traço encontra-se ao lado de outra característica que denuncia

¹¹⁶ TOMAN, Rolf. Introducción. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 16.

¹¹⁷ KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 389-390.

¹¹⁸ ARRANZ, Ernesto B. **Historia universal del arte y la cultura**: la escultura y la pintura góticas. Madri: Hiars, 2015, edição Kindle.

¹¹⁹ SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007, p. 07.

esse estilo: o tipo de rosto oval e magro que se mantém em uma constante, independente de todas as tendências e mudanças de ideias.¹²⁰

É uma *arte emotiva* que provoca o sentimento em uma dinâmica de cores vivas e brilhantes. A cor é um dos componentes fundamentais do gótico, aliada a uma exuberância decorativa. Todos esses elementos são fenômenos pertencentes ao estilo e denunciam a grande expressão que essa época representava.¹²¹ Existiu também uma intensa relação mútua entre a pintura e a arquitetura. Os motivos estruturais e arquitetônicos de uma contribuíram para elevar o valor estético da outra.¹²²

Um exemplo pictural do período gótico é o *Saltério de Ingeborg*, de autoria desconhecida. A **imagem XI**, logo abaixo, faz parte desse livro de Salmos pertencente à Rainha Ingeborg da França (1174-1236). Esse saltério, encomendado para uso privado, é o mais importante manuscrito francês com iluminuras do século XIII. A arte desses manuscritos iluminados chama atenção pelas inovações artísticas do período.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 07.

¹²¹ ARRANZ, Ernesto B. **Historia universal del arte y la cultura**: la escultura y la pintura góticas. Madri: Hiares, 2015b, edição Kindle.

¹²² KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 390.

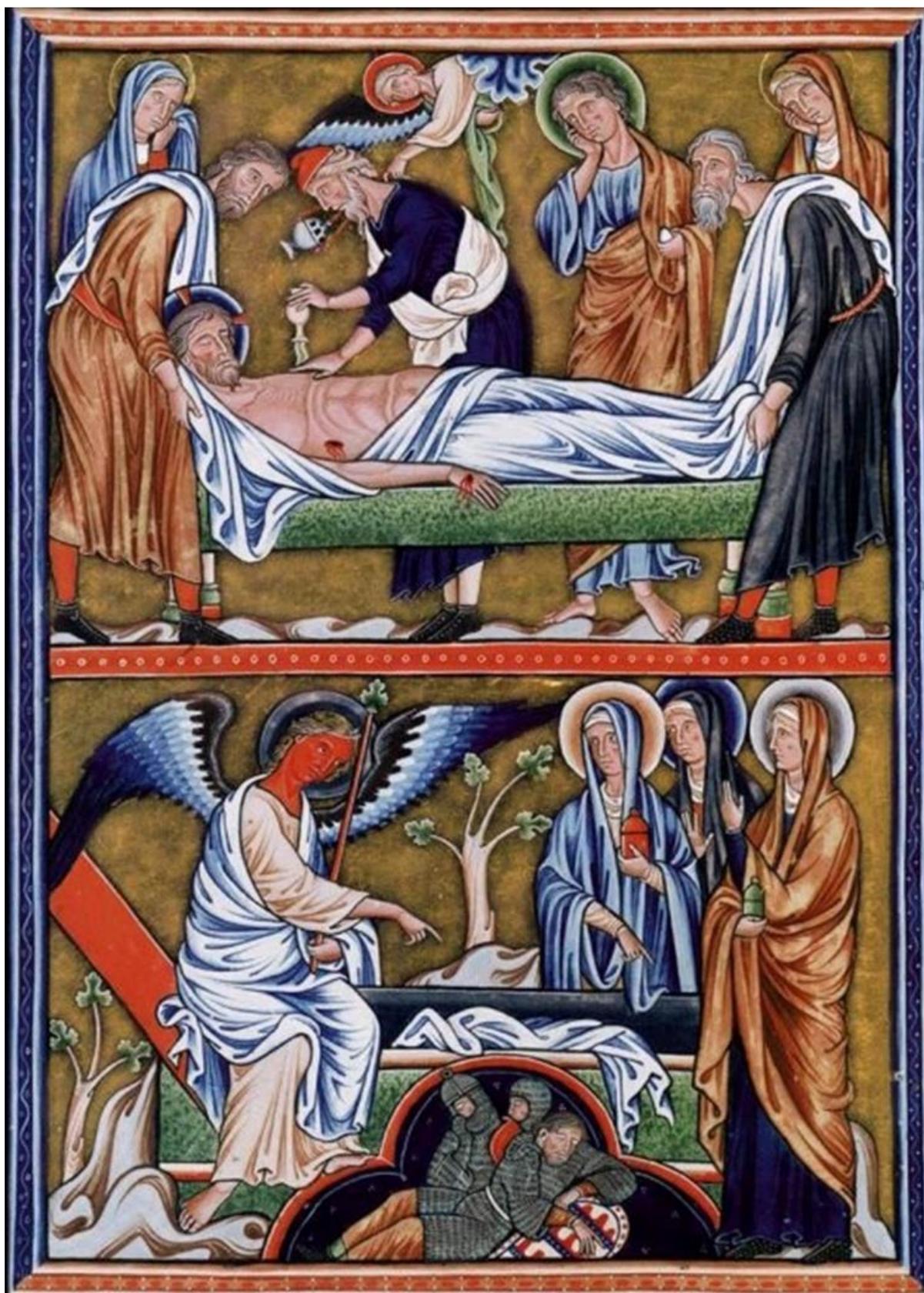


Imagem XI – MESTRE DO SALTÉRIO DE INGEBORG. Embalsamamento do corpo de Cristo e as Três Marias no sepulcro vazio. (c. 1200), têmpera e folha de ouro sobre pergaminho, iluminura de manuscrito, 30,4 x 20,4 cm, Chantilly, Musée Condé, França.

A composição da obra e seus motivos estéticos ainda seguem a tradição bizantina, porém o naturalismo, o modelo tridimensional, a expressividade dos personagens, o colorido e o fundo dourado com margens decorativas ilustram os últimos desenvolvimentos do século XIII ao se tratar de pintura gótica.¹²³

Os retábulos são o tipo de obra mais original da pintura. Surgiram em tamanho pequeno para, progressivamente, terem seu tamanho aumentado à medida que avançava a Baixa Idade Média. No século XV, chegaram a alcançar enormes dimensões.¹²⁴ Há uma distinção entre o painel simples e os retábulos com painéis desdobráveis. Esses últimos eram abertos em datas específicas. A excitação nesses momentos era aumentada pela luxuosidade dessas obras, particularmente pela quantidade de ouro e pedras preciosas que envolviam as pinturas que narravam: em sua maioria, a vida e morte dos santos. Tinham como função litúrgica a aproximação do homem com o sagrado. Esses retábulos também poderiam ser encomendados para culto privado em residências de nobres e burgueses.¹²⁵

Além das características iconográficas particulares, devemos levar em conta a temática da arte, muito marcada pelas mudanças de pensamento e do contexto social que atingiram o período. A *materialidade do corpo* se tornou uma questão da Filosofia, e isto se refletiu diretamente na forma artística.¹²⁶ O olhar do artista passou a voltar-se para a natureza, que anteriormente não era usualmente representada. Diante disso, o aspecto que mais evoluiu nessa pintura foi a *naturalidade*. As imagens pintadas no românico eram pouco expressivas, carregadas de simbolismos. No gótico, elas foram mais humanizadas e passaram a exprimir as paixões, alegrias, tristezas e sofrimento. Qualquer tema relacionado aos sentimentos humanos era acolhido com interesse pelo artista da Baixa Idade Média.¹²⁷

¹²³ SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007, p. 26.

¹²⁴ ARRANZ, Ernesto B. **Historia universal del arte y la cultura: la escultura y la pintura góticas**. Madri: Hiares, 2015b, edição Kindle.

¹²⁵ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. A arte e a sociedade. 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 229.

¹²⁶ COSTA, Ricardo da; SILVA; Matheus Corassa da. Tensões existenciais de um sonho: o caráter pedagógico-moral de *Lo Somni* (1399), de Bernat Metge (1340-1413). In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Lúcia Bomfim; ABRANTES, Elizabeth Sousa (orgs.) **Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média**. São Luís: Editora UEMA, 2014, p. 212-214. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/nastrilhasdaantidamed.ricardomatheus.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

¹²⁷ ARRANZ, Ernesto B. **Historia universal del arte y la cultura: la escultura y la pintura góticas**. Madri: Hiares, 2015b, edição Kindle.

Além disso, muitas cenas satíricas e cômicas foram incorporadas ao plano das imagens. Talvez essa laicização no modo de encarar a arte retrate a profunda mudança ocorrida na mentalidade europeia durante o crepúsculo da Idade Média e evidencie a maior autonomia do artista ao criar suas obras.

A temática secular foi também inserida no plano iconográfico religioso, ao passo que o laico devoto expunha uma maior liberdade para influir no contexto artístico. A fé jamais deixou de ser o centro da arte medieval, pelo contrário: existia o desejo de saber mais sobre o martírio e a morte de Cristo, sobre a vida e a morte dos santos. Os fiéis queriam ir além do que narravam os Evangelhos e os textos hagiográficos – desejavam a *ilustração* da história, pois havia um anseio pela humanização das entidades sagradas.

Essa nova forma de relacionar a corporeidade do sagrado à vida cotidiana deu à pintura a necessidade de inventar novos modelos visuais, de maneira que foram reconfiguradas a iconografia e a combinação de motivos. A integração entre a religiosidade e o mundo secular trouxe consigo novos gêneros pictóricos, a exemplo do surgimento do retrato – os clientes e doadores, fossem eles clérigos ou laicos, começaram a intervir no programa iconográfico, pois desejavam que sua imagem fosse representada junto às cenas sagradas. Acreditavam que assim estariam mais próximos do corpo santificado e, para isso, exigiam um elevado grau de realismo.¹²⁸ Isso denota um novo traço do pensamento que surge nesse período – a noção da *individualidade*.

O caráter individual é marcado, na pintura, tanto pela valorização do mundo quanto pelo cunho narrativo. Em sua maioria, a pintura gótica é composta por cenas que dão continuidade temporal umas às outras. Assim, o artista medieval não só voltou seu olhar para o espaço natural, mas começou a se preocupar com a *representação do tempo*.¹²⁹ Podemos dizer que, de certo modo, a arte gótica foi o redescobrimto do tempo e do

¹²⁸ KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 386.

¹²⁹ COSTA, Ricardo da. *A Eternidade de Deus* na filosofia de Ramon Llull (1232-1316). In: **Mundos medievales: espacios, sociedades y poder**. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar. Santander: PUbliCan, Ediciones de la Universidad de Cantábria, D.L., 2012, tomo I, p. 1215 – 1227. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/eternidade-de-deus-na-filosofia-de-ramon-llull>>. Acesso: 13 mar. 2017; _____. História e Memória: a importância da preservação e recordação do passado. In: **Revista Sinais** 2, vol. 1, outubro/2007. Vitória: UFES, p. 2-15. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/historia-e-memoria-importancia-da-preservacao-e-da-recordacao-do-passado>>. Acesso: 13 mar. 2017.

espaço. Foi uma pintura cromática, naturalista e narrativa, própria de uma época preocupada com o mundo e com o homem.¹³⁰

Junto a esse novo olhar que se voltava para a humanidade, a percepção da *efemeridade da vida* tornou-se uma preocupação. A fé cristã influenciou muitas áreas da vida terrena, especialmente o pensamento sobre a morte, ou melhor, o pensamento sobre o que acontece após a morte, e isto refletiu na arte como um todo.¹³¹

Todavia, vale frisar que todas estas características gerais sobre o gótico não fazem justiça às variações regionais e temporais, muito singulares – afinal o estilo perdurou nas artes por cerca de quatro séculos. Essa arte colorida, emocional, pautada em um novo realismo, não foi aceita por toda Europa de forma sincronizada e universal, e é muito importante ter em mente que essas modificações foram paulatinas.

Bernat Martorell foi um profícuo pintor catalão do século XV cuja arte pertenceu ao *gótico internacional*, extraordinário estilo homogêneo que se espalhou pela Europa Ocidental e Central por volta de 1400. Para que entendamos as particularidades de sua obra, é necessário inferir acerca de suas principais influências. O caso singular da Itália, como veremos, revolucionou a arte do Ocidente.

¹³⁰ ARGAN, G. C. **História da Arte italiana**: da Antiguidade a Duccio. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 390.

¹³¹ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naif, 2010, p. 221-231.

III.2 A inovação italiana

A revolução na pintura italiana ocorrida no século XIII não foi apenas um marco na História da própria Itália, mas foi, de fato, uma mudança do foco da Arte em geral. A importância e o longo alcance dessa nova forma de fazer artístico foram tão relevantes quanto as construções das primeiras catedrais no século XII na França.

A Itália medieval sempre mantivera uma estreita relação com o Império Bizantino. Por isso partilhavam dos mesmos laços políticos e culturais. Disso resultou a evolução de técnicas artísticas que não haviam ganhado raízes ao norte dos Alpes, mas que, em solos italianos, se propalaram. Foi o caso da pintura sobre madeira, do mosaico e da pintura afresco.¹³²

O estilo neobizantino, de forte influência helenística – e por isso denominado *maniera greca* pelos italianos – prevaleceu até o fim do século XIII. Ao mesmo tempo, o gótico fincava raízes na arquitetura e escultura e, paulatinamente, passou a influenciar também a pintura. Foi a junção de elementos da arte neobizantina com a gótica que produziu o revolucionário estilo que se manifestou de forma brilhante na obra de artistas como Cimabue (1240- c.1300), Duccio (c. 1255-1318) e, principalmente, Giotto (1267-1337).¹³³

Dentre os pintores da *maniera greca*, o florentino Cimabue gozou de maior fama. Tinha uma grande oficina, na qual provavelmente encontraríamos Giotto dentre um de seus alunos.¹³⁴ Executou encomendas para muito além de Florença. Sua obra mais famosa, a *Maestà di Santa Trinità* (c. 1290-1300) – **imagem XII** –, nos mostra um primeiro passo na revolução que estaria por vir de maneira definitiva. Nessa pintura à têmpera podemos ver quatro profetas em plinto, colocados de forma que, cronológica e teologicamente, nos são apresentados como degraus que elevam a imagem de Maria sentada ao trono com Cristo em seu colo. Oito anjos estão presentes nas laterais do trono, quatro em cada lado. A pintura tem uma ênfase centralizada, e os lados são simétricos e equilibrados. Apenas a Virgem expõe um pequeno “desequilíbrio”, pois aparece em um sutil ângulo, para que a atenção se volte ao menino Jesus em seu colo, personagem em destaque. As figuras sentadas e em pé provocam um grau de estranheza, pois são retratadas

¹³²ARGAN, G. C. **História da Arte italiana**: da Antiguidade a Duccio. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 390.

¹³³QUILTER, Harry. **Giotto**. Londres: The Project Gutenberg E-book, 2013, p. 24-42.

¹³⁴*Ibid.*, p. 49.

propositalmente fora da realidade, principalmente se levarmos em conta a Virgem e o Menino, evidentemente representados em tamanhos maiores.¹³⁵

Dentre suas características estilísticas há uma grande clareza na forma, um contorno preciso e uma execução voltada para os detalhes. Seus motivos individuais ainda trazem fontes bizantinas, mas o maior rigor no traçado e na expressão dos personagens distinguem essa obra das demais. O uso da perspectiva, de influência bizantina, pode ser visto na sobreposição dos personagens lado a lado e no trono em madeira que aparece com a mesma ideia de profundidade. O autor criou uma pintura que combinou um efeito solene ao monumental, dada a sua grande proporção, mas com imagens e uma leitura visual simples. Por isso, a composição de suas figuras é clara e o desenho, preciso.

Além do caráter expressivo da obra – algo inovador na questão da pintura – o tamanho monumental da pintura se distingue da arte bizantina, pois painéis de tais dimensões nunca se fizeram no Oriente.¹³⁶ Apesar de seus traços expressionais, no entanto, a arte de Cimabue ainda partilha de um esquema formal e simbólico.¹³⁷

¹³⁵ SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007, p. 30.

¹³⁶ JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989, p. 342.

¹³⁷ KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 441.



Imagem XII – CIMABUE. **Maestà di Santa Trinità**. (c. 1290-1300), têmpera sobre madeira, 385 x 223 cm, Galeria Uffizi, Florença, Itália.

Outro pintor de grande relevância para o período é Duccio di Buoninsegna. A arte de Duccio é marcada pela doçura, característica de Siena, cidade onde nasceu. Com ele, a *maniera greca* se desprende do traçado rígido, anguloso e abstrato. Sua obra deu lugar a um lineamento suave e ondulante. Em suas mãos, corpos, faces e membros começaram a ter uma *sutil vida tridimensional*.¹³⁸ Tudo isso faz parte de um estudo profundo e intenso da arte bizantina que o impulsionou à criação de um estilo individual. Em Duccio, o elemento gótico é mais evidente do que em Cimabue.¹³⁹ Notamos isso pela sensível fluidez das pregas de vestes, na naturalidade das figuras e na sensível ternura passada pela emoção dos personagens que retratava. Isso se deu pelo fato de que o pintor permaneceu aberto aos desenvolvimentos artísticos contemporâneos e, sobretudo, teve contato direto com os escultores góticos que trabalharam em Siena, como, por exemplo, Nocolò (c. 1220-1278) e Giovanni Pisano (c. 1250-1314). Sua proximidade com a escultura gótica e clássica o levaram a repensar a estrutura das fórmulas bizantinas.¹⁴⁰

O cruzamento dos estilos gótico e bizantino deu a Duccio os atributos para a criação de algo desconhecido na pintura até então: figuras inseridas em um complexo plano arquitetônico. Mesmo na Antiguidade Clássica, os pintores não conseguiram resolver o problema da arquitetura inserida no plano pictórico. As decorações arquitetônicas eram sempre representadas atrás das figuras. Os personagens de Duccio, pela primeira vez, habitam um espaço criado e definido pela arquitetura. Apesar da deficiência de sua perspectiva matemática, seu ambiente arquitetônico cumpriu sua função em definir espaços realistas, como podemos observar na **imagem XIII** – um excerto do *Altar da Maestà* que, em sua totalidade, narra uma das vinte e seis cenas da Paixão de Cristo. Ela retrata Cristo ao chegar aos portões de Jerusalém. Uma multidão o espera ansiosa para as boas-vindas. Jesus, montado em um burro, é seguido por seus discípulos, identificados por suas auréolas. Os personagens que aguardam sua chegada aos portões olham curiosos e reverenciam a presença de Cristo. Percebemos a inovação de Duccio – a representação pictórica da arquitetura. O movimento diagonal em profundidade na imagem não é dado pelos personagens na mesma escala, mas pelos muros e pela construção arquitetônica. Ilustra uma boa capacidade em definir espaços para conter ou

¹³⁸ JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989, p. 342-343.

¹³⁹ ARGAN, G. C. **História da Arte italiana: da Antiguidade a Duccio**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 394.

¹⁴⁰ SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007, p. 34.

encerrar figuras.¹⁴¹ As representações humanas são retratadas com um elevado grau de realismo. Cada indivíduo é pintado com feições que trazem humanidade e naturalidade à cena. De fato, essas inovações só seriam possíveis com sua aproximação da arte gótica escultural, pois é visível o caráter da influência dos estudos das grandes catedrais para o feitio dessa nova maneira de representar.¹⁴² Duccio tinha como especialidade as imagens de devoção domésticas, encomendadas geralmente por laicos que ansiavam por obras mais conservadoras e tradicionais, com forte *cunho cortesão*. Assim, esse importante pintor conjugou com grande maestria o simbolismo sacro e o realismo profano.¹⁴³

¹⁴¹ JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989, p. 344.

¹⁴² *Ibid.*, 343-344.

¹⁴³ KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 444-446.



Imagem XIII – DUCCIO DI BUONINSEGNA. Entrada de Cristo em Jerusalém, parte traseira do retábulo do *Altar da Maestà*. (c. 1308-11), têmpera sobre madeira, 100 x 57 cm, Museu dell’Opera del Duomo, Siena, Itália.

Um terceiro nome que revolucionou a arte italiana do período é Giotto di Bondone. Graças às suas obras, a pintura passou a ser vista em sua época como equivalente à escultura, e com ele marcou-se o início da “era da pintura” no Ocidente. Provável aluno de Cimabue, logo se despreendeu totalmente da *maniera greca* e criou um estilo pessoal. Pintor de afrescos, herdou de seu professor a tendência à pintura monumental em grandes escalas.¹⁴⁴ Se Duccio transformou o esquema espacial, Giotto uniu a arte ao observador. Sua obra proporciona a sensação de proximidade narrativa com o espectador, e talvez tenha sido um dos primeiros pintores a realizar tal feito. Se observarmos a obra *Entrada de Cristo em Jerusalém (imagem XIV)* e compararmos com a de Duccio – de mesma temática – logo notamos as diferenças: Giotto coloca a cena inteira em primeiro plano e a apresenta de modo que o olhar do contemplador incida sobre a metade inferior da pintura. Essa escolha coloca quem observa no mesmo nível das figuras, e conseqüentemente como parte integrante da cena. Em contrapartida, o ponto de vista de Duccio é visto de cima – o observador tem a sensação de que flutua um pouco acima dos personagens. Giotto inaugurou a ideia da relação entre espectador e a obra. Além disso, suas pinturas são carregadas de emoção e suas figuras são dotadas de tamanha realidade tridimensional que parecem sólidas e realistas como estátuas de vulto redondo, o que ressalta o caráter humano e material dos personagens.¹⁴⁵

Diferentemente da obra de Duccio, nessa pintura, o espaço não está relacionado diretamente à arquitetura. Pelo contrário, ela é reduzida a apenas um pórtico e duas torres com perspectiva menos elaborada. São as figuras dos personagens humanos que exercem a função de limite e profundidade do espaço, construído pelos corpos sobrepostos (artifício encontrado na obra de Cimabue, *Maestà di Santa Trinità, imagem XII*), a profundidade também é expressa pelos tamanhos diminuídos das figuras que aparecem no segundo plano da imagem. A forma ampla e simples da composição nos convida a abraçar a narrativa de imediato. A história é parte integrante da obra. Esses fatores dão à composição uma coerência até então desconhecida. O artista posiciona Jesus no centro com os discípulos em sua retaguarda à esquerda.

No lado oposto, a multidão flui para fora da cidade de Jerusalém à direita. Enxergamos o rosto de apenas quatro dos discípulos, mas reconhecemos a presença dos outros pelo uso das auréolas douradas em torno de suas cabeças, e suas feições conotam um ar de

¹⁴⁴ QUILTER, Harry. *Giotto*. Londres: The Project Gutenberg E-book, 2013, p. 57-61.

¹⁴⁵ JANSON, H. W. *História da Arte*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989, p. 345

preocupação. A multidão que dá as boas-vindas é representada de forma bem distinta, a começar pelo fato de identificarmos cada um dos personagens: aqui incluem-se mulheres e homens que assistem à chegada de Jesus à cidade.

Há, nessas figuras, uma incrível noção de movimento e inquietação com a presença de Cristo. Duas pessoas sobem em árvores para contemplar a movimentação. Jesus é a figura central representada com um tamanho ligeiramente maior que as demais, suas feições são realistas e humanizadas.¹⁴⁶A paleta de cores, um pouco menos intensa se comparada aos seus contemporâneos, carrega o ar de austeridade e leveza necessários para expressar naturalidade.¹⁴⁷



Imagem XIV – GIOTTO DI BONDONE. Entrada de Cristo em Jerusalém. (c. 1305), afresco, 183 x 200 cm, Capela da Arena, Pádua, Itália.

¹⁴⁶ AYRES, Thena. **Palm Sunday: Entry into Jerusalem by Giotto**. Holanda, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.artway.eu/content.php?id=1156&lang=en&action=show>>. Acesso: 28 fev. 2017.

¹⁴⁷ QUILTER, Harry. **Giotto**. Londres: The Project Gutenberg E-book, 2013, p. 122-125.

A arte de Giotto é de tamanha originalidade que é difícil mensurar quais foram suas fontes inspiradoras. Além da formação florentina, podemos imaginar que tivera contato com a arte clássica de Roma e com as esculturas francesas e italianas.¹⁴⁸ Fontes afirmam que Giotto era o pintor que gozava de maior fama em sua geração. Não é difícil imaginar que, aos olhos de seus contemporâneos, sua obra pareça quase um milagre, dada à beleza e realismo das figuras. Por esse motivo, ele é considerado um elo entre a pintura do período com a que veremos na Renascença.¹⁴⁹

III.3 A pintura francesa

Na França, o período entre 1200 a 1250 foi conhecido como “a idade de ouro dos vitrais”. À medida que a profusão de construções das grandes catedrais entrou em declínio, a iluminura recuperou gradualmente sua importância como principal arte pictórica.

Até o século XIII, a produção de manuscritos iluminados esteve confinada praticamente aos mosteiros. Por conta da reorganização urbana e social, aos poucos, os monges perderam lugar para as oficinas urbanas, organizadas por artistas seculares. Esses iluminadores laicos, trabalhavam especialmente para a corte e refletiam os desejos de seus clientes em suas obras. Essas iluminuras passaram a contemplar o ideal cortesão, pautado em uma maior busca não só na naturalidade das figuras, mas na representatividade de uma maior secularização da temática, e, muitas vezes, se referiam aos ideais cavaleirescos.¹⁵⁰ Dessas oficinas seculares, surgiu uma das escolas artísticas mais influentes da Europa, a *Escola de Paris*, que entre os séculos XIII e XIV desenvolveu excelentes exemplos de miniatura.¹⁵¹

A grande questão que percorreu os caminhos da pintura até o século XV foi, de fato, a representação espacial dos objetos. É comum pensarmos que as inovações vindas dos artistas italianos foram as pioneiras e únicas a refletir sobre tal problemática, dada a

¹⁴⁸ MAGINNIS, Hayden B. J. In Search of an Artist. In: DERBES, Anne; SANDONA, Mark (ed.). **The Cambridge Companion to Giotto**. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 02. Disponível em <<http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam033/2002041027.pdf>>. Acesso: 13 mar. 2017.

¹⁴⁹ SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007, p. 32.

¹⁵⁰ JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989, p. 341.

¹⁵¹ ARRANZ, Ernesto B. **Historia universal del arte y la cultura: la escultura y la pintura góticas**. Madri: Hiars, 2015b, edição Kindle.

qualidade estética dessas obras. Porém, a consideração sobre o “conceito linear e superficial da pintura gótica do Norte” e a “concepção tridimensional da pintura desde Giotto até os pré-renascentistas” não pode ser de todo correta. A busca por um maior naturalismo estético foi uma característica da época que, em um primeiro momento, é observada nas inovações arquitetônicas e esculturais e, paulatinamente, foram repassadas à pintura.

A França, pioneira nas construções das grandes catedrais, não poderia deixar de lado o problema da representação espacial no plano pictórico.¹⁵² Um belo exemplo está na **imagem XV**, – uma pequena iluminura, parte das setenta e sete ilustrações pertencentes ao manuscrito dedicado à vida e ao martírio de São Dionísio, primeiro bispo de Paris e padroeiro da França. Essa obra pertenceu ao rei Felipe V, e agora encontra-se preservada na Biblioteca Nacional, em Paris. O pequeno manuscrito iluminado nos evidencia o grande anseio dos artistas franceses na busca da representação espacial.

De fato, não é uma obra com características tão realistas se comparadas às italianas, porém é injusto afirmar que não havia uma preocupação com a representação dos espaços. A grande questão que separa os diferentes artistas italianos e franceses está no modo como interpretaram a noção espacial. A geração de Giotto aspirava a uma representação plástica e homogênea, pois buscavam uma unidade estética em todo o quadro.

Já os franceses, em contrapartida, apresentavam os elementos da obra de forma justaposta, como se os espaços representados derivassem das partes colocadas umas ao lado das outras. Esse modelo estético francês foi pioneiro para os demais países do norte da Europa.¹⁵³

¹⁵² KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 387.

¹⁵³ *Ibid.*

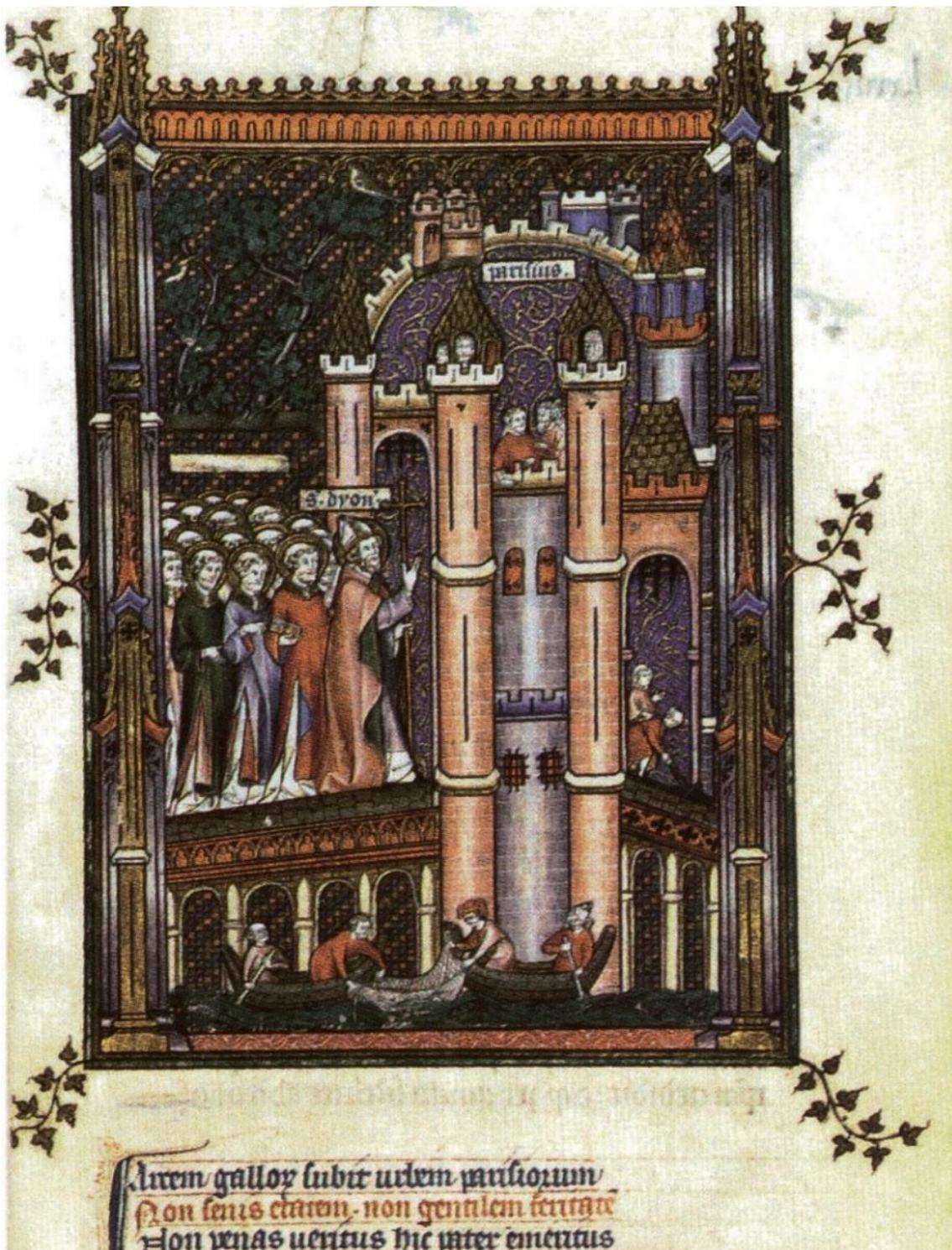


Imagem XV – *Vie de Saint Denis*: entrada de São Dionísio na cidade de Paris. (c. 1317), iluminura, 24 x 16 cm, Biblioteca Nacional, Paris, França. Ms. Fr. 2813, fol. 474 v.

Outro fator de grande importância ocorrido na arte da França foi a relação entre Corte Papal de Avignon com os pintores italianos, principalmente os sieneses. As cores delicadas e a linearidade poderosa desses artistas exerceram grande influência na arte francesa.¹⁵⁴ A mudança da residência papal de Roma para Avignon durante o período de 1309 a 1377 foi muito importante para a transformação dessa cidade como polo artístico da Europa. O palácio papal foi decorado por artistas vindos da Itália, principalmente de Siena – com nomes ligados provavelmente a Simone Martini (1284-1344). A arte sobrevivente dessa construção são os afrescos de várias cenas de caça. Supõe-se que os desenhos foram feitos por artistas italianos, enquanto sua execução se deu por franceses. Esses murais apresentam uma expressão do que foi a corte daqueles dias.

¹⁵⁴ SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007, p.11.



Imagem XVI – OFICINA DO PALÁCIO PAPAL. **Pesca.** (c. 1340), pintura a seco e afresco, Avignon, Palácio Papal, parede norte da *Sala do Veado* na *Tour de la Garde-Robe*, França.

Dentre as mais diversas categorias de caça pintadas nas paredes do Palácio, a que leva a temática da pesca é a mais antiga representação da natureza em grande escala (**imagem XVI**). A única parede que não é interrompida por portas ou janelas é pintada com um grande lago em perspectiva, no qual ao seu redor são representadas várias modalidades

de pescaria com uma profusão de espécies de peixes, junto à natureza, em detalhes precisos. A escolha do tema e a execução da obra parecem uma fusão de ideais franceses e italianos, e mostra o perfeito intercâmbio artístico e cultural iniciado nesta época.¹⁵⁵

III.4 O gótico internacional

Devido a numerosas relações políticas e de parentesco existentes entre as casas reais, o século XIV inaugurou um intenso intercâmbio artístico. Um dos principais fatores foi o estabelecimento da Corte Papal em Avignon por volta de 1309. A partir desse momento as relações entre artistas franceses e italianos instaurou uma influência que se repercutiu principalmente na *Escola de Paris*. Graças a vínculos políticos, essas inovações artísticas chegam às cortes de Praga e Boêmia.

Na Itália, houve um curto período de estagnação, pois as obras de Giotto e demais pintores contemporâneos atingiram um alto padrão estético. Para os artistas da época, tornou-se mais uma questão de consolidar aquilo que já haviam criado do que embarcar em algo novo. Um fator que também contribuiu para uma certa paralisia artística foi a *Peste Negra* em 1348/49, enfermidade que dizimou grande parte da população europeia, que incluiu muitos artistas.¹⁵⁶

Enquanto o trauma de 1348 era superado na maior parte da Europa, os centros nortenhos, principalmente Paris, abraçaram um novo ímpeto artístico que se consolidou como um estilo homogêneo na escultura e pintura gótica que se expandiu por toda Europa ocidental. Conhecido como *gótico internacional* – ou *estilo suave* –, surgido por volta de 1400, teve como principais características a noção de movimento, vestes com dobras delicadas e uma ornamentação exuberante que sugere materialidade.

Esse estilo foi propriamente cortesão, e mesclava elementos das artes sienesa, francesa e boêmia.¹⁵⁷ Outras características notáveis do *gótico internacional* são as distorções e alongamentos das figuras, que refletem uma simbologia mística e espiritual. Esse amor

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁷ KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). *El Gótico*: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 396.

pelas formas alongadas e curvilíneas, por vezes até desfiguradas em patéticas expressões de dor, denotam o mais singular traço desse estilo. O tipo de obra mais frequente é o retábulo, que pode ser de grandes ou pequenas dimensões.¹⁵⁸ Aspectos que podemos notar logo abaixo na obra de Melchior Broaderlam (c. 1387-1409), *A Anunciação e a Visitação de Nossa Senhora* (1394-1399) – **imagem XVII**.

Broaderlam foi um pintor flamenco que trabalhou para a corte do duque de Borgonha, em Dijon. A característica do *gótico internacional* nesse retábulo é marcada pelas formas suavemente arredondadas de sombras acentuadas e delicadas que dão a impressão de grande luminosidade, além da particular roupagem ampla e folgada, com pregas encurvadas. O realismo de pormenor é visto no tratamento dado à pequena vegetação e à atenção repassada às montanhas e aos detalhes decorativos na arquitetura.

Outro fator determinante do estilo é a forma representacional dessa arquitetura, apresentada em um plano aberto, como uma espécie de palco teatral. Não há um estudo de perspectiva realista e esta é construída de forma desorganizada. Os edifícios limitam as formações rochosas que se erguem até o limite superior do retábulo. Muitos desses elementos nos recordam a arte italiana do *Trecento*, a qual podemos caracterizar pela nítida distinção de espaço, arquitetura e passagem.¹⁵⁹ Outro fator determinante do estilo é o *pathos* nas figuras humanas, além do uso de cores fortes marcantes.

O *gótico internacional* representava uma arte mais rebuscada, mais elitizada e mais ostentosa. Era um estilo exuberante, com muito ouro e muitas cores fortes. Mesclou preocupações referentes à anatomia, ao espaço e à luz. Dos italianos, o estilo herdou principalmente o caráter narrativo e o gosto pela anedota.¹⁶⁰

¹⁵⁸ARRANZ, Ernesto B. **Historia universal del arte y la cultura: la escultura y la pintura góticas**. Madri: Hiares, 2015, edição Kindle.

¹⁵⁹ KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico: arquitectura, escultura, pintura**. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 397.

¹⁶⁰ AZCÁRATE, José María. **Arte Gótico em España**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 319.



Imagem XVII – MELCHIOR BROEDERLAM. A Anunciação e a Visitação de Nossa Senhora. (1394-1399), têmpera sobre madeira, 167 x 125 cm. Musée de Beaux-Arts, Dijon.

III.5 A arte de Bernat Martorell (c. 1390-1452)

O século XV é considerado o período de maior produção da pintura medieval espanhola, apesar dos incipientes estudos acerca desse assunto. Muitos pintores foram descobertos em tempos recentes, após muitos séculos em anonimato. Nos últimos anos, há de se frisar o esforço de pesquisadores e historiadores da Arte ao analisar e criticar a pintura da Baixa Idade Média na região e, em decorrência disso, os trabalhos crescem em número, mas ainda há dificuldades em traçar uma trajetória artística e biográfica de cada artista em particular.¹⁶¹

É importante entender que a separação convencional que enxerga o Renascimento como uma evolução do Gótico não é correta, pois não se tratam de estilos sucessivos e contrapostos, mas de expressões de momentos simultâneos da História da Arte europeia. O Gótico é a manifestação artística da Baixa Idade Média Atlântica, ao passo em que o *primeiro renascimento* pertence, no mesmo período, à Itália. Tratam-se de dois estilos cujas diferenças são locais mais que temporais. A arte espanhola de 1400 entrou em um ponto de contato com influências vindas tanto das escolas francesas – em particular, a arte de Avignon –, quanto das italianas.¹⁶² Ao norte da Espanha esses diferentes estilos se mesclaram, e disso surgiu o *gótico internacional* com características regionais particulares.¹⁶³ A Catalunha se configurou como uma das grandes escolas desse estilo, cujo o berço artístico principal foi a região de Barcelona.¹⁶⁴

Um dos personagens mais importantes da arte espanhola do século XV foi Bernat Martorell, pintor catalão nascido em Sant Celoni por volta de 1390, com morte documentada em 1452. Filho de pai açougueiro, pouco se sabe sobre sua vida antes de 1427, ano em que aparecem os primeiros documentos a seu respeito. Após esse período, Martorell dirigia uma das maiores oficinas de arte em Barcelona. Era um artista

¹⁶¹ ARRANZ, Ernesto B. **Historia del arte español**: pintura del siglo XV em levante. Madri: Hiares, 2015. Edição Kindle.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007, p. 456.

¹⁶⁴ AZCÁRATE, José María. **Arte Gótico em España**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 326.

renomado e produziu trabalhos que estão espalhados por toda a geografia da Catalunha. Não só pintava, como também dominava a arte da miniatura, do vitral e do bordado.¹⁶⁵

Durante muito tempo, foi um artista anônimo, conhecido como “Mestre de São Jorge” por conta de ausência de fontes documentais que o ligassem às suas obras. Detinha essa denominação por conta do *Retábulo de São Jorge* (c. 1425-1437), que é até hoje considerado sua obra-prima. Apenas em 1938, com a descoberta do historiador Augustí Duran i Sanpere (1887-1975), seu verdadeiro nome foi revelado graças a um contrato assinado por Martorell para a execução do *Retábulo de São Pedro de Púbol* (c. 1440). A atribuição ao autor foi feita por estudos a respeito da técnica e do estilo, no qual foi possível ligá-lo ao feitio de outras pinturas.¹⁶⁶

Não temos muitas referências sobre a formação artística de Martorell, mas pertenceu a ele a renovação da linguagem figurativa internacional espanhola ao longo da terceira década do século XV. Sua obra, eminentemente gótica, enfatiza a atenção aos detalhes com uma delicada linguagem gestual que expressa movimento. Essas características diferem das obras anteriores de outros artistas que seguiam o mesmo estilo, pois estes se preocupavam mais com o estudo das cores, enquanto Martorell preocupava-se mais com o aprimoramento do *gótico internacional*. Por essa razão, cabe ao seu nome o surgimento de uma nova etapa artística em Espanha, conhecida como segunda fase do estilo internacional.¹⁶⁷

De forma geral, seus trabalhos podem ser divididos em três etapas de evolução técnica: a primeira tem influências da arte catalã que estava em voga no período. Mesmo com fortes traços característicos das obras de artistas predecessores à sua geração, a exemplo de seu provável professor, Lluís Borrassà (1360-1425), as primeiras pinturas de Martorell já mostram um vislumbre do que seria no futuro o seu triunfo técnico.

Com a morte de Borrassà (1360-1425), seguiu uma etapa de ascensão artística de muitos pintores em Barcelona, o que foi essencial para a consolidação da obra de Bernat Martorell. O *Retábulo de São João Batista* (**imagem XVIII**) pode ser considerado uma de suas primeiras pinturas. Há um fio condutor que une este retábulo com a obra de outros artistas do mesmo período. A importância do estudo desse trabalho se dá ao

¹⁶⁵ CARBONELL, Eduard, i SUREDA, Joan. **Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya**. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997, p. 416.

¹⁶⁶ RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 134.

¹⁶⁷ *Ibid.*

conhecimento das bases artísticas de Martorell, assim podemos saber quais foram seus pontos de partida para exploração de seu estilo único.



Imagem XVIII – BERNAT MARTORELL (1390-1452). Retábulo de São João Batista.
(c. 1425-1430), têmpera sobre madeira, 147 x 153 cm, Museu Diocesà de Barcelona,
Espanha.

O pintor, ao fazer essa obra, se preocupou muito mais com o jogo das cores do que com uma representação convincente da natureza ou mesmo das figuras humanas, apesar de existir traços de *pathos* expressionais nos personagens.

Uma característica que prevalece desde as obras incipientes de Martorell é sua luxuosidade. O uso do ouro e de ornamentos de aspecto esculturais são correntes durante toda a sua trajetória artística.¹⁶⁸

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 135.

A segunda fase da pintura de Martorell é marcada pelo contato com artistas italianos. Documentos provam que, por volta da década de 1430, pintores italianos, principalmente florentinos, entraram em contato direto com o artista catalão. Supõe-se que o pintor captou grande parte dos novos postulados que ofereceram esses artistas, porém não ignorou o importante substrato da pintura catalã da primeira fase internacional. Por fim, em sua última fase, coube a ele a irrupção dos modelos de arte flamenga introduzidos na Catalunha pela primeira vez.¹⁶⁹ Percebemos isso pelo gosto ao detalhe ao retratar ambientes, indumentárias, e nas composições de extraordinária maestria técnica. A representação espacial e o estudo de luz são frutos de uma observação direta da natureza, herança de cunho flamengo em suas obras.¹⁷⁰

Todas essas referências à arte de Flandres não são relatadas em documentos, nem há registros de viagens feitas por Martorell a essa região, mas podemos imaginar que esse contato se deu pela presença de tais autores estrangeiros em Barcelona.¹⁷¹

O *Retábulo de São Jorge* (c. 1430-1435) é considerada a sua obra mais genuína. Acredita-se que seja uma das únicas obras mestras realizada totalmente pelo próprio Martorell, sem auxílio de outros pintores que trabalharam em seu *atelier*. Essa obra marca uma relação importante com a *Generalitat de Catalunya*.

Documentos comprovam que o pedido para a execução da pintura teria sido feito pela *Diputació del General*, que havia encarregado Martorell do feitiço de um retábulo com a temática de São Jorge.

Essa obra foi destinada à capela dedicada ao santo localizada na *Casa de La Diputació*, conhecida hoje como *El Palau de La Generalitat de Catalunya*.¹⁷² Essa e outras pinturas o fizeram ser nomeado, no dia 5 de julho de 1440, pintor oficial da *Generalitat*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de; LOFÊGO, Barbara Lofiego Pimenta. A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452). *Mirabilia*, Barcelona, v. 20, n. 1, p. 131-158, jan./jun. 2015, p. 135. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/20-06_0.pdf>. Acesso: 10 de março de 2017.

¹⁷² *Ibid.*, p. 22.

de Catalunya, título de grande prestígio em reconhecimento ao seu trabalho. Muitas de suas obras foram encomendadas por esta instituição.¹⁷³

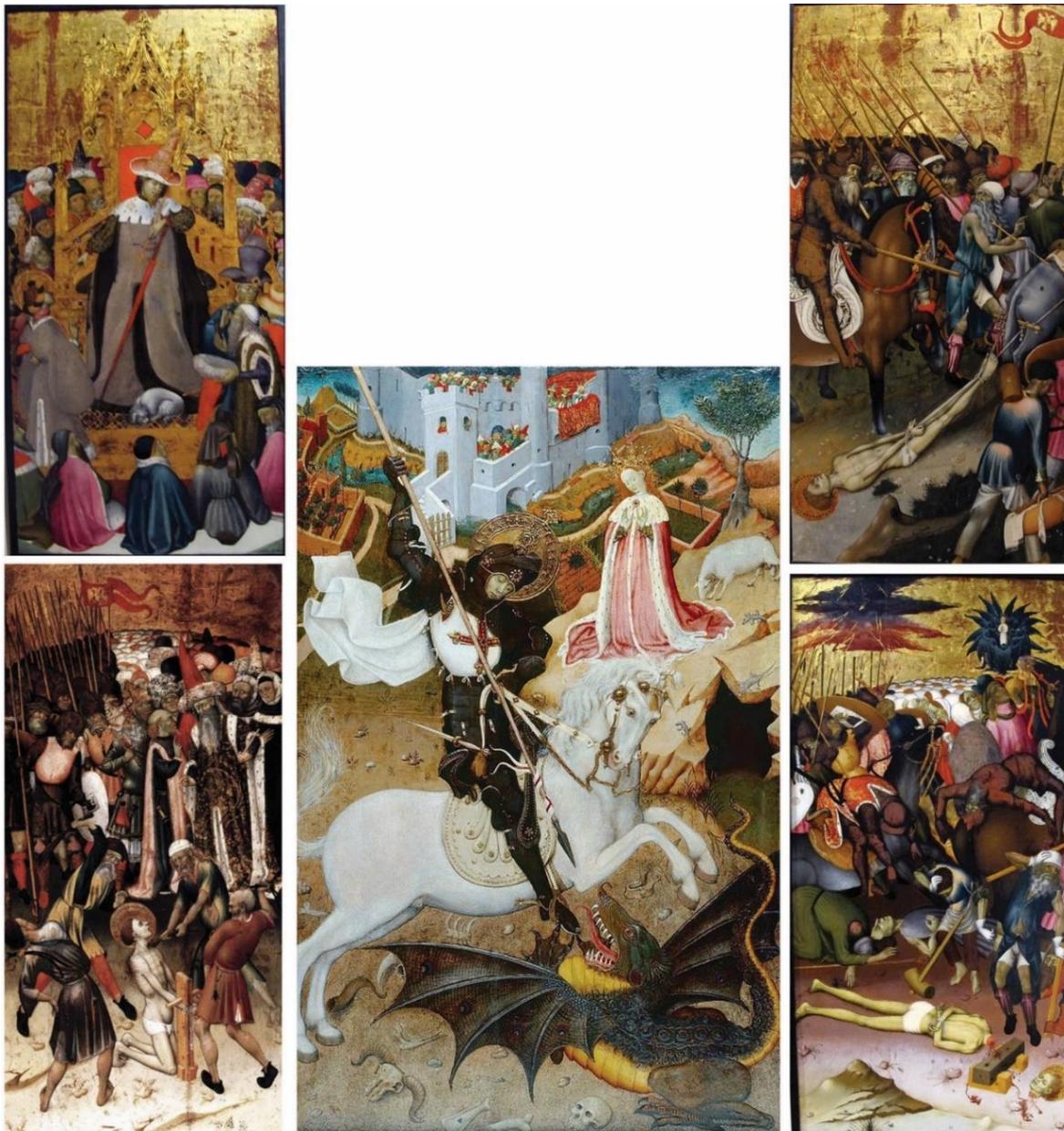


Imagem XIX – BERNAT MARTORELL. Reconstituição do **Retábulo de São Jorge**. (c. 1430-1435), têmpera sobre madeira, *Chicago Art Institute*, Estados Unidos e Museu do Louvre, Paris.

¹⁷³ RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 138.

O Retábulo de São Jorge constitui o ponto culminante da arte de Martorell. No caso do painel central, destaca-se a ordem da imagem e a forma que o pintor concebeu os motivos pictóricos. A primazia a qual o artista configura o cavaleiro, a delicadeza da princesa e a monstruosidade do dragão impressionam até os dias de hoje. O estudo da luz, das cores e do volume trazem um realismo imensurável à obra. Tudo isso, ligado ao detalhamento e à concepção de movimento, inspira uma naturalidade notável. São Jorge parece montar um cavalo de carne e osso!

A apresentação da paisagem, ainda que de perspectiva falha, é trabalhada com tamanha minúcia e suavidade como em nenhuma outra obra anterior ou posterior do autor. As outras quatro partes laterais mantêm um grau muito elevado de qualidade estética, e destacam a rica variedade de tipologias e expressões dos personagens, assim como seu caráter narrativo. Novamente há um excesso de ouro que cobre todo o fundo das cenas laterais.¹⁷⁴

A obra nos passa a narrativa do martírio de São Jorge. No centro, em destaque, é retratada a história da luta do santo contra o dragão e o resgate da princesa. Essa parte se encontra no *Art Institute of Chicago*; e as demais estão presentes no Louvre, em Paris. Estas apresentam *o Julgamento, a Flagelação, o Suplício e a Decapitação*, cenas baseadas nos escritos da *Legenda Áurea*, coletânea de narrativas hagiográficas. Acredita-se que tenha existido uma sexta parte do retábulo: uma última repartição com a figura da Virgem Maria, presente no *Philadelphia Museum of Art*, nos Estados Unidos. Essa sexta parte tomaria o lugar do Calvário, geralmente representado em altares como este, mas não se tem certeza de que realmente tenha feito parte do conjunto.¹⁷⁵

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷⁵ CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira. Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi. Del retaule als brodats. *Locus Amoenus*, Barcelona, v. 11, n. 1, p. 29, 2011-2012. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v11-macias/219-pdf-ca>> Acesso: 06 abr. 2017.



Imagem XX – BERNAT MARTORELL. **Retábulo de São Pedro de Púbol** (detalhe). (c. 1440), têmpera sobre madeira, *Museu d'Art de Girona*, Espanha.

Outra obra de Martorell que traça um ponto importante em sua história é o *Retábulo de São Pedro de Púbol*, como podemos ver na **imagem XX**. Em julho de 1437, foi firmado um acordo entre Bernat Martorell e Bernat de Corbera, senhor de Púbol e conselheiro do rei. Esse contrato foi referente ao feitiço de um retábulo dedicado a São Pedro. Essa obra seria destinada à igreja de *Castillo de Púbol* e deveria ser feita em um prazo de um ano e meio, pelo preço de 270 florins. Graças à descoberta desse contrato que tem ligação direta com o nome de Martorell, foi possível nomear de forma definitiva o até então “Mestre de São Jorge”. Isso ocorreu apenas em 1938.

Esses fatos situam *O Retábulo de São Pedro de Púbol* como parte primordial na trajetória de Martorell. O contrato para o feitiço dessa obra conteve inúmeras exigências, uma delas era de que o ouro deveria vir diretamente da Itália, especialmente de Florença. Na parte central da obra, Martorell figurou as imagens de Bernat de Corbera, de sua esposa Margarida de Campllong e de seu filho Francesc de Corbera, reunidos aos pés da imagem de São Pedro no centro.

Em questões técnicas, a obra é um salto evolucionar se comparada ao já mencionado *Retábulo de São Joao Batista*. Podemos ver que as representações das figuras humanas

são muito mais reais, detalhadas e convincentes. Apesar das cores fortes, há uma maior delicadeza em seu tratamento.¹⁷⁶

A morte de Martorell não fez parar sua oficina, que continuou a funcionar sob a direção de outros artistas. Muitos de seus alunos prosseguiram com suas obras e atenderam a encargos até fins do século XV.¹⁷⁷ Cabe ressaltar que a importância da sua pintura não se deve unicamente à beleza plástica e estética, mas principalmente pela influência que seu trabalho irradiou a outros centros artísticos da região. Após sua morte, a trajetória percorrida por sua arte deu origem ao estilo hispano-flamengo – modificação estilística que repercutiu entre os anos de 1450 a 1510.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 144.

IV. CAPÍTULO III : *O corpo feminino em sofrimento: o martírio de Santa Eulália* (c. 1442-1445) de Bernat Martorell (c. 1390-1452)

Após fazermos uma digressão nos capítulos anteriores a respeito da contextualização histórica, social e artística em que nosso objeto de análise se encontra, podemos, de fato, debruçar-nos sobre o nosso foco de pesquisa – as imagens que retratam o sofrimento de Santa Eulália, pintadas por Bernat Martorell.

Contudo, antes de atentarmos nossos olhares às imagens que retratam o corpo transgredido de Eulália, precisamos pormenorizar algo que ainda não desmembramos – *o corpo feminino*.

Tratar das questões filosóficas que abrangem assuntos como a corporeidade de forma geral ainda é insuficiente para que possamos compreender as demandas particulares que englobam a imagem da mulher no campo das artes. De fato, as visões que recaíam sobre o corpo feminino e masculino sempre foram díspares, e principalmente o medievo apresentou esse viés evidenciado. Por isso, é necessário explicar essa dualidade heterogênea que envolve as questões das duas formas de representação da materialidade carnal para que a análise da obra proposta se dê de forma concisa.

Antes de tudo, frisamos que o campo que circunscreve a visão das *histórias das mulheres* no medievo é muito amplo. Por esse motivo, voltar-nos-emos apenas à parte que nos interessa – a *representação do corpo feminino santificado*.

IV.1 A mulher imaginada: as bases das representações do corpo feminino nas artes medievais

Abordar a Idade Média, significa, ao mesmo tempo, discursar sobre uma temporalidade em que uma grande parcela do mundo feminino não tinham voz de expressão. É fato que existiram mulheres que imprimiram na História seus feitos e pensamentos, mas seus relatos ainda são minoria se comparados à visão do sexo oposto que prevaleceu e se evidenciou no período.

O medievo era pensado por homens, com regras ditadas por homens e voltadas para os homens. O monopólio do saber e da escrita pertenciam ao mundo masculino, e mais especificamente, à parte predominante da pequena parcela da sociedade que detinha o conhecimento das letras. Esses foram os pensadores que ditavam as questões da humanidade, da sociedade e da Igreja. Tinham o dever de orientar o povo ao plano da salvação, e atribuíam às mulheres o seu lugar na sociedade.¹⁷⁸

É importante frisar que a parcela social daqueles que pensavam as normas de conduta dessa sociedade era formado, principalmente, por monges pertencentes ao clero. Isso incute uma característica que influenciou a visão desses indivíduos diante da feminilidade: o celibato. Sobretudo antes do século XIII, esses homens eram distantes das mulheres. O celibatarismo foi estendido a todos aqueles que faziam parte do clero a partir do século XI, e esse fato tornou as questões que concerniam o universo feminino muito distantes da realidade desses homens – os monges pouco ou nada sabiam sobre as mulheres.¹⁷⁹ Por essa razão, a visão da mulher, de seu corpo e de suas ações passaram a ser encaradas e interpretadas à distância. E tudo que é desconhecido – ou mesmo pouco conhecido – tende a adquirir uma moldura de estranheza e medo.

Não é segredo que a misoginia é uma característica do período, tanto no mundo secular, como no eclesiástico. Mas ao tratarmos de pessoas cujas individualidades jamais podem ser encaradas de forma generalizada – como se fossem enxergadas como cores concretas, pretas e brancas –, torna-se necessário, para o historiador, atentar-se a certas matizações, pois todas as cores, mesmo as mais fortes, têm nuances menos acentuadas.

¹⁷⁸ DALARUN, Jaques. *Olhares de clérigos*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**, vol. 2. São Paulo: EDBRADIL, 1990, p. 29.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Os homens fora do clero relacionavam-se com as mulheres: tinham mães, esposas e, talvez, filhas. Nem todos esses indivíduos eram acometidos pelos medos ou pelas incertezas em suas relações com o feminino. A presença das mulheres era constante e importante para toda a sociedade medieval. Como já dito, existiam mulheres que governavam, assim como existiam mulheres que rezavam, que dominavam as letras e escreviam suas próprias histórias. Todavia, o viés masculino era o predominante.¹⁸⁰

Devemos levar em conta, em conformidade a esses fatos, que as bases do pensamento cristão abrangem todos em igualdade. O Cristianismo é uma religião universal que tem como primeiro ideal abraçar a todos sem distinção – Cristo proclamou que a Alma dos homens e mulheres é formada pela mesma essência, e a misoginia deveria ser combatida se racionalizarmos o seu fundamento, pois a humanidade inteira, em absoluto, estava inscrita no *plano da salvação*.¹⁸¹

Ao nos voltarmos ao campo das representações artísticas a respeito do *feminino* na Idade Média cairemos no plano iconográfico que pertencia principalmente à Igreja. A religião era a substância das artes dessa época, e não é diferente do que acontece com a imagem das mulheres.

Diante disso, nos confrontamos com duas formas de figurar o corpo feminino, tendo nelas dois referenciais religiosos bem distintos. Um representa o ideal – a Virgem Maria. Como seu próprio epíteto já diz: ela é virgem e mãe, imaculada, pura em todos os sentidos. Enquanto a outra representação cabe à Eva – a sedutora. Aquela que minou o destino de todos os homens ao sucumbir aos desejos do diabo. O primeiro obstáculo que as mulheres encontraram em sua representação imagética está inscrito na gênese da Sagrada Escritura – o feminino era visto como inimigo a partir de Eva, a primeira das mulheres.

A pior danação que concerne à Eva está no fato de que é ela quem sucumbe ao pecado por se deixar seduzir pela vil serpente e, dessa forma, suas ações são contrárias às normas estabelecidas pelo Senhor. Eva também é a culpada de induzir Adão a cometer seu mesmo erro e, assim minar o destino de toda a Humanidade. É em razão de suas ações que todos os homens passaram a ser privados da vida plena no Paraíso.

¹⁸⁰ LABARGE, Margaret Wade. **La mujer em la Edad Media**. Madrid: Nerea, 1986, p. 13-14.

¹⁸¹ *Ibid.*

Após o pecado, a maldição do ato de procriar atinge Eva. A ela recaiu a culpa da lascívia da carne, assim como a punição dolorosa do ato de gerar a vida e dar à luz. Por isso, foi ditado o destino de todas as mulheres que a descenderam. Todas as mulheres mundanas compartilham da culpa do Pecado Original.¹⁸³

A imagem da transgressão de Eva influenciou a representação do ato de pecar como algo que se vinculava particularmente ao corpo feminino. A ocasião do pecado relacionado ao corpo era aquela que apelava para debilidade da carne. E nesse caso, as mulheres, filhas do pecado de Eva, foram representadas algumas vezes nas artes sem traços de humanidade particulares – de certa forma, o feminino era uma espécie de projeção do desejo (culpado) do homem.¹⁸⁴

¹⁸³ SCIACCA, Christine. *Illuminating Human in the Medieval World*. Los Angeles: Getty Publications, s/d, p. 3.

¹⁸⁴ FRUGONI, Chiara. *A mulher nas imagens, a mulher imaginada*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**, vol. 2. São Paulo: EDBRADIL, 1990, p. 473.

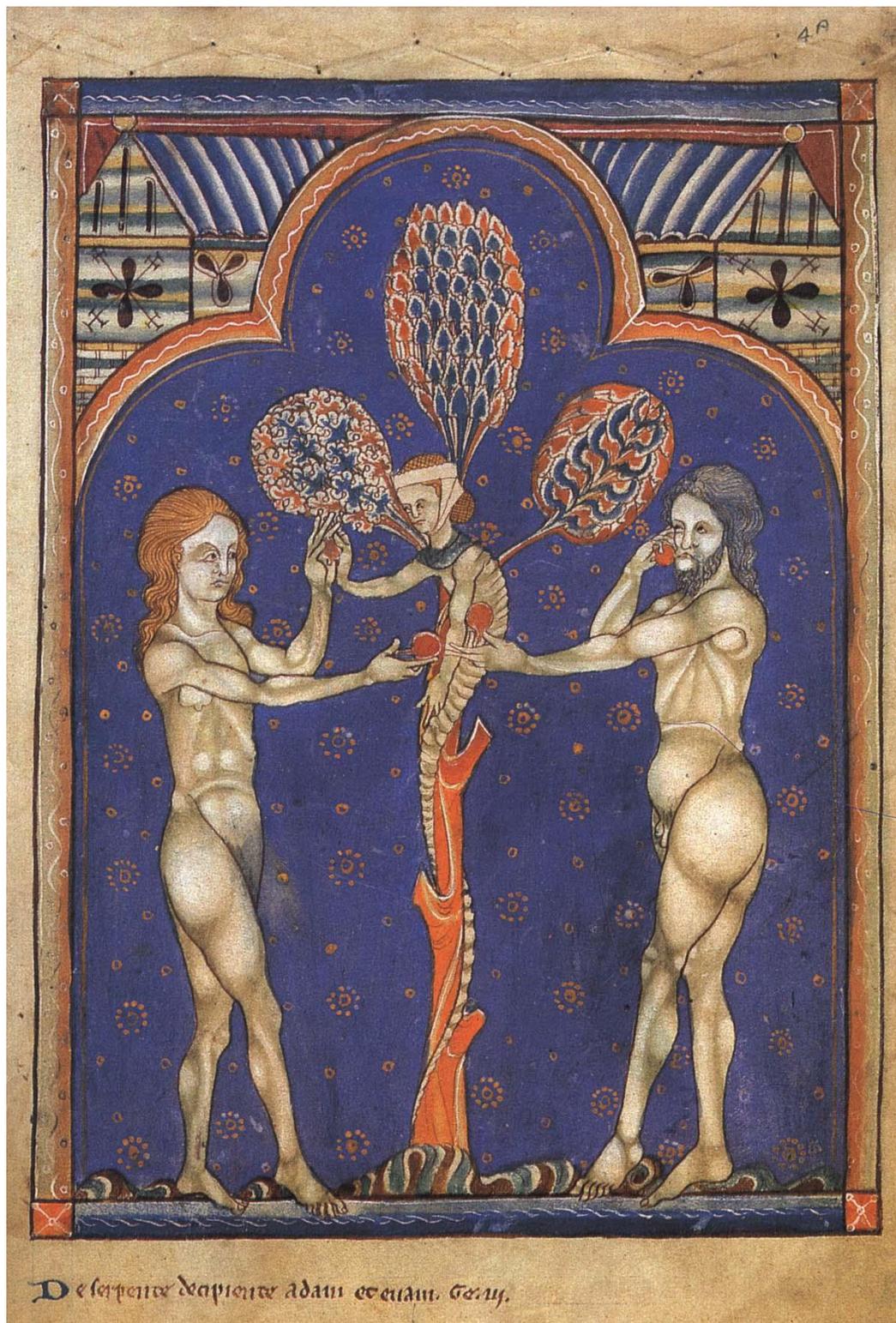


Imagem XXI. ARTISTA DESCONHECIDO. *A tentação de Adão e Eva.* 1270-1280. Miniatura, MS k. 26, folio 231. Cambridge, *Saint John's College*.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Muitas imagens medievais que figuram a cena de Adão e Eva em *Tentação ao Fruto Proibido* trazem consigo um forte simbolismo que pesa principalmente na representação do feminino. Eva por si só simboliza a danação dos homens. É ela quem conversa diretamente com a serpente – símbolo da perfídia e da enganação. No Novo Testamento, o animal é denominado como o próprio diabo, que, por astúcia, atrai Eva à tentação ao influir no descumprimento dos mandamentos de Deus. Dessa forma, Eva é representada como a porção mais fraca da Humanidade, e é ela quem induz Adão a cometer o mesmo erro dela.

A segunda imagem medieval que simbolizou o corpo feminino teve em sua representação o oposto de Eva – não era símbolo do perigo ou do pecado, mas o ideal da mais pura e santificada forma feminil – Virgem Maria, mãe de Cristo. Obediente a Deus, foi escolhida pelo Senhor para conceber seu Filho. A maternidade de Maria é a única que poderia receber exaltação, pois em seu ventre foi gerada a vida mais sublime que o mundo pode compartilhar a existência e, ao receber a Graça de Deus, Maria não provou do pecado da carne.¹⁸⁶ Seu amor, sua bondade e sua pureza foram representados em praticamente todas as imagens as quais foi protagonista. Maria era, acima de tudo, mãe. E não foi apenas a escolhida para dar à luz ao Filho de Deus, mas uma mãe que dedicou sua existência ao amor e devoção ao seu Sagrado Filho. Sua história tornou-se um exemplo de fé a ser seguido por todas aquelas que almejavam libertar-se da origem pecaminosa em que a descendência de Eva implicava – a união ao pecado.

Maria foi coroada como a Rainha dos Céus, pois ela era filha do Deus Pai, esposa do Espírito Santo e mãe do Deus filho. Em relação ao último atributo, o ato de ser mãe era exaltado principalmente nas imagens que a representavam.

A mentalidade medieval demonstra a sua visão diante do corpo feminino ao representar, na maior parte das vezes, a serpente como um animal antropomorfo. Mas não cabe a essa representação uma feição qualquer. Quando recebe esse atributo, o animal sempre é figurado com a rosto de mulher. Cabe ao feminino a representação da malícia vil e sedutora no corpo de serpente – ou melhor, no corpo do próprio diabo. Em algumas imagens, o animal chega a ser figurado não apenas com feições femininas, mas com dorso à mostra, cujos seios desnudos podem ser interpretados como um espelho do próprio corpo de Eva, o qual projetava de forma clara o caráter sedutor e perigoso de seu sexo. Ter atribuído à serpente tentadora um rosto feminino nos mostra como o pecado era vivido de um ponto de vista masculino, e de como era representado de acordo com essa diretriz.

Na iluminura acima, podemos ver a nudez completa de ambos os personagens. Na maior parte das imagens medievais que representam Adão e Eva, os seus sexos são escondidos ou esquecidos, pois, enquanto ainda pertencem ao Paraíso, suas materialidades são envoltas pela Pureza Celeste. Apenas após sofrerem a expulsão do Éden é que eles se veem diante da sua própria corporeidade, o que inclui a noção da sexualidade. Curiosamente, na miniatura citada, o artista optou por representar todos os detalhes do sexo de ambos em sua nudez. A serpente aparece não apenas com rosto de mulher, mas porta adereços que referenciam a moda feminina medieval. Ela utiliza uma coifa presa ao seu queixo, artefato contemporâneo às vestes da época em que a iluminura foi concebida. Imagens como essa eram utilizadas para fins educativos; muitas vezes eram instrumentos auxiliares no aprendizado letrado dos jovens – a figura servia como um reforço para o entendimento dos textos. Desse modo, a visão da periculosidade do sexo feminino era aprendida juntamente com os rudimentos da língua. Ver: SCIACCA, Christine. *Illuminating Human in the Medieval World*. Los Angeles: Getty Publications, s/d, p. 46; FRUGONI, Chiara. *A mulher nas imagens, a mulher imaginada*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). *KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.). História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média*, vol. 2. São Paulo: EDBRADIL, 1990, p. 473.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 461.

Maria e Eva representavam opostos bem evidentes: Eva é a figura da mãe dos filhos que morrem pela natureza, enquanto Maria é a dos que nascem pela Graça.¹⁸⁷

O século XII assistiu ao impulso do culto mariano. Foi a época da construção das catedrais e o tempo da “Nossa Senhora”. Homens de todas as camadas sociais, pertencentes tanto ao mundo secular quanto ao clero, dedicavam-se a devoção à Virgem. A representação imagética do culto tomou enormes proporções, e o corpo de Maria foi imaginado, simbolizado e encenado de diversas formas.

Durante a Alta Idade Média, período no qual a arte românica estava em seu auge, as imagens de Maria carregavam um forte aspecto hierárquico ao representarem *A Coroação da Virgem* – eram figurações mais duras, que não estavam preocupadas em repassar aspectos humanizados aos personagens.

Na Baixa Idade Média, a disseminação do culto mariano teve sua ascensão juntamente com a arte gótica, e isso implicava a encenação de imagens mais ternas e delicadas que expunham uma maior naturalidade e preocupação com a representação do caráter humano. Foi nesse período que as artes se empenharam em figurar o aspecto materno da Virgem ao lado de seu filho ao compartilharem cenas delicadas e cotidianas, de maneira que o sentimento mais evidenciado era o mais *puro e sagrado amor*.

¹⁸⁷ DALARUN, Jaques. *Olhares de clérigos*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**, vol. 2. São Paulo: EDBRADIL, 1990, p. 39.



Imagem XXII. MESTRE DA LEGENDA DE SANTA ÚRSULA. *Virgo Lactans*. c. 1475-99. Óleo sobre madeira, 56.2 x 34.3 cm, *The MetMuseum*, Nova Iorque.¹⁸⁸

¹⁸⁸ A temática da *Virgo Lactans* remonta tempos bem antigos, mas adquiriu popularidade no período da Idade Média tardia. Essa imagem simbolizava Madre Igreja – Maria como a mãe que acolhe e amamenta seu sagrado Filho representa uma mensagem para os fiéis: em tempos difíceis nos quais a *Peste* e as guerras dizimavam grande parte da população europeia, àqueles que tinham fé encontrariam conforto no seio da Igreja, representada pela Virgem, que assim como faz com Jesus em seus braços, em um terno abraço acolhe os fiéis e não permite que os falte provimentos. A iconografia de Maria com a Criança é uma das mais fortes representações imagéticas de toda a Arte medieval. O que chama atenção na temática

Outras mulheres também serviram de modelos para Cristianismo medieval, fossem seus seguidores do gênero feminino ou masculino. Derivavam principalmente do ideal da Virgem Maria, mas jamais se igualavam a ela em seu modelo de pureza. Contudo, suas narrativas foram escritas e reverenciadas. Autoras de milagres, converteram multidões à fé monoteísta: é o caso das santidades.

Muito populares, esses personagens sacros tiveram uma fama tão grande que são lembrados e tem suas imagens contempladas mesmo nos dias atuais. É comum ouvir os nomes, por exemplo, de Santa Bárbara, Santa Catarina de Alexandria e Santa Margarida da Escócia. Essas mulheres sacramentadas têm um paralelo em comum: a maioria de suas histórias têm como palco de acontecimentos a Antiguidade Tardia, tempo no qual vigorava o Império Romano e a religião pagã ainda era predominante. Por recusarem a adoração aos deuses pagãos, ou ainda, por não aceitarem votos matrimoniais com quem não compartilhasse da sua mesma fé, frequentemente, essas mulheres foram castigadas e tiveram seus corpos torturados e martirizados. Com passar dos anos, suas histórias viraram lendas idolatradas – muitas vezes um pouco aumentadas por feitos fantasiosos e mágicos, repassadas ao ideal religioso como verdadeiros milagres. Outro fator que marca uma similaridade nas hagiografias dos santos desse período é a falta de fontes que confirmam suas existências de forma verídica. Muitas das histórias não apresentam datas concretas e são modificadas com o passar dos séculos.¹⁸⁹

Outras fontes de modelos femininos eram aquelas que dedicaram suas vidas à piedade: monjas, mulheres de fé. Aquelas que viveram sob o voto da castidade e foram consideradas *as esposas de Cristo*. Em sua maioria, pertenceram à Idade Média. Dentre algumas, podemos citar Santa Elizabeth da Hungria (1207-1231) e Santa Edwiges de

da *Virgo Lactans* é o significado da humanização das ações de ambas as santidades. A mãe troca olhares de ternura com seu Sagrado Filho, enquanto segura seu seio para amamentá-lo. Tanto a Virgem quanto Jesus são representados de maneira que a humildade, simplicidade e o realismo são as características mais notáveis dessas obras. Todas essas imagens perpassam sentimentos únicos: o amor e o cuidado materno.

Esse tema foi muito difundido nos Países Baixos durante o século XV, local em que possíveis relíquias de Maria – como seus cabelos e seu leite – eram preservadas e idolatradas. O motivo iconográfico da *Virgo Lactans* deriva dos ícones bizantinos em que apresentavam a Virgem amamentando seu Filho. A presente imagem, de autoria anônima, recebe influências da obra *São Lucas desenhando a Virgem* (1435-1440), de Rogier van der Weyden. Muitas pinturas foram inspiradas no *painel de São Lucas*, em que figura esse mesmo motivo iconográfico.

Ver: *Virgin and Child*. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437033>
Acesso: 4 de Jul. 2018.

¹⁸⁹ SCIACCA, Christine. *Illuminating Human in the Medieval World*. Los Angeles: Getty Publications, s/d, p. 14.

Silésia (1174-1243). Ao contrário das hagiografias das santas que pertenceram ao cristianismo primitivo, essas mulheres de fato têm uma história concisa que pode ser atestada por meio de documentos e fatos históricos. Em sua maioria, relatam o recebimento de visões sagradas que as próprias transcreveram. Esses feitos foram disseminados, lidos e apreciados por diversos homens e mulheres medievais.¹⁹⁰



Imagem XXIII. MESTRE DE SPITZ. Santa Catarina cuidada por anjos. Livro de Horas (c. 1420). 20.2 x 14.9 cm. Têmpera, ouro e tinta sobre pergaminho, Getty Museum, Los Angeles.¹⁹¹

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Catarina de Alexandria foi uma mulher que viveu nos primórdios do Cristianismo, mais precisamente durante o império Magêncio (-312). Sua hagiografia conta como ela recusou os ídolos pagãos e

IV.2 A têmpera

O *Retábulo de Santa Eulália* (1442-1445), criado por Bernat Martorell teve como método de feitura a têmpera – a técnica mais utilizada nas artes medievais antes da criação da pintura a óleo.

A têmpera consiste em uma pintura executada com a mistura de pigmentos secos moídos em um meio miscível em água junto à adição de uma substância aglutinante. A palavra que designa essa técnica significa “obter consistência desejada”, ou seja, os pigmentos em pó moídos tornam-se utilizáveis pela “têmpera” deles em contato com um veículo vinculativo e adesivo, o qual, na maior parte das vezes, utiliza-se a gema do ovo como aglutinante, embora outros materiais também sejam usuais no feitura – a exemplo da clara de ovo, emulsões com cola de caseína ou óleo de linhaça. É uma das mais antigas formas de pintura, com uso constante na maioria das culturas ao redor do mundo. Na Idade Média foi principalmente utilizada na produção de retábulos em madeira.¹⁹²

Conhecida como a técnica pictórica mais durável, a têmpera geralmente não é afetada por umidade ou temperatura, pois tem secagem rápida devido a mistura dos elementos que formam a sua composição se transformam em uma espécie de filme resistente que atua como película protetora. Distingue-se da pintura afresco pois esta não utiliza aglutinante em sua composição.

confrontou o imperador em sua perseguição aos cristãos, como também negou a proposta de casamento feita pelo próprio, pois ela já havia jurado os votos místicos em seu *casamento com Cristo*. A recusa em contrair matrimônio com figuras de poder que iam contra o ideal cristão foi um tema comum relacionado às santidades femininas e explorado durante a Idade Média em forma de textos e imagens. Na presente iluminura do *Livro de Horas de Spitz* (c.1420), é retratado parte da hagiografia de Catarina de Alexandria. Na margem da imagem são representados os eruditos da cultura pagã que debatem a escolha da santa. Alguns deles são convencidos pelos seus argumentos e, em decorrência de sua fé, são convertidos ao monoteísmo. Na parte principal da imagem, Catarina é representada como prisioneira de Magêncio e é socorrida por anjos que descem dos céus para acolhê-la. A esposa do imperador aparece ao adentrar o cárcere da santa. Ao se deparar com a sua beatitude, também é convertida ao Cristianismo.

O autor da iluminura escolheu por representar a santidade desnuda da cintura para cima, de modo que o seu corpo voluptuoso aparece em evidência. Esse fato sugere a desmoralização do corpo da mulher, que em uma postura de humilhação é representada de forma vexatória segundo seus princípios. Por se tratar de uma santidade, a modéstia do corpo era o princípio primário da sua representação. O fato de ser figurada desnuda, implicitamente, significa que a nudez do corpo era degradante. Catarina foi levada ao martírio em um instrumento de tortura conhecido como “a roda” – consistia em um disco com espinhos que dilacerava e mutilava o corpo. Ao sobreviver a essa atroz tortura, Catarina por meio de um milagre, quebrou o seu instrumento de suplício. Após isso, o imperador, ao ver o ato miraculoso da santa, castigou-a e ordenou sua execução por decapitação. Ver: SCIACCA, Christine. *Illuminating Human in the Medieval World*. Los Angeles: Getty Publications, s/d, p. 27.

¹⁹² O método de execução de um retábulo à têmpera seguindo o processo utilizado na Idade Média está disponível no site: <<http://www.temperaworkshop.com/technique/technique4.htm>> Acesso: 16 Jul. 2018.

A realização de um retábulo pintado à têmpera é longo, trabalhoso e de extrema minúcia. Envolve cerca de trinta fases, que vão desde a elaboração do tamanho e formato do painel em madeira, preparação do “solo” para pintura (formado por uma camada de gesso), aplicação das folhas de ouro (presentes em muitos casos das pinturas medievais) e, finalmente, a sobreposição de pigmentos, feitos em camadas delicadas que dão origem ao produto final.

Faremos um pequeno resumo dos passos para a elaboração de um retábulo à têmpera. Com isso, podemos ter um vislumbre de como funcionava o processo no *atelier* de Bernat Martorell no século XV.

Como já mencionado, o processo de feitiço de um retábulo consiste em numerosas etapas. Ao escolher as dimensões do suporte em madeira, o artista deve raspá-lo até que a sua superfície se torne uniforme para que, então, esteja apta a receber a aplicação de camadas de gesso misturadas à gelatina. O gesso é a base usual para pintura à têmpera; sem ele não há como o pigmento unir-se à madeira.

Nessa fase, o pintor pode criar altos relevos de pequenos detalhes que possam ser destacados na obra final. Eles são construídos por meio de camadas de massa de gesso ao longo de um contorno preciso. Martorell utilizou este artifício em algumas de suas obras, como podemos ver nos detalhes da imagem abaixo – o trabalho de pormenor pode ser notado nos pequenos relevos presentes em locais onde o pintor almejou dar maior destaque a detalhes muito pequenos que poderiam não sobressair se fossem apenas pintados. Esses detalhes podem ser vistos em partes da armadura de São Jorge e, principalmente, em sua auréola, além da coroa da princesa. Esse estratagema escultural agregado à técnica da pintura traz aos pequenos detalhes uma maior profundidade e refração de luz, e salienta o realismo da obra.



Imagem XXIV. BERNAT MARTORELL. São Jorge e o dragão (detalhe da tábua central do **Retábulo de São Jorge**). (c. 1430-1435), têmpera sobre painel, *Chicago Art Institute*, Estados Unidos.

Ao seguirmos os passos da manufatura do retábulo, após a aplicação da camada de gesso, o esboço da imagem pode ser desenhado de forma delicada para marcação do desenho e, assim, pode ser definido em quais lugares a pintura irá receber aplicação das folhas de ouro.

As finas e delicadas camadas desse metal nobre não podem ser aplicadas em linhas muito precisas, por isso é usual que o ouro presente nas obras se encontre em todo o plano de fundo da imagem.

Para que as folhas fiquem brilhantes, o metal deve ser “queimado”, com delicadeza. Para isso, é utilizada uma ferramenta de polimerização instrumental e manual – geralmente feita de uma pedra de ágata moldada e polida, anexa a uma haste de metal. É nessa fase que, ao gosto do pintor, se deve fazer a estampagem do ouro – técnica que concede uma maior elegância aos detalhamentos da obra. Tudo isso é feito no intuito de prover brilho e riqueza à pintura. Essa fase deve ser feita com extremo cuidado, pois o material é frágil – não se pode fazer força demasiada, pois pode danificar tanto o ouro quanto a base de gesso.

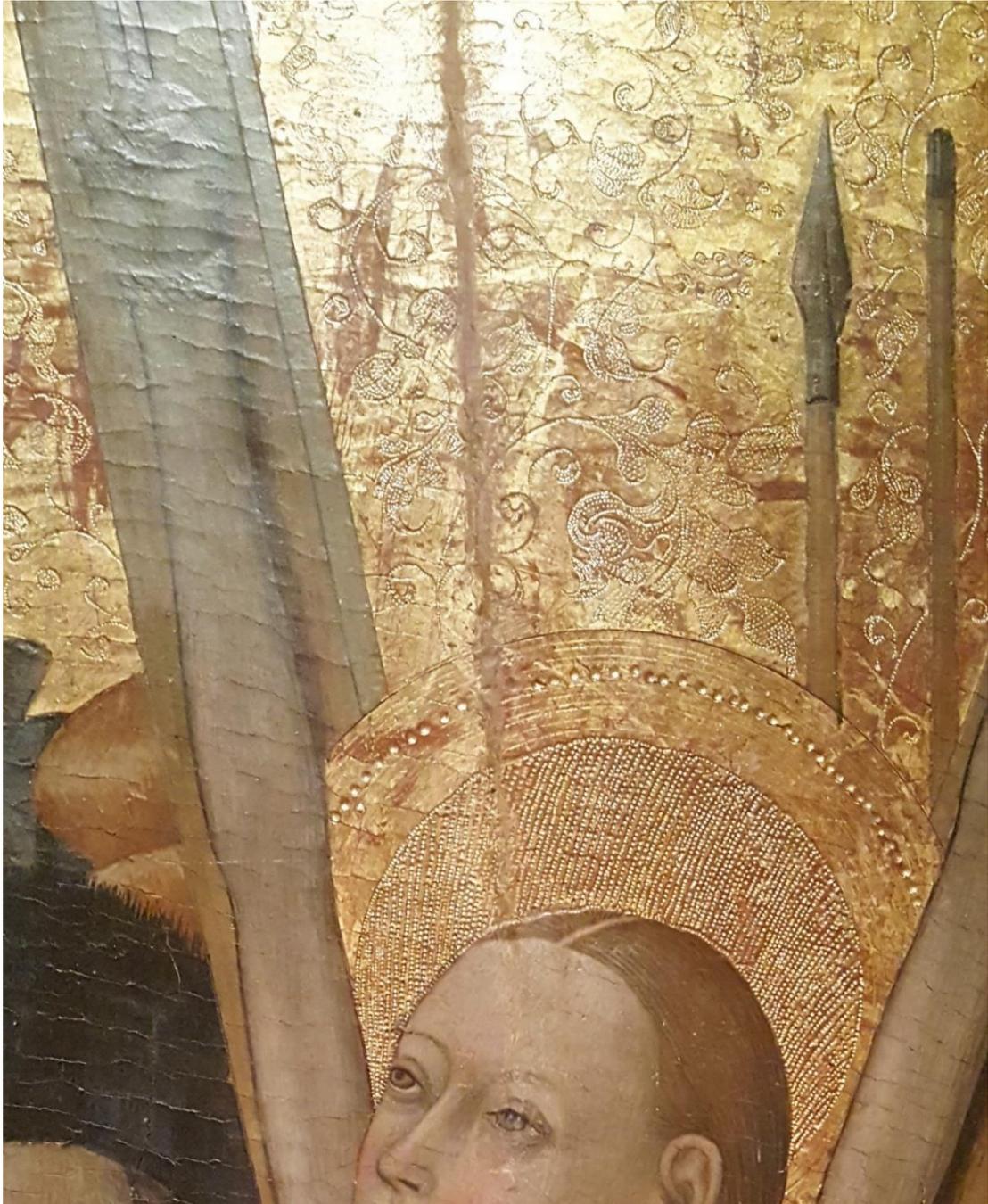


Imagem XXV. BERNAT MARTORELL. Detalhamento do trabalho em folhas de ouro do **Retábulo de Santa Eulália** (1442-1445). Têmpera sob madeira, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Espanha.

A fase final, mas não menos laboriosa, é o processo de pintura propriamente dito. Para a aplicação do pigmento em pó na superfície de gesso, é necessário que se faça uma mistura com o intuito de manuseio e fixação da cor no local desejado. Assim, é utilizada uma mistura de água com um agente aglutinante.

O material mais usual é a gema do ovo e, ao contrário do que podemos imaginar, a coloração amarela dessa substância não interfere no resultado dos pigmentos, pois a

gema quando seca e em contato com a luz se torna translúcida. A mistura de gema de ovo e água é a matriz para a mistura de todas as cores. Os pigmentos puros em pó são misturados nessa substância líquida e a pintura é criada por sobreposição. A tinta não é misturada, mas acumulada em finas camadas que devem secar rapidamente. Para isso, é necessário que elas sejam finas e quase transparentes e, quando postas umas sobre as outras, a cor, a sombra e a saturação sejam alçadas.

O desafio da têmpera está na obtenção de gradação e na fusão das cores devido à sua secagem rápida. Por isso, a forma para o alcance de diferentes tonalidades é feita com a sobreposição de pinceladas nas camadas já secas de pintura, o que traz ao resultado uma dificuldade maior em obter sombreamentos e mesclagem de cores. Os resultados são obras de aspecto brilhante e translúcido, quase sem opacidade. Paulatinamente, a têmpera teve sua usualidade substituída após a descoberta da pintura a óleo no despertar do Renascimento.

IV.3 Santa Eulália de Mérida ou de Barcelona?

A obra que iremos analisar retrata Santa Eulália de Barcelona. Porém, antes de tudo, é importante mencionar a existência de uma homonímia entre duas santas distintas, uma proveniente de Barcelona e outra de Mérida. Suas histórias foram imortalizadas pelas mãos de dois compositores em forma de Hinos. O primeiro autor, Prudêncio, em fins do século IV, narrou a história de Santa Eulália de Mérida. Três séculos mais tarde, Quírico, bispo da cidade de Barcelona entre os anos de 656 a 666, escreveu o *Hino à Santa Eulália de Barcelona*.¹⁹³ As duas histórias se assemelham em suas narrativas. O poema de Eulália de Barcelona consta na página quarenta do *Breuiarium Goticum*. Acredita-se que os restos mortais de Eulália de Barcelona encontram-se sepultados no templo de *Santa Maria del Mar*, construído no século XIV, na mesma cidade.¹⁹⁴

Alguns estudiosos as identificam como uma mesma santa, devido às similaridades em suas hagiografias. Além do nome, suas idades se assemelham (são retratadas como

¹⁹³ BODELÓN, Serafim. Quirico y Prudencio: himnos a las dos Eulalias. *Archivum – Revista de la Facultad de Filología*, n. 44-45, 1994, p. 297.

¹⁹⁴ *Ibid.*

meninas na fase da puberdade, Eulália de Barcelona com 14 anos e Eulália de Mérida com 12); ambas confrontaram as autoridades de suas cidades em nome de sua fé e se ofereceram ao martírio. Também morreram na mesma época, sob o mesmo reinado. Suas narrativas são tão semelhantes que contam o mesmo ato milagroso – suas almas subiram aos céus adquirindo a aparência de uma pomba branca, simbolizando a pureza de suas essências.¹⁹⁵

As diferenças nas narrativas ficam a cargo de pequenos detalhes: enquanto uma nasceu na cidade de Mérida, a outra era proveniente de Barcelona, embora as duas cidades estejam em território espanhol. Suas mortes também apresentam dissimilaridades, Eulália de Barcelona pereceu sobre a Cruz de Santo André (instrumento de tortura cujo formato específico assemelha-se a um “X”); e Eulália de Mérida sucumbiu ao fogo.

Um outro indício de que ambas simbolizam uma única santidade está no fato de que a hagiografia de Eulália de Mérida foi eternizada pelas mãos de Prudêncio (século IV), muito antes de Quírico escrever a narrativa de Eulália de Barcelona (século VII), o que sugere que o Bispo catalão se embasou na história escrita anteriormente para criar a sua própria versão da narrativa. Ademais, alguns martirólogos acreditam que as hagiografias de ambas podem ter sido baseadas nas histórias de Santa Inês de Roma e Santa Fé de Agen, pois estas também foram martirizadas em tenra idade, aos 12 anos.¹⁹⁶

Pesquisadores das histórias de vida dessas santas sugerem que, dentro dos relatos deixados para a História, esses possuem traços inverossímeis ou talvez passíveis de contestação, pois a circunstância da escala de suplícios impostos a um corpo tão frágil como os de jovens meninas jamais poderiam ser cabíveis à sobrevivência das torturas descritas. Porém, essa é uma característica das narrativas hagiográficas que permeiam a temática do martírio e, muitas vezes, essas histórias foram aumentadas para acrescentar glórias aos feitos das santidades representadas nos textos e imagens.

¹⁹⁵ DEPARTAMENTO DOS BENS CULTURAIS DA IGREJA. **Santa Eulália**. Secretariado Diocesano de Liturgia, Portugal. Disponível em: <http://www.bcdp.org/v2/images/documentos/st.eulalia.pdf> Acesso em: 16 Jul. 2018.

¹⁹⁶ *Ibid.*

IV.4 Hagiografia: Santa Eulália de Barcelona

Santa Eulália é uma das santas mais importantes para a liturgia catalã. Ela é a santa padroeira de Barcelona e tem seu culto em vigor na cidade desde os primórdios da Idade Média.¹⁹⁷

A hagiografia de Eulália segue um padrão comum entre as figuras sagradas que foram reverenciadas e tiveram sua vivência relatada nos primeiros séculos do Cristianismo. Usualmente, essas narrativas têm uma estrutura semelhante: contam como o santo, em um ato de bravura e devoção à sua fé, enfrenta figuras de poder que governam suas cidades – fossem os próprios imperadores, ou personagens históricos que recebiam ordens diretas deles. A dualidade entre o paganismo e o Cristianismo era o tema central. Após passarem por torturas sobre-humanas, essas santidades sucumbem à morte em devoção ao seu amor a Deus. Durante os diversos suplícios em que seus corpos são expostos, atestam verdadeiros milagres, o que acarreta na conversão de uma grande massa de pessoas que antes serviam à religião oposta.

A narrativa de Eulália conta que ela foi uma virgem cristã executada por ordem do imperador Diocleciano (244–311) na última grande perseguição aos cristãos (304 d.C.), e sua tortura ocorreu em Barcelona no início do século IV.

Ela confrontou o juiz da cidade (que não recebe um nome específico) ao declarar sua fé em Cristo, ato que o deixou enfurecido ao vê-la recusar a religião pagã. Por ordem do imperador, o juiz determinou que a menina fosse torturada: ela sofreu flagelação, foi queimada viva e foi torturada até a morte na cruz. No momento de seu perecimento uma pomba branca surgiu de seu interior, ao emergir pela sua boca, simbolizando o Espírito Santo que habitava sua essência, ato milagroso que provou que seu tormento foi acatado por Deus.¹⁹⁸

Essa narrativa, em tradução a seguir, foi imortalizada por Quírico, e é a fonte primordial para o entendimento das imagens pintadas por Martorell:

¹⁹⁷ BODELÓN, Serafim. Quirico y Prudencio: himnos a las dos Eulalias. *Archivum – Revista de la Facultad de Filología*, n. 44-45, 1994, p. 297.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 299-306.

Hino a Santa Eulália de Barcelona

Quírico (séc. VII)

Trad.: William Bottazzini Rezende

I

Fulget hic honor sepulchri
Martyris Eulaliae,
Quem sacro signavit idem
Passionum stigmatem.

II

Huc uocat adesse cunctos,
Conuenit occurrere.
Germinis huius propago,
Uel caterua confluens,

III

Barchinona augusta semper,
Stirpe aucta insigni,
Ciuium florens corona,
Plebs fidelis inclita.

IV

Virginem uidete uestram
Quam sit index gloriae;
Quae fide probata terret
Sic furentem iudicem,

V

Praedicans Crucis honorem
Vel salutis iudicem.
Haec enim caesa catonis
Sistitur equuleo.

VI

Caeditur, exungulatur
Atque flammis uritur,
Terminum habere laudis
Inter ista nesciens.

VII

Ambiens Crucis patronum,
In cruce suspenditur;
Corpus illic ad honorem
Nix polorum protegit.

VIII

Sic calore plena sancto,
Passionem sustulit.
Huius ex ore columba,
Iam solutis artubus,

IX

Prosilit mire per auras,
Ceum uolatu percito,
Virginem uicisse clamans
In supernis sedibus.

I

Aqui brilha a honra do sepulcro
da mártir Eulália,
que a honra marcou
com o estigma das Paixões. **4**

II

Para cá chama todos
e é bom vir ao encontro.
Filhos, geração, descendência
uma multidão que aflui. **8**

III

Barcelona, sempre augusta,
exaltada por insigne estirpe,
coroa florescente de cidadãos,
plebe ínclita e fiel. **12**

IV

Contemplai vossa virgem
que é prova de glória.
Pela fé aprovada
aterroriza o juiz furioso. **16**

V

Pregou a honra da Cruz
ou o Juiz da Salvação.
Torturada em cadeias
no ecúleo foi apresentada. **20**

VI

Golpeada, flagelada
queimada nas chamas.
Não deixou de terminar o louvor
mesmo entre tormentos. **24**

VII

Abraçou o protetor da Cruz,
e na cruz foi suspensa.
Seu corpo lá foi honrado
na neve dos céus. **28**

VIII

Plena de calor santo,
sua Paixão suportou.
De sua boca saiu uma pomba,
os membros já deslocados. **32**

IX

Salta pelos ares
com num voo ardente.
Clamando, a virgem venceu
nas regiões celestes. **36**

X

Quam tamen Dei puella
 Gestiet precurrere,
 Lege iam mortis peracta
 Gaudis adtollitur.

XI

Sicque risu corporato
 Corda mulcet flentium.
 Ciuibus ocorre, cuius
 Et salutem porrige.

XII

Esto sic patrona nobis
 In relatu gratiae,
 Sicut es uicina caelis
 Ad fauorem gloriae.

XIII

Inter haec admixtus ipse
 Conquirat et Quiricus,
 Qui tui locum sepulchri
 Regulis monasticis

XIV

Ad honorem consecrauit,
 Sempiterni numinis:
 Et mei post claustra carnis
 Sis memor in aethere.

XV

Et minus, quod hic peregi,
 Tu ualenter suppleas,
 haec tibi perlata uota,
 uel carmina consecrans.

X

Como a menina de Deus
 se antecipa com desejo apaixonado!
 Já cumprida a lei da morte
 se elevou com gozo. **40**

XI

Com o riso tomado corpo
 dos que choram,
 cidadã, vá ao encontro dos cidadãos
 e oferece a salvação. **44**

XII

Sê para nós protetora
 no relato, na narração da graça,
 como estás próxima dos céus
 para o favor da glória. **48**

XIII

Envolvido nessas coisas
 que o próprio Quírico
 indague qual o lugar do teu sepulcro
 pelas regras monásticas **52**

XIV

À honra consagrou
 do eterno Deus.
 E depois de minha prisão carnal
 recorda-te de mim no Éter. **56**

XV

O que faltou do que eu realizei
 tu vigorosamente completa
 ao consagrar esses votos
 ou versos trazidos a ti. **60**

IV.5 O Retábulo de Santa Eulália (1442-1445)

Ao todo, Martorell pintou dois retábulos dedicados à representação da tortura de Eulália, um datado entre os anos de 1434-1438, outro entre 1442-1445. Atualmente, nenhuma das duas obras encontra-se completa, e fragmentos em diferentes museus da Catalunha testemunham os altares dedicados à padroeira de Barcelona. Nosso trabalho focar-se-á no retábulo de datação mais recente de Martorell, cujas imagens apresentam uma maior compreensão da narrativa da jovem santa.

Dessa obra apenas restaram duas partes, conservadas no *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. A primeira imagem que restou narra o ato inicial de seu sofrimento: é retratado o *suplício de Eulália*, momento no qual a jovem se encontra sob o flagelo de dois algozes e confronta o juiz da cidade, em oração. Nas laterais desse excerto do retábulo, estão presentes as figurações de São Miguel Arcanjo e Santa Catarina (287-305). Imaginamos que a presença dessas duas santidades é justificada pela tradição pictórica dos retábulos – a representação de diferentes personagens em meio à narrativa central é uma característica comum ao nos depararmos com altares medievais. Provavelmente, a obra foi dedicada à Eulália com um painel central em sua devoção, coroada pelo tradicional Calvário. Os painéis anexos serviam de suporte pictórico para representação de diferentes figuras sagradas, geralmente por pedidos de quem encomendava a obra.¹⁹⁹

A segunda imagem sobrevivente – *o perecimento de Eulália* – é muito cara à nossa pesquisa. Refere-se à parte final de sua história. Crucificada e machucada, Martorell representa seus últimos momentos, pouco antes de ascender aos céus.

Esses dois fragmentos nos trazem um pouco do vislumbre do que seria um altar de grandes dimensões dedicado à Eulália de Barcelona. A predominância das tonalidades quentes chama atenção principalmente pela exuberância do dourado, usado no plano de fundo e em suas margens esculpidas em alto relevo. Essa profusão em ouro reflete a luz e, conseqüentemente, traz à obra uma luminosidade que se refrata entre os tons avermelhados, amarronzados e rosados. Os tons frios – azuis e verdes – se contrapõem

¹⁹⁹ RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 141.

aos matizes amarelos – elemento cromático principal da obra –, e parecem evidenciá-los ainda mais.

É notório que a luxuosidade é parte essencial do retábulo. O ouro presente em praticamente toda a composição concede ao altar uma *exuberância opulenta*, característica comum aos excessos decorativos do *gótico internacional*. É compreensível que, para o nosso olhar contemporâneo, o excesso da coloração dourada somada às cores fortes e quentes (como o vermelho vivo), causem certa estranheza.²⁰⁰ Porém, na Idade Média, a percepção das cores era bastante distinta da nossa, especialmente devido à sua *simbologia cromática*. No caso do amarelo, há duas interpretações. Por um lado, era considerado a cor da falsidade e da mentira²⁰¹; por outro, o dourado, usado de maneira expressiva principalmente em fins da Idade Média, externava o ponto máximo da busca da luminosidade, e a luz, para os medievais, representava a presença do Divino.

Esse retábulo pertence à fase final da pintura de Martorell. As cenas desse altar nos mostram uma concepção da figura humana com uma forma mais sólida e rotunda se comparada a obras anteriores do pintor. Nota-se também um trabalho distinto ao representar as roupagens, que adornam os corpos com dobras mais rígidas e conferem um aspecto monumental à composição como um todo.²⁰²

IV.6 O suplício de Eulália

Na cena central da primeira imagem, a jovem Eulália aparece com o dorso nu, ajoelhada, em frente a um juiz e de costas para uma multidão que a assiste. Seu corpo é franzino, frágil. Tem o ventre oculto ao indiscreto olhar de seus algozes por uma delicada túnica branca, levemente drapeada. Seu rosto inclinado diante da dor está

²⁰⁰ Michel Pastoureau atenta para a dificuldade metodológica da análise das cores em obras medievais. Elas não podem ser estudadas fora de seu contexto, de seu tempo e de seu espaço. A sociedade é quem “cria” a cor, quem concede suas definições e significados. O autor frisa o cuidado que o historiador da arte deve ter com anacronismos ao analisar uma imagem, pois as noções de *cores quentes* ou *frias*, *primárias* ou *complementares*, as leis de *percepção* ou de *contraste* não são verdades eternas, mas são um conceito em constante mudança. Ver: PASTOUREAU, Michel. **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Barcelona: Katz, 2006, p. 131.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 228-230.

²⁰² CORNUDELLA, Rafael; FAVÀ, Cèsar; MACÍAS, Guadaira. **El Gótico en las colecciones del MNAC**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2011, p. 108.

ornado por uma intensa auréola dourada que refulge sua santidade. Ela sofre chibatadas de seus carrascos. Seus frágeis punhos, atados por uma corda à maneira de um torniquete, unem suas mãos em uma postura de uma compungida oração. Seus pés, vergados, expõem tensão e contrastam com a serenidade de suas feições.

Eulália transmite tranquilidade. De cabeça baixa, ela ora. Certamente não por sua alma, mas pela de seus torturadores, conforme a tradição católica do martírio. Sua dor exprime um único sentimento – o amor. A tortura de seu corpo é a aproximação máxima à dor de Cristo. Para ela, o martírio é uma dádiva. Prefere morrer ao negar sua fé. Por isso, aceita seu flagelo com eutimia e seu rosto é calmo, doce.



Imagem XXVI. BERNAT MARTORELL (c.1390-1452). **Retábulo de Santa Eulàlia** (c.1442-1445), têmpera sobre madeira, 143,5 x 188 x 15cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

A representação de seu corpo é o que mais nos chama a atenção. Com os olhos semicerrados, Eulália curva sua face em direção ao chão e, em postura de oração, parece submersa em sua comunicação com o Divino. Mesmo exposta ao sofrimento, à dura pena, sua figura transmite a quem a observa uma desconfortante calma.

A pele, alva, parece brilhar. Essa palidez de seu corpo é interrompida por uma suave rubescência em suas bochechas, o que sugere à sua figura um ar de pudicícia e de juventude. A alvura da pele é o principal símbolo da pureza no imaginário medieval, assim como seus cabelos expostos, caídos sobre seus ombros – característica que simboliza inocência e virgindade.

Ao contemplarmos a figura da santa e iniciarmos nossa observação de cima para baixo, notamos seus cabelos amarrados para trás, talvez com a intenção artística de evidenciar suas feições delicadas e assim contrastar com a bela aréola dourada que brilha em uma circunferência ao redor de seu rosto.

A tonalidade do seu cabelo é a de um vermelho dessaturado. O fato de Eulália ser representada com a cabeleira ruiva denota uma interessante particularidade dúbia: o cabelo ruivo é conhecido, na iconografia medieval, como a identificação dos traidores.

Desde o fim do período carolíngio (800-924), a tradição artística medieval passou a representar os traidores com a cor vermelha em seus cabelos e barbas. Essa particularidade simbólica cromática foi afirmada por meio da iconografia de diversos personagens – por exemplo, Judas, Caim e Dalila. O vermelho simbolizava o demônio, a mentira e a hipocrisia. De fato, nem todos os personagens com características negativas eram representados com cabelos ruivos, mas o número extenso de imagens que os séculos XIII, XIV e XV nos deixou, em sua maioria, imprimiram a simbologia maléfica do cabelo vermelho como uma das características mais relevantes para identificar a moral de determinado personagem. Essa cultura de representar a cabeleira dos maus em vermelho estendeu-se às prostitutas, mendigos, judeus, hereges, suicidas, muçulmanos, aleijados, vagabundos e pobres. Dessa maneira, o vermelho é considerado

o primeiro signo iconográfico do rechaço ou da infâmia.²⁰³ No caso das mulheres, a nudez feminina é representada pela luxúria, malsã e ruiva.²⁰⁴

Por que Bernat Martorell escolheu pintar sua jovem santa com uma característica cromática tão negativa? Entender escolhas particulares de um artista tão distante de nós é uma tarefa complexa. Para o historiador da Arte cabe apenas a sugestão.

Por mais que o peso da História e da simbologia nos ajude a traçar um caminho, Martorell pôde, ao certo, ter escolhido a cor do cabelo de sua personagem ao seu gosto pessoal, principalmente se levarmos em conta a maior liberdade cromática que os artistas tiveram ao pintar suas obras a partir do séc. XIII. Ao constatarmos que a arte da Idade Média detinha uma carga simbólica muito grande, é plausível que Eulália tenha sido, aos olhos dos seus carrascos e de seu juiz, de fato, uma traidora, pois abraçou a fé cristã em detrimento do paganismo e encarou sua morte com serenidade e paixão ao seu Deus. Assim, a escolha de Martorell ao pintar os cabelos da jovem santa em vermelho pode ser interpretada à luz da proposta do pintor de destacar o ponto de vista dos carrascos de Eulália.

²⁰³ PASTOUREAU, Michel. **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Barcelona: Katz, 2006, p. 219-223

²⁰⁴ ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). **História da Vida Privada**: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 573



Imagem XXVII. BERNAT MARTORELL (c.1390-1452). Detalhe do **Retábulo de Santa Eulàlia** (c.1442-1445), têmpera sobre madeira, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Ao voltarmos à imagem, notamos que uma grossa mecha de seus cabelos ruivos cai sobre seu ombro esquerdo, com um comprimento que se encerra na altura de seus seios. O pintor não esconde o corpo de Eulàlia. Seus pequenos seios estão à mostra e denunciam sua idade impúbere, assim como sua franzina e pequena estatura, se comparada aos outros personagens da cena. Eulàlia, de fato, é uma menina.

A exposição de seu corpo é quase total, pois o pano branco que cobre seu sexo é amarrado na altura do baixo ventre e se encerra no comprimento de seus joelhos. Parece-nos que Martorell quis chegar ao limiar da nudez. Por quê? É curioso perceber que uma imagem medieval religiosa exponha tão explicitamente o corpo feminino. De

fato, esse deve ser o pensamento primo que chega à mente da maioria das pessoas que encaram essa obra e atentam aos seus detalhes.

Podemos interpretar a escolha do pintor de duas formas: primeiramente, ao representar seu corpo, cujo apenas seu sexo não está à mostra, é retratado o momento exato da entrega completa à tortura e à humilhação da frágil personagem. Essa humilhação é concebida de maneira dupla – é a tortura física junto à humilhação moral, pois a jovem está desnuda em frente a uma multidão, a princípio, composta apenas por homens adultos que a assistem com atenção.

Uma segunda forma de interpretação das escolhas do pintor pode ter sua base na mentalidade da época. O *gótico internacional* – forma de arte que ilustrou para nós o fim da Idade Média – foi um estilo cortesão com forte caráter profano. Compreender essa particularidade profanatizadora significa, em outras palavras, que houve um “redescobrir” do corpo (conjuntura que exploramos no primeiro capítulo deste trabalho). Ou seja, a nudez passou a ser um tema mais usual que outrora. Por isso, podemos interpretar de maneira abrangente que a intenção ao retratar a jovem santa com seus seios desnudos foi uma espécie de *sexualização profana do corpo sagrado*. Essa forma “sexualizada” de representar o sagrado era aceita, pois, o corpo feminino se dignificava por meio do martírio: o sacrifício da carne, mesmo permeada pela inocência, advertia dos perigos da incontinência.²⁰⁵

Ao deixarmos nossa atenção partir do corpo de Eulália para os outros personagens, percebemos ainda mais o contraste de sua figura em comparação aos demais representados na obra, principalmente ao observarmos os sujeitos que se encontram ao redor da jovem: os protagonistas de sua tortura – seus carrascos. Os dois homens são representados posicionados, respectivamente, em frente à vítima e em suas costas e à direita e à esquerda de quem observa a obra.

O primeiro homem tem cabelos curtos e veste uma túnica de mangas compridas em cor verde escura, com drapejamento em linhas verticais evidenciado. Em sua cintura, um cinto pende frouxamente – provavelmente guarda uma bainha que segura um punhal ou arma cortante. Ele usa meias de intensa cor escarlate. Seus pés estão ocultos pela

²⁰⁵ DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). **A History of Women: silence of the Middle Ages**. London: Belknap Harvard, 1994, p. 51.

margem rebuscada do retábulo e pelo corpo de Eulália à sua frente. O carrasco segura, em uma de suas mãos, a corda que prende os punhos da jovem. A outra mão ergue um chicote e, em uma espécie de captura de movimento, é retratada a exata ação da mecânica do açoite.²⁰⁶



Imagem XXVIII. BERNAT MARTORELL (c.1390-1452). Detalhe do **Retábulo de Santa Eulália** (c.1442-1445), têmpera sobre madeira, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

²⁰⁶ Apesar da representação de movimento, essa obra em específico não transmite o interesse que o mestre Martorell demonstra em outras ocasiões em representar o corpo em ação. É possível que a diferença se explique, em parte, pela interferência de algum outro pintor que auxiliou no feitura do retábulo. Ver: CORNUDELLA, Rafael; FAVÀ, Cèsar; MACÍAS, Guadaira. **El Gótico en las colecciones del MNAC**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011, p. 108.

O segundo homem, no lado oposto, tem cabelos compridos e ondulados e traça uma túnica de coloração rosada. As costuras de sua roupa – como a barra de sua túnica – aparecem em uma cor diferenciada, em tons amarronzados. Sua veste tem mangas bufantes até a altura do seu cotovelo, e o pano que cobre o resto de seu braço aparece franzido em vermelho. Com uma meia de cor cinza-azulado, expõe alguns adornos na altura de sua panturrilha. Seus sapatos são escuros e fechados. Também porta um cinto e, preso a ele, uma adaga que se encontra guardada em uma bainha na parte de trás de seu corpo. Como seu companheiro, é representado empunhando um chicote. Os dois carrascos, reproduzidos em uma postura idêntica, são retratados em ângulos opostos e assemelham-se à uma espécie de reflexo em um espelho. Parece-nos que o autor do retábulo, ao pintar esse detalhe, estudava as diferentes perspectivas possíveis para representação de um mesmo gesto.

Seus corpos são representados em um menor tamanho se comparados aos outros personagens em cena. Essa característica pode ser justificada ao partir do ponto de vista do pintor ao representar as posições hierárquicas dos personagens – enquanto o Juiz, personagem com maior poder, é representado em uma perspectiva distorcida, muito maior do que qualquer outro; os algozes se apresentam em uma estrutura corporal diminuída. Hierarquicamente têm uma importância de poder menor – são subordinados a cumprir ordens superiores –, o que pode justificar as baixas estaturas dessas figuras.

Cabe destacar as feições desses personagens. O primeiro homem, às costas de Eulália, tem em seus lábios uma parábola que forma um sorriso malicioso, enquanto seu olhar repousa sobre o corpo da jovem. Ele parece se divertir ao açoita-la. O segundo homem é representado em perfil, com a boca entreaberta – sua expressão parece retratar o esforço físico da mecânica do açoite.

As formas dos olhos de ambas figuras são semelhantes, ou quase idênticas. Seus traços são rudes e trazem desconforto aos observadores que se atentam aos detalhes da imagem. A hediondez nas figurações dos algozes e perseguidores de santidades foi um motivo iconográfico recorrente na arte medieval. A fealdade desses personagens expressa a maldade e a deformidade do ato da agressão à uma figura sacra. É usual nos depararmos com tais iconografias ao observamos inúmeras representações dos

perseguidores de Jesus em cenas que figuram a Paixão e Crucificação, como também encontramos nas imagens com os martírios de santos.²⁰⁷

Martorell pode ter se inclinado a pintar os assassinos de Eulália dessa maneira com o intuito de contrastar a pureza da figura da menina aos pés desses vis homens. A contraposição dos personagens é clara, e o sentimento que é repassado ao observador é o de repulsa ao se deparar com a perversidade expressa no ato da tortura.



Imagem XXIX. BERNAT MARTORELL (c.1390-1452). Detalhe do **Retábulo de Santa Eulália** (c.1442-1445), têmpera sobre madeira, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Ao voltarmos nossa atenção para o lado direito da pintura, nosso olhar imediatamente recai na figura de maior destaque em cena: o Juiz. Esse fato é justificado em decorrência da opulência de suas vestes e do seu tamanho propositalmente aumentado: o mandante

²⁰⁷ ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record. 2014, p. 52.

da tortura de Eulália traja uma túnica azul²⁰⁸ com grandes mangas de cor amarronzada, dobradas na altura de seu antebraço. Essa cor também é encontrada na barra de sua veste, que repousa ao chão em um trabalho de linhas e drapejamento fluidos. A túnica é bordada com motivos florais em dourado, e o homem veste um grande chapéu branco e vermelho. Esses elementos apresentam maior luxuosidade dentre os outros personagens.

Com um cinto ajustado, o seu corpo alongado é dividido em duas partes, o que perpassa ao conjunto da sua composição física um melhor entendimento da perspectiva de sua postura: ele encontra-se sentado. Ao fazer uma demarcação do ponto médio, no qual a posição corporal tende a dobrar-se naturalmente no ato de sentar, o artista conseguiu passar uma perspectiva convincente do corpo humano, embora com certas deformidades e alongamentos acentuados.

O cinto que envolve o corpo do Juiz tem uma longa fivela que recai até a altura da barra de suas vestes. Essa fivela faz o papel de um desenho em um suave formato de “S”, artifício utilizado para dar movimento à postura do personagem. O *gótico-internacional* apresenta um estudo ainda rudimentar da perspectiva e da naturalidade das figuras. Por isso, esse recurso foi utilizado por Martorell com a intenção de dar movimento e profundidade, o que funciona de certa maneira.

²⁰⁸ Por muitos séculos a cor azul foi negligenciada na História da Arte. Nos escritos greco-romanos raramente encontramos menções à essa cor. Essa omissão do azul adentrou a Idade Média e vigorou na arte dos seus primeiros séculos. Porém, o século XII assistiu a uma verdadeira revolução do azul. De repente, em apenas algumas décadas, a cor foi “descoberta” e tomou um lugar proeminente nas pinturas medievais. Isso se deu pela influência dos vitrais presentes nas grandes catedrais, em que o vidro na coloração cobalto passou a ser utilizado devido à refração da luz que adentrava nas janelas de grandes proporções dessas construções. A cor, combinada com o vidro vermelho, enchia as Igrejas com uma luz violeta-azulada. Um segundo fator que influenciou a difusão do azul nas pinturas foi a descoberta do ultramarino, o pigmento importado da Ásia e o mais caro feito na época. Constituído a partir do lápis-lazúli, teve uma técnica de refinamento de sua matéria prima, e isso deu vazão a uma descoberta de um pigmento azul profundo.

Pelo fato dessa cor ser considerada a mais nobre de todas por conta do seu custo, a iconografia da Virgem passou a ser representada com o manto na cor azul intensa, pois a mais adorada das mulheres deveria ser pintada vestida com a cor mais nobre e mais dispendiosa. Assim, o azul passou de uma coloração quase que ignorada na história das imagens para simbolizar a santidade, a humildade e a virtude. Por conta do custo para a obtenção dessa coloração, com o passar do tempo, ela também começou a simbolizar a nobreza e certas figuras de poder. O rei Luís IX da França (1214-1270) foi o primeiro rei a utilizar o azul como a cor da realeza.

Na figuração do *suplício de Eulália*, de autoria de Martorell, o azul das vestes do Juiz simboliza justamente sua riqueza e sua posição hierarquizante, além de sua origem nobre. Ver: **Color in the Middle Ages**. Disponível em: <http://www.medievalists.net/2018/02/color-middle-ages/> Acesso em: 11, Jul. 2018; **Cor Azul Na História E Arte**. Disponível em: <https://hisour.com/pt/blue-colour-in-history-and-art-26626/> Acesso em: 11, Jul. 2018.

Ainda com a atenção voltada ao Juiz, podemos notar suas feições envelhecidas, seus cabelos brancos que recaem na altura de seus ombros, sua longa barba grisalha e o seu olhar austero. Suas feições não são caricatas como as dos seus subordinados. Ao contrário, seu rosto ganha um detalhamento minucioso e delicado, porém, com semblante severo. Ele é representado como um homem proveito e sua composição indica uma figura autoritária. Em uma das mãos, segura uma espada, denunciando a sua origem militar. A arma cortante tem uma longa lâmina que se encerra fora do campo de visão da imagem e é pintada em um vermelho vivo, com detalhamentos que formam uma espécie de espiral em toda a sua extensão. Como já dito, o vermelho ganhou um forte simbolismo na arte medieval. Sua iconografia estava ligada à maldade e à perversidade.

Em sua outra mão, um gesto. Ele aponta em direção à Eulália, de maneira que parece ordenar a execução da tortura. O seu rosto, inclinado em direção à jovem, observa o açoite. No exato momento, ao seu lado esquerdo, um homem de vestes e capuz verdes em meio à multidão, aparenta interromper a atenção do Juiz, ao intervir em piedade ao sofrimento de Eulália. Parece-nos que o autor optou por retratar um momento único dentro da narrativa, como uma fotografia instantânea, congelada no tempo.

Os outros personagens compõem a multidão que assiste à tortura, amontoam-se em volta da cena principal. Podemos identificar, de forma clara, alguns rostos detalhados e bem característicos – talvez esses sejam retratos dos mecenas que financiaram e encomendaram o retábulo. Esses são seis homens. Podemos distinguir três deles com vestes comuns, enquanto um quarto personagem aparece portando uma armadura que leva o símbolo da águia bicéfala em seu peito. O resto da multidão é mesclada entre pessoas comuns e cavaleiros que vestem armaduras e lanças que despontam em direção aos céus. Os rostos dos personagens que estão em primeiro plano e assistem ao martírio olham com piedade para Eulália. Parecem orar. Simbolizam a intenção primária da *gesta martyrum* – a grande conversão das massas ao Cristianismo.

A composição da cena é simples, não há paisagem ou plano de fundo pintados. A linha do horizonte é preenchida por cabeças que se amontoam para observar o martírio. O pintor ensaia uma noção de perspectiva – ainda não matemática – ao pintar o grande e detalhado trono no qual encontra-se o Juiz. Podemos ver distorções na base desse

assento, porém, aproxima-se de uma perspectiva convincente e atesta uma evolução técnica, se comparada aos estilos predecessores.

Apesar do céu aberto e da multidão de pessoas que marca a linha do horizonte, o autor optou por criar o assoalho que se assemelha ao interior de uma construção – ainda que esse fato não esteja representado na imagem. O piso, de motivos geométricos, é formado por uma sequência de losangos com detalhamentos em todo o perímetro das suas linhas, além de uma estampagem em seu centro. Ao observarmos com atenção, podemos notar uma certa imperfeição em sua formação. A intenção foi a representação de uma perspectiva que traria profundidade à cena, porém esse fato deixa a desejar. Todos os losangos são criados seguindo as mesmas proporções, o que traz uma acentuada distorção e a sensação de observarmos uma figura com aspecto plano, sem muito uso de profundidade, mesmo que essa profundidade consiga ser convincente em outros elementos na imagem.



Imagem XXX. BERNAT MARTORELL (c.1390-1452). Detalhe do **Retábulo de Santa Eulália** (c.1442-1445), têmpera sobre madeira, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

O plano de fundo é completamente revestido por folhas de ouro trabalhadas com uma delicada estampagem. O ouro foi muito utilizado na arte gótica tardia, principalmente por conta da refração de luz e do contraste que fazia com as cores fortes utilizadas na época. Ele também foi um artifício “simplificador” do ato da pintura, já que, ao aplicar as folhas de ouro em toda a extensão do fundo da imagem, o artista não precisaria se preocupar em representar paisagens ou arquiteturas.

Nesse retábulo, há um único indício de paisagem – um grande sol com fundo negro, que sobressai entre as cores douradas. Ele representa os céus e a parte Divina da narrativa.

As molduras douradas em alto-relevo, com motivos espiralados, separam as cenas de forma clara. Um belo arco ornamentado, também em alto-relevo, emoldura de forma suntuosa toda essa pintura. Todos esses detalhamentos trazem um aspecto de luxuosidade e opulência ao retábulo como um todo.

IV.7 O *perecimento* de Eulália

A segunda e última imagem representa *o perecimento de Eulália*. Como uma narrativa que é contada em forma de imagens, ela segue o mesmo padrão da cena anterior – é composta pelos mesmos elementos e personagens. Eulália, se encontra no ponto de mais destaque, e aparece inerte, amarrada à uma *cruz de Santo André*.

Novamente nua da cintura para cima, seu ventre é coberto pelo mesmo tecido branco simples, que se assemelha a um farrapo, amarrado em vonta de sua cintura. Dessa vez, seus longos cabelos soltos recaem sobre seus seios, impedindo a visão total de seu corpo.²⁰⁹ Após passar pelo *suplício*, pela tortura no ecúleo e pelo fogo, ela se encontra no seu último estágio em vida antes de ascender aos céus. Seus braços e pernas se esticam de forma dolorosa enquanto seu torso é descarnado por ganchos perfurantes, ação desferida pelos mesmos algozes presentes na cena anterior. O sangue jorra de sua carne e, mesmo ao enfrentar todo o tormento físico, a jovem tem feições calmas e transmite uma sensação de paciência enquanto volta seu rosto aos céus, ao aguardar o seu encontro com o Divino.

²⁰⁹ Talvez nessa última cena, pelo fato da personagem se encontrar no auge do seu sofrimento, quase transformando-se em uma figura sagrada, o artista preferiu resguardar a dignidade do seu corpo. A nudez feminina representava a humilhação diante da tortura. No momento em que ela ascende aos céus, seu corpo é dignificado, por isso, coube ocultar os atributos físicos que a ligassem à sexualização carnal.



Imagem XXXI. BERNAT MARTORELL (c.1390-1452). **Retábulo de Santa Eulália** (c.1442-1445), têmpera sobre madeira, 132,3 x 93,2 x 11,2cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Imagem XXXII. BERNAT MARTORELL (c.1390-1452). **Retábulo de Santa Eulàlia** (c.1442-1445),
têmpera sobre madeira, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

O Juiz, à esquerda da imagem, aparece de pé junto aos outros personagens. Ele é representado com os mesmos motivos iconográficos da cena anterior. Uma das mãos gesticula em direção à Eulália, e a outra, segura a mesma espada vermelha – dessa vez, apontada para baixo. Talvez simbolizando a gradual perda de seu poder diante da força de Deus, presente na Paixão de Eulália.

Os carrascos, no primeiro plano da imagem, novamente são representados com uma distorção em seus tamanhos. Dessa vez eles parecem mais caricatos que na cena anterior, suas cabeças em menores proporções, junto às expressões faciais maléficas, trazem um ar de excentricidade e desconforto a quem observa a obra. Cada um deles porta um dos instrumentos de tortura que segura com as duas mãos, ao exercer a força necessária para descarnar a menina ainda viva.

Novamente, os rostos dos demais personagens são identificados em ambas as passagens. Os mais emblemáticos aparecem em maior destaque. O homem de verde, que ganhou destaque na cena anterior, novamente chama atenção nessa cena ao conversar com um segundo sujeito, de vestes rosadas. Todos eles assistem atentos ao martírio de Eulália. Na parte de trás desses personagens, há a mesma multidão presente na primeira imagem. Enquanto na cena anterior o aglomeramento de pessoas aparecia de forma heterogênea, representados com chapéus cônicos e os elmos de guerreiros misturados em um só grupo, agora a multidão é dividida de forma clara: ao lado esquerdo, civis, que se destacam pelos seus característicos chapéus coloridos em tons de amarelo, verde e vermelho, enquanto ao lado direito, um exército, identificável pelas armaduras, lanças e elmos. Novamente não há composição de arquitetura ou paisagem e a linha do horizonte é marcada pela junção das cabeças e lanças em meio à multidão. O sol negro, em contraste com o fundo dourado, novamente brilha acima de todos.

O assoalho, diferente daquele que se encontra na cena do *suplicio*, indica que houve uma mudança de local do martírio. Novamente, ele é pintado como um piso que remete ao interior de uma construção, apesar de não haver qualquer indício de arquitetura na imagem. Dessa vez, o revestimento do pavimento é composto por uma espécie de mármore e cerâmica brancos e amarelados, recortados em formato retangular. Seguem um padrão de cores que se alternam entre si. O piso tem um trabalho de pormenor com a intenção de passar a textura pedra de forma realista. Dessa vez, a noção de profundidade é trabalhada de maneira mais convincente do que na cena anterior, apesar da inclinação acentuada da parte de baixo da pintura – parece-nos que os personagens estão em uma espécie de “rampa” que não possui uma definição precisa. A cruz, fincada sobre o assoalho, parece não pertencer ao mesmo ambiente.

Algumas distorções são visíveis nas figuras, principalmente ao observarmos o corpo de Eulália. Seus braços aparecem extremamente alongados de forma irreal. Possivelmente a intenção foi retratar o deslocamento de seus membros, o que acontece da mesma maneira com as suas pernas. A posição dos pés, colocados de forma quase plana amarrados sobre a cruz denotam uma falta de habilidade em representar os membros nessa determinada posição de maneira convincente.

A paleta de cores é a mesma da cena anterior, e o que mais chama atenção é certamente o dourado em contraste com as cores quentes – como o vermelho, o amarelo e o laranja.

Como já dito, a perspectiva de Martorell é empírica – o pintor procura retratar o real por meio da observação. Os artistas desse período buscaram na arte da Antiguidade certas características do ilusionismo clássico, por isso estudaram as formas de representação do real e tentaram levar para as artes uma maior naturalidade se comparada à arte românica. Contudo, o simbolismo nas representações do *corpo sagrado* era uma característica que deveria ser levada em conta. Era necessário que esse corpo fosse diferenciado das figurações profanas, pois, para os fiéis, as imagens de santos não queriam apenas significar: eram representações. Era sua função figurar uma realidade para aqueles que a observavam²¹¹ – as imagens dos santos eram consideradas *imagem-corpo*. Ou seja, não eram apenas imagens, tratava-se da verdadeira personificação do sagrado.²¹² Os santos deviam incitar a alma à transcendência, à elevação espiritual, por isso, os artistas ao pintá-los ou esculpi-los mantinham traços de distinção. Um homem e um santo, ou o próprio Cristo, poderiam ser pintados lado a lado, mas jamais de forma semelhante.²¹³

IV.8 O anacronismo das imagens

Por mais que tentemos nos aproximar do passado, não conseguiremos abstrair inteiramente o tempo-presente para a compreensão total de uma temporalidade que se

²¹¹ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. A arte e a sociedade. 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 235.

²¹² SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002. v. 1, p. 599.

²¹³ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. A arte e a sociedade. 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 235.

foi. Então, por qual motivo devemos evitar a subjetividade? Por que não entendê-la? A imagem não pertence apenas a um período. Ela tem mais memória e mais futuro do que o seu observador.²¹⁴

Para que possamos lidar com a subjetividade temporal, é preciso mergulharmos em uma semiologia *não-iconológica*. Em uma *arqueologia crítica da história da arte*. A busca da concordância dos tempos, ou melhor, a busca *eucrônica*, não faz sentido, pois não existe.²¹⁵ Para o historiador da Arte, o anacronismo é necessário. A Arte é anacrônica.

Observar as obras sob a ótica do “artista e seu tempo” é importante, mas não é a única forma de contemplá-la. É preciso também enxergá-la pelo ângulo de sua memória, de suas manipulações no tempo, afinal, uma imagem viverá muito mais do que quem a contempla.²¹⁶

Podemos encarar a obra de Martorell de forma anacrônica em inúmeros sentidos, postas aqui algumas diferentes análises:

Ao retratar o martírio de santos que pertencem à Antiguidade Tardia, Martorell fez a sua escolha ao mostrar uma temporalidade que não era a sua. É claro que ao se apropriar de uma história como a de Santa Eulália de Barcelona, que se passa no século IV, mas foi pintada por Martorell tantos séculos mais tarde (século XV), a obra irá carregar o peso da temporalidade do artista que impõe reinterpretações da narrativa que deseja retratar. O autor insere sua própria contemporaneidade em personagens que não pertenceram ao seu tempo, causando, assim, um primeiro anacronismo.

Uma segunda forma de pensar *o anacronismo das imagens* é refletir em como a temática do *corpo em sofrimento* prevaleceu ao longo de toda a História da Arte.

Poderíamos discorrer sobre como esse objeto artístico se apresentou durante todos os períodos históricos até chegar à contemporaneidade. Isso, de fato, demandaria uma pesquisa muito aprofundada sobre o tema, o que não é nossa proposta neste trabalho. Mas podemos citar um bom exemplo de como a temática da transgressão do corpo como fonte artística caminhou até a contemporaneidade ao citarmos a *Body Art* no século XX.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 16.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 18-21.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

Uma vez que a Arte passou a focar-se não apenas em seu produto final, mas no processo do fazer artístico, o corpo do artista transformou-se em um importante objeto a ser interpretado nesse meio.²¹⁷ Com a *Body Art* a corporeidade do artista foi manipulada de forma limite. Essa vertente da *Arte Contemporânea* utiliza o corpo como meio de expressão para a realização do fazer artístico.

Por meio de *performances* e *happenings*, a materialidade do artista é encarada como ferramenta para a realização de intervenções que se relacionam quase sempre às profanações físicas. Sangue, suor, fluídos – todos estes elementos são personagens centrais que representam a fragilidade carnal e são encarados como o ponto central da arte. Autoimolações, rituais, dor e violência são os meios pelos quais os artistas da *Body Art* se utilizam para se expressar.²¹⁸

Ao aproximarmos a temática que explora o caráter material, frágil e transitório do corpo, podemos ver que essas duas vertentes artísticas – o *martírio* de fins da Idade Média e a *Body Art* do século XX – têm seu ponto de encontro, mesmo com um espaço temporal significativo que ressalta o caráter anacrônico de tal temática.

Por último, o anacronismo pode ser visto no próprio âmbito religioso em que essas imagens são inseridas. O martírio de santidades é um tema facilmente encontrado na contemporaneidade. Existem aqueles que se dirigem às imagens sagradas de forma semelhante aos fiéis medievais, veem as figuras de santos como protetoras, encaram suas imagens e corpos torturados como uma realidade e veneram sua corporeidade mesmo em forma de esculturas ou pinturas. Assim, o tema do martírio é anacrônico pois transpassa diferentes períodos.

Por fim, estar diante da imagem é estar diante do tempo. Bernat Martorell pertenceu a seu tempo, mas também foi para além dele. Entender o artista como *mais-que-passado* *rememorativo* é pensá-lo como alguém que manipula tempos que não foram os seus.²¹⁹

²¹⁷ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 104-108.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 108-116.

²¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 26

V. Conclusão

A Idade Média foi uma época injustiçada pela historiografia usual, mas ao contrário do que foi impresso por meio do entendimento de diferentes historiadores, esse período alicerçou algumas das pedras angulares da construção da nossa sociedade. Foi um período de diversas descobertas e inovações, no qual vigorava uma sensibilidade profunda, e isso não significava apenas a soberania da *melancolia*, mas a felicidade, o riso, o amor, e a forma doce de encarar o mundo era demasiadamente sentida e apreciada. Esse fato difere da imagem frequente de pintar um medieval assombrado pela ignorância e pela obscuridade. Esses aspectos são palpáveis ao nos vermos diante das formas artísticas do período, sejam as pinturas, a arquitetura ou as esculturas.

Nossa abordagem se embasou em procurar desvendar algumas das questões que permearam o imaginário medieval a respeito da efemeridade da vida, com especial atenção ao corpo e em como ele passou a ser evidenciado e repensado ao ganhar uma importância cada vez maior no *anoitecer da Idade Média*. Com isso, percebemos que os pensamentos filosóficos estavam estritamente vinculados às representações artísticas. Nossa análise buscou a importância das representações mentais e imagéticas do martírio de santos – tema consubstancial para o entendimento do nosso enfoque central: o *Retábulo de Santa Eulália*, de autoria de Bernat Martorell.

A questão da progressiva noção de *individualidade* – presente principalmente nos temores relacionados à morte e repassada às expressões imagéticas – foi uma de nossas bases para a compreensão da mentalidade do período. O perecimento é inerente à vida, e por isso, ao pensarmos nos indivíduos postos em reflexão diante dos próprios corpos – frágeis, despidos e passíveis de dor e sofrimento –, foi fundamental para a percepção do seu mundo. O sobrenatural, obscuro e incerto, fomentou receios, mas da mesma forma que incitou o medo, também foi fonte de esperanças.

O martírio de santos foi um dos elementos que mais retratou esse sentimento em forma de representações pictóricas e esculturas. Apesar da hediondez dos corpos ensanguentados, torturados e dilacerados, o sentimento que vigorava para aqueles que estavam diante de tais imagens era o de estar em frente a representações da mais sublime *beleza*, pois o *belo* era vinculado ao desligamento do mundo físico para dar

vazão à ascensão da essência. O ato de fé em oferecer-se ao martírio por amor a Deus era a ação mais verdadeira e pura que alguém poderia ter. Por isso, o martírio era encarado como um exemplo àqueles que desejavam alcançar a Glória Celeste.

Por meio da observação de diversas obras, utilizamos a Arte como fonte de estudos, principalmente ao confrontá-la com documentos textuais. A Arte medieval gravou no tempo, de forma definitiva, as visões daqueles que vivenciaram verdadeiramente o período, e a melhor maneira de compreender a História de uma época é tentar enxergar através dos olhos daqueles que realmente experimentaram as alegrias e angústias do mundo em que viveram. Por isso, é imprescindível a importância da pesquisa das formas artísticas para apreensão de uma época tão distante. Afinal, é por meio do fazer artístico que a sociedade expressa seus medos e suas alegrias.

Ao conhecermos as bases e as influências das fontes inspiradoras de Bernat Martorell, artista ainda pouco estudado, pudemos entender a importância das inovações estilísticas que esse pintor exerceu na Catalunha – local em que nasceu e foi reverenciado como um dos pintores mais influentes da região no século XV.

Ao analisar o *Retábulo de Santa Eulália*, fomos postos diante da representação do *corpo feminino*. A imagem mulher na Idade Média, assim como em diversos outros períodos predecessores e sucessores, é um tema particularmente complexo. De fato, a figura da mulher era vista com receio, e a misoginia fazia parte da sociedade medieval, o que influenciou diretamente as representações de tais corpos no período. Especialmente no âmbito religioso, o corpo feminino era visto com cautela, pois como símbolo do pecado – protagonizado por Eva – foi imbuído de lascívia.

Por outro lado, a figura feminina também foi reverenciada como modelo de perfeição, com a Virgem Maria como principal exemplo a ser seguido. No mundo secular, a imagem da mulher suscitou representações que elevaram sua posição social, como foi o caso das figurações que diziam respeito ao *amor cortês* e às cerimônias matrimoniais.

As santidades foram personagens essenciais para a história medieval. Santa Eulália de Barcelona, com seu corpo desnudo, humilhado e supliciado, foi encarada como um símbolo de reverência e idolatria. A imagem do *corpo feminino em sofrimento* em razão do martírio, por sua vez, era enaltecida, pois, assim como a Virgem, eram exemplos de fé a serem seguidos.

Por mais que existam diferenciações nos motivos iconográficos que dizem respeito ao corpo feminino em relação masculino – a exemplo da nudez do primeiro –, as figuras santificadas eram igualmente enaltecidas e veneradas. Esse fato atesta que a Idade Média não encarava o corpo da mulher como algo apenas relacionado à perversão e à maldade. Com efeito, existiram diferenças entre os tratamentos de ambos os gêneros, mas é necessário que as noções historiográficas sobre tal assunto passem por uma matização de suas nuances.

Em suma, o trabalho concerniu em uma *interpretação iconológica* dos motivos artísticos que envolveram a temática do *Retábulo de Santa Eulália*. A partir da poética, da religião, dos preceitos filosóficos, políticos e sociais, conseguimos traçar um meio de análise que circundou a cultura e os pensamentos de uma sociedade que deu origem à criação de identidades visuais e mentais que significaram em seu tempo e geraram heranças históricas de ressignificação do pensar, viver e ver o mundo que reverberam na nossa vivência atual.

VI. Referências

VI.1 Documentação Visual

- ARTISTA DESCONHECIDO. **Manuscrito de Ashmole**. Século XV. Iluminura que representa o Homem Zodiacal, 391, parte V, folio 9r, Bodleian Libraries, Universidade de Oxford. Reprodução imagética disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/guerra-nas-estrelas-metafora-artistica-da-sociedade-medieval-no-macrocosmo-astrologico-do> Acesso: 20 Jul. 2018.
- ARTISTA DESCONHECIDO. **Royal**. Iluminura medieval. Detalhe da inicial “C” (*Coniugium*), com uma miniatura que representa um casamento. 6 E VI, folio 286v. Biblioteca Britânica. Reprodução imagética disponível em: <http://www.medievalists.net/2013/11/love-and-marriage-medieval-style/> Acesso: 20 Jul. 2018.
- ARTISTA DESCONHECIDO. **Relicário de São Thomas Becket**. (c. 400-1600), vidro colorido em pó, técnica *champlevé*. Museu Ashmolean, Oxford. Reprodução imagética disponível em: < https://www.ricardocosta.com/artigo/arte-e-historia-martirio-e-milagres-de-thomas-becket#footnote11_feled43> Acesso: 20 Jul. 2018.
- ARTISTA DESCONHECIDO. **A tentação de Adão e Eva**. 1270-1280. Miniatura, MS k. 26, folio 231. Cambridge, *Saint John's College*. Reprodução imagética retirada do livro: DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). **A History of Women: silence of the Middle Ages**. London: Belknap Havard, 1994.
- ARTISTA DESCONHECIDO. **Vie de Saint Denis: entrada de São Dionísio na cidade de Paris**. (c. 1317), iluminura, 24 x 16 cm. Ms. Fr. 2813, fol. 474 v. Biblioteca Nacional, Paris, França. Reprodução imagética retirada do livro: TOMAN, Rolf. Introducción. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico: arquitectura, escultura, pintura**. Espanha: H. F. Ullmann, 2007.
- BEATO DE LIÉBANA. **A quinta trombeta, a estrela caída do céu e a chave do poço do abismo**. Séc. VIII. Iluminura do Beato Fernando I y Sancha, Biblioteca Nacional, Madri. Reprodução imagética retirada do livro: ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- BERNAT MARTORELL (1390-1452). **Retábulo de São João Batista**. (c. 1425-1430), têmpera sobre madeira, 147 x 153 cm, Museu Diocesà de Barcelona, Espanha. Reprodução imagética retirada do livro: RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.
- BERNAT MARTORELL. **Retábulo de São Jorge**. (c. 1430-1435), têmpera sobre painel, Chicago Art Institute, Estados Unidos e Museu do Louvre, Paris. Reprodução imagética retirada do livro: RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.

- BERNAT MARTORELL. **Retábulo de São Pedro de Púbol**. (c. 1440), têmpera sobre madeira, Museu d'Art de Girona, Espanha. Reprodução imagética retirada do livro: RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.
- BERNAT MARTORELL. Partes do **Retábulo de Santa Eulália** (1442-1445). Têmpera sob madeira, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Espanha. Reprodução imagética retirada do livro: RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.
- CARAVAGGIO (1571-1610). **O Martírio de São Mateus**. (c. 1599-1600). Óleo sobre tela, 323cm x 343cm. *San Luigi dei Francesi*, Roma. Reprodução imagética disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Mart%C3%ADrio_de_S%C3%A3o_Mateus_\(Caravaggio\)#/media/File:The_Martyrdom_of_Saint_Matthew-Caravaggio_\(c._1599-1600\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Mart%C3%ADrio_de_S%C3%A3o_Mateus_(Caravaggio)#/media/File:The_Martyrdom_of_Saint_Matthew-Caravaggio_(c._1599-1600).jpg) Acesso: 20 Jul. 2018.
- CIMABUE. **Maestà di Santa Trinità**. (c. 1290-1300), têmpera sobre madeira, 385 x 223 cm, Galeria Uffizi, Florença, Itália. Reprodução imagética retirada do livro: JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.
- DUCCIO DI BUONINSEGNA. **Entrada de Cristo em Jerusalém, parte traseira do retábulo do Altar da Maestà**. (c. 1308-11), têmpera sobre madeira, 100 x 57 cm, Museudell'Opera del Duomo, Siena, Itália. Reprodução imagética retirada do livro: JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.
- GIOTTO DI BONDONE. **Entrada de Cristo em Jerusalém**. (c. 1305), afresco, 183 x 200 cm, Capela da Arena, Pádua, Itália. Reprodução imagética retirada do livro: JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.
- GROÙE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT. Codex Manesse*. 1305-1340. Representação do conde Konrad von Altstetten e uma dama. Cod. Pal. germe 848, Bl 249v. Iluminura em pergaminho, 35 x 25 cm. Biblioteca Palatina. Reprodução imagética disponível em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0494/image> Acesso: 20 Jul. 2018.
- HANS MEMLING (c. 1433-1494). **O Juízo Final**. 1466-1473, óleo sobre madeira, 242 cm x 180 cm. Museu Nacional de Gdansk, Polônia. Reprodução imagética disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Ju%C3%ADzo_Final_\(Memling\)#/media/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Ju%C3%ADzo_Final_(Memling)#/media/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_(Memling).jpg) Acesso: 20 Jul. 2018.
- IRMÃOS LIMBOURG. **Les Très Riches Heures du Duc de Berry**. Representação do mês de maio, 1412-1416, iluminura. Ms. 65, f. 5v. 22,5 x 13,6 cm. Museu Condé, Paris. Reprodução imagética retirada do livro: JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.
- JEAN LE NOIR. **Saltério de Bonne de Luxembourg**. 1348-1349, detalhe dos três vivos e três mortos, f. 321-322. Museu Metropolitano, Nova Iorque. Reprodução imagética

retirada do livro: HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

MATHIAS GRÜNEWALD (-1528). **Retábulo de Issenheim** (c. 1512). Detalhe da Crucificação de Cristo. Óleo sobre painel, 269 x 307 cm. Museu de Unterlinden, Colmar, França. Reprodução imagética disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_Issenheim#/media/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_022.jpg Acesso: 20 Jul. 2018.

MELCHIOR BROEDERLAM. **A Anunciação e a Visitação de Nossa Senhora**. (1394-1399), têmpera sobre madeira, 167 x 125 cm. Musée de Beux-Arts, Dijon. Reprodução imagética retirada do livro: JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.

MESTRE DE SPITZ. **Santa Catarina cuidada por anjos**. *Livro de Horas* (c. 1420). 20.2 x 14.9 cm. Têmpera, ouro e tinta sobre pergaminho, *Getty Museum*, Los Angeles. Reprodução imagética retirada do livro: SCIACCA, Christine. **Illuminating Human in the Medieval World**. Los Angeles: Getty Publications, s/d.

MESTRE DA LEGENDA DE SANTA ÚRSULA. **Virgo Lactans**. c. 1475-99. Oléo sobre madeira, 56.2 x 34.3 cm, *The MetMuseum*, Nova Iorque. Reprodução imagética disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_17.190.16.jpg Acesso: 20 Jul. 2018.

MESTRE DO SALTÉRIO DE *INGEBORG*. **Embalsamamento do corpo de Cristo e as Três Marias no sepulcro vazio**. (c. 1200), têmpera e folha de ouro sobre pergaminho, iluminura de manuscrito, 30,4x 20,4 cm, Chantilly, Musée Condé, França. Reprodução imagética retirada do livro: SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007.

OFICINA DO PALÁCIO PAPAL. **Pesca**. (c. 1340), pintura a seco e afresco, Avignon, Palácio Papal, parede norte da *Sala do Veado* na *Tour de la Garde-Robe*, França. Reprodução imagética retirada do livro: SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007.

VI. 2 Fontes primárias textuais

AUGUSTINI. *Confessiones*, Liber VII, *Caput* 13. Disponível em: <http://faculty.georgetown.edu/jod/latinconf/7.html> Acesso em: 06 abr. 2017.

BERNARDO DE CLARAVAL. *Sermão segundo dedicado à Igreja*, 1, *apud*. COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Editora Armada, 2017.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982.

CORNELIUS TACITUS. *Annales ab excessu divi Augusti*, 15, 44. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Tac.+Ann.+15.44&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0077> Acesso: 28 maio 2018.

GREGÓRIO DE TOURS. **História dos Francos**. Trad. Josemar Machado. Revisão: Edmar Checon de Freitas. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/historia-dos-francos-c-591> Acesso: 26 de abr. de 2018.

GREGORIUS TURONENSIS. *Historia Francorum*, Liber primus, 30. *De septem viris in Galleis ad praedicandum missis*. Disponível em: http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0538-0594_Gregorius_Turonensis_Historia_Francorum_LT.doc.html Acesso: 28 maio 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Faust**: der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam, 2011.

HIPPOCRATES. *Aphorismi*. 1.1. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0250:text=Aph.> Acesso: 09 abr. 2017.

PLATÃO. **Fédon** (trad. Carlos Alberto Nunes). Belém: ed. Ufpa, 2011.

S. AURELII AUGUSTINI. **Sermones** 27, 6. Disponível em: http://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_035_testo.htm Acesso: 06 abr. de 2017.

SANTO AGOSTINHO. O Mal e o Feio não existem no plano divino. **Confissões**, Livro VII, 13, *apud*. ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SANTO AGOSTINHO. **A Natureza do Bem**. Capítulo 3. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.

SAN BERNARDO DE CLARAVAL. *Sermo Secundus. Quomodo et nobis et aliis cohaerere debeamus*. 1. “(...) *Iam vero, o anima, tu quidem sublimi in domo habitas, quae a Deo tibi fabricata est.*” In: SAN BERNARDO DE CLARAVAL. **Obras completas de San Bernardo**. v. 4. Madrid: *Biblioteca de Autores Cristianos* (BAC), 1994.

- BERNARDO DE CLARAVAL. Sentencias, 9. In: SAN BERNARDO DE CLARAVAL. **Obras completas de San Bernardo**. v. 8. Madrid: *Biblioteca de Autores Cristianos* (BAC), 1994.
- SANCTI THOMAE DE AQUINO. *Summa Theologiae*, I^a, q. 76 a. 4 co. Disponível em: <http://www.corpusthomicum.org/sth1075.html> Acesso: 28 maio 2018.
- SENECA. *De brevitae vitae. Liber X, ad Pavlinvm:* 1,2. Disponível em: <http://perseus.uchicago.edu/perseus/cgi/citequery3.pl?dbname=LatinAugust2012&getid=0&query=Sen.%20Brev.%20Vitt.%2010.1.2> Acesso: 09 abr. 2017.
- TÁCITO. *Anais*, XV, 44, *apud*. SILVA, Semíramis Corsi; REZENDE, William Bottazzini. O imperador Nero e as perseguições aos cristãos no I século D. C.: um estudo da obra *Annales* de Tácito. In: **Linguagem Acadêmica**, Batatais, v. 1, n. 1, p. 157-172, jan./jun, 2011. Disponível em: <http://claretianobt.com.br/download?caminho=upload/cms/revista/sumarios/31.pdf&arquivo=sumario9.pdf> Acesso: 26 de abril de 2018.
- TERTULLIANI. *Apologeticus*, L, 13. Disponível em <http://www.tertullian.org/latin/apologeticus.htm> Acesso: 28 maio 2018.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I, 76, a.4, *apud*. COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Editora Armada, 2017.

VI.3 Referências bibliográficas

- A **técnica da têmpera.** Disponível em: <http://www.temperaworkshop.com/technique/technique4.htm> Acesso: 16 de Jul. 2018.
- AMARAL, Jessica Fortunata do. **O Casamento na Idade Média: a concepção de matrimônio no Livro da Intenção (c. 1283) e nos exempla do Livro das Maravilhas (1288-1289) do filósofo Ramon Llull.** Disponível em: http://www.rotadoromanico.com/SiteCollectionDocuments/Romanico_Mais%20Informacao/Artigos/Sociedade/O_Casamento_na_Idade_Media.pdf> Acesso: 26 abr. 2018.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012
- ARGAN, G. C. **História da Arte italiana: da Antiguidade a Duccio.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). **História da Vida Privada: da Europa feudal à Renascença.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARRANZ, Ernesto B. **Historia del Arte Español: pintura del siglo XV en Levante.** Madrid: Hiares, 2015, Edição do Kindle.
- ARRANZ, Ernesto B. **Historia universal del arte y la cultura: la escultura y la pintura góticas.** Madri: Hiares, 2015, edição Kindle.
- AYRES, Thena. **Palm Sunday: Entry into Jerusalem by Giotto.** Holanda, abr. 2012. Disponível em: <http://www.artway.eu/content.php?id=1156&lang=en&action=show>>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- AZCÁRATE, José María. **Arte Gótico em España.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- BELL, Julian. **Uma nova História da Arte.** Brasil: Martins Fontes, 2008.
- BODELÓN, Serafim. Quirico y Prudencio: himnos a las dos Eulalias. *Archivum – Revista de la Facultad de Filología*, n. 44-45, 1994.
- BROOKE, Christopher. **O Casamento na Idade Média.** Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- BROWN, Peter. Antiguidade Tardia. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. **História da Vida Privada** vol. 1: do Império Romano ao Ano Mil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CARBONELL, Eduard, i SUREDA, Joan. **Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya**. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997.

CORNUDELLA, Rafael; FAVÀ, Cèsar; MACÍAS, Guadaira. **El Gótico en las colecciones del MNAC**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011.

_____; MACÍAS, Guadaira. Bernat Martorell i la legenda de Sant Jordi. Del retaule als brodats. **Locus Amoenus**, Barcelona, v. 11, n. 1, p. 29, 2011-2012. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v11-macias/219-pdf-ca>> Acesso em: 06 abr. 2017.

Color in the Middle Ages. Disponível em: <http://www.medievalists.net/2018/02/color-middle-ages/> Acesso em: 11, Jul. 2018.

Cor Azul Na História E Arte. Disponível em: <https://hisour.com/pt/blue-colour-in-history-and-art-26626/> Acesso em: 11, Jul. 2018.

COSTA, Ricardo da. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Editora Armada, 2017.

_____; PESSOA, Fernando. **Estética**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo – Secretaria de ensino a distância, 2016, p. 9. Disponível em: http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/primeira_parte_livro_estetica.pdf Acesso: 13 abr. 2017.

_____. *A nobreza, fonte espiritual da Civilização Ocidental*. In: BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia; COSTA, Ricardo da (coord.). **Mirabilia 9 (dez. 2009)**: Aristocracia e nobreza no mundo antigo e medieval, p. 1-4. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2009_00.1.pdf Acesso: 14 maio 2018.

_____. Os sonhos e a História: *Lo somni* (1399) de Bernat Metge. In: **Medievalis**. Vol.. 1 (n. 2.), 2013, p. 1-24. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/os-sonhos-e-historia-lo-somni-1399-de-bernat-metge>> Acesso: 14 maio 2018.

_____. Uma joia medieval no alvorecer do *Humanismo*: a novela de cavalaria *Curial e Guelfa* (século XV). In: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **De cavaleiros e cavalarias**: por terras de Europa e Américas. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 539-549; Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/uma-joia-medieval-no-alvorecer-do-humanismo-novela-de-cavalaria-curial-e-guelfa-seculo-xv>> Acesso: 14 de maio 2018.

_____. *O Sonho* (1399) de Bernat Metge e suas considerações *filosófico-oníricas*. In: CARVALHO, Marcelo; FIGUEIREDO, Vinicius (orgs.). **Filosofia Antiga e Medieval**. São Paulo: ANPOF, 2013, p. 519-531. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/bernat-metge-e-suas-consideracoes>> Acesso: 14 maio 2018.

_____. *La immortalidad del alma em Lo Somni* (1399) de Bernat Metge. In: **Saeculum 30**. (Jan/Jun), Revista de História da UFPB, 2014, p. 25-34. Disponível em

<<http://www.ricardocosta.com/artigo/la-inmortalidad-del-alma-en-lo-somni>>

Acesso: 14 maio 2018.

_____. *Guerra nas estrelas: a metáfora artística da sociedade medieval no macrocosmo astrológico do Homem Zodiacal*. In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia B. (orgs.). **História Antiga e Medieval. Conflitos Sociais, Guerras e Relações de Gênero**: representações e violência. São Luiz: EDUEMA, 2017, v.6, p. 375-398. Disponível em: < <http://www.ricardocosta.com/artigo/guerra-nas-estrelas-metaphora-artistica-da-sociedade-medieval-no-macrocosmo-astrologico-do>> Acesso: 14 maio 2018.

_____; SILVEIRA, Sidney. A morte na perspectiva de São Tomás de Aquino. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer – Visões Plurais – Volume 2**. Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, 2009, p. 209-217. Disponível em < <http://www.ricardocosta.com/artigo/morte-na-perspectiva-de-santo-tomas-de-aquino>> Acesso: 03 mar. de 2018.

_____. *Corpo transgredido, locus profanado: o martírio de Tomás Becket (c. 1118-1170) na arte medieval*. In: ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de (org.). **Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**: Territórios da Arte. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015, vol. 2, p. 1167-1176. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/arte-e-historia-martirio-e-milagres-de-thomas-becket#footnote11_feled43> Acesso: 24 abr. 2018.

_____. **A guerra na Idade Média**: estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica. Rio de Janeiro: Edições Paratodos, 1998, p. 142; PATLAGEAN, Eveline. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques (dir.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Ramon Llull (1232-1316) e a *Beleza*, boa forma natural da ordenação divina. In: **Revista Internacional d'Humanitats**. Ano XIII, n.18, 2010, p. 21-28. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-boa-forma-natural-da-ordenacao-divina> Acesso: 06 abr. 2017.

_____. *A Morte e as Representações do Além na Doutrina para crianças (c. 1275) de Ramon Llull*. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer – Visões plurais – Volume 3**. Bragança Paulista, São Paulo: Editora Comenius, 2010, p. 118-13. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/morte-e-representacoes-do-alem-na-doutrina-para-criancas-c1275-de-ramon-llull> Acesso: 06 abr. 2017.

_____; SILVA; Matheus Corassa da. Tensões existenciais de um sonho: o caráter pedagógico-moral de *Lo Somni* (1399), de Bernat Metge (1340-1413). In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Lívia Bomfim; ABRANTES, Elizabeth Sousa (orgs.) **Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média**. São Luís: Editora UEMA, 2014, p. 323. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/nas trilhas da antiguidade e idade media.ricardomatheus.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

_____. *A experiência de traduzir Curial e Guelfa*. In: **Curial e Guelfa. Anônimo do século XV**. Apres., trad. e notas de Ricardo da Costa. Santa Bárbara: University of

California, Publications of Humanista, 2011, p. 57-70. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/experiencia-de-traduzir-curial-e-guelfa>>. Acesso em: 11 de mar. 2017.

_____. *A Eternidade de Deus* na filosofia de Ramon Llull (1232-1316). In: **Mundos medievales: espacios, sociedades y poder**. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar. Santander: PubliCan, Ediciones de la Universidad de Cantábria, D.L., 2012, tomo I, p. 1215 – 1227. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/eternidade-de-deus-na-filosofia-de-ramon-llull>>. Acesso: 13 mar. 2017.

_____. História e Memória: a importância da preservação e recordação do passado. In: **Revista Sinais 2**, vol. 1, outubro/2007. Vitória: UFES, p. 2-15. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/historia-e-memoria-importancia-da-preservacao-e-da-recordacao-do-passado>>. Acesso: 13 mar. 2017.

COUTINHO, Priscilla Lauret; COSTA, Ricardo da. *Entre pintura e poesia: o nascimento do amor e a elevação da condição feminina na Idade Média*. In: GUGLIELMI, Nilda (dir.). **Apuntes sobre família, matrimonio y sexualidade em la Edad Media**. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y estudios Medievales), Universidad de Mar del Plata (UNMDP, diciembre de 2003, p. 4-28. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-pintura-e-poesia-o-nascimento-do-amor-e-elevacao-da-condicao-feminina-na-idade-media>> Acesso: 12 fev. 2018.

CYBULSKIE, Danièle. **What Happens to a Widow Who's Un-Widowed?** Disponível em: <<http://www.medievalists.net/2017/12/happens-widow-whos-un-widowed/>> Acesso: 13 maio 2018.

DALARUN, Jaques. *Olhares de clérigos*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**, vol. 2. São Paulo: EDBRADIL, 1990.

DAMISCH, Hubert. Ornamento. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopedia Einaudi**. Volume 32: Soma/psique - Corpo. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995.

DE HAMEL, Christopher. **Manuscritos notáveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). **A History of Women: silence of the Middle Ages**. London: Belknap Havard, 1994.

_____. **O tempo das catedrais**. A arte e a sociedade. 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

DEPARTAMENTO DOS BENS CULTURAIS DA IGREJA. **Santa Eulália**. Secretariado Diocesano de Liturgia, Portugal. Disponível em: <http://www.bcdp.org/v2/images/documentos/st.eulalia.pdf> Acesso em: 16 Jul. 2018.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos**. Córdoba: Dom Quixote, 2010.

FERRATER MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

FRUGONI, Chiara. *A mulher nas imagens, a mulher imaginada*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele (orgs.). KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**, vol. 2. São Paulo: EDBRADIL, 1990.

GOMBRICH, Ernst H. **História da Arte**. São Paulo: LTC, 1999.

GAJANO, Sofia Boesch. Santidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. 2. Bauru: EDUSC, 2002.

GÉLIS, Jaques. O corpo a Igreja e o Sagrado. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do corpo: da Renascença às Luzes**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2008.

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

Isenheim Altarpiece by Matthias Grunewald. Disponível em <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/isenheim-altarpiece.htm> Acesso: 26 maio 2018.

JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.

KLUCKERT, Ehrenfried. La pintura gótica: pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico: arquitectura, escultura, pintura**. Espanha: H. F. Ullmann, 2007.

LABARGE, Margaret Wade. **La mujer em la Edad Media**. Madrid: Nerea, 1986.

LAUWERS, Michael. Morte e Mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Entrevista de Jacques Le Goff a Claude Mettra*. In: HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LIMA, Maria Graciele de. *A linguagem da Mística medieval cristã no poema colóquio de amor de Teresa D'Ávila*. In: **Revista Graphos - Estudos Medievais: Gênero, Resistência e Performance**. v. 17, n. 2, 2015.

- MAGINNIS, Hayden B. J. In Search of an Artist. In: DERBES, Anne; SANDONA, Mark (ed.). **The Cambridge Companion to Giotto**. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 02. Disponível em <<http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam033/2002041027.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2017.
- MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de; LOFÊGO, Barbara Lofiego Pimenta. A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452). **Mirabilia**, Barcelona, v. 20, n. 1, p. 131-158, jan./jun. 2015, p. 135. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/20-06_0.pdf>. Acesso: de março de 2017.
- Martyrdom of Saint Matthew, 1600 by Caravaggio*. Disponível em: <<http://www.caravaggio.org/martyrdom-of-saint-matthew.jsp>> Acesso: 26 maio 2018.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PASTOUREAU, Michel. **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Barcelona: Katz, 2006.
- QUILTER, Harry. **Giotto**. Londres: The Project Gutenberg E-book, 2013.
- ROMAG, Dagoberto. **Compêndio da História da Igreja: a Antiguidade Cristã**. Petrópolis: Vozes, 1949.
- _____. **Compêndio da história da Igreja: a Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 1949.
- ROPS, Daniel. **A Igreja dos Apóstolos e dos Mártires**. São Paulo: Quadrante, 2014.
- ROPS, Daniel. **A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 2014.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.
- SCIACCA, Christine. **Illuminating Human in the Medieval World**. Los Angeles: Getty Publications, s/d.
- SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. 1. Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A. (coords.). **O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- _____. **O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007

SILVA, Matheus Corassa da. O Grande Cisma do Ocidente (1378-1417) em *O Sonho* (1399), de Bernat Metge. In: **Medievalis**, Vol. 2, 2012, p. 71-82. Disponível em: <<http://medievalis.nielim.com/ojs/index.php/medievalis/article/download/16/15>> Acesso: 14 maio 2018.

SUCKALE, Robert; WENIGER, Mathias; WUNDRAM, Manfred (ed.). **Gótico**. Lisboa: Taschen, 2007.

The Last Judgment Triptych (c.1471). Disponível em: <<http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/last-judgment-memling.htm>> Acesso: 30 abr. 2018.

TOMAN, Rolf. Introdução. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Gótico**: arquitectura, escultura, pintura. Espanha: H. F. Ullmann, 2007.

Virgin and Child. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437033> Acesso: 4 de Jul. 2018.

WILLIAMS, Gerhild Scholz. A morte como texto e signo na literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman & VERBEKE, Werner (eds.). **A Morte na Idade Média**. São Paulo: EDUSP, 1996.