



A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452)
La Historia a través de la Imágen: un análisis iconológica del Retaule de Sant Jordi de Bernat Martorell
The History through the Image: an iconological analysis of the Saint George's Altarpiece by Bernat Martorell

Carlos Vinícius Costa de MENDONÇA¹
Barbara Lofiego Pimenta LOFÊGO²

Resumo: Este artigo tem como objetivo uma análise iconológica de uma das obras do artista catalão Bernat Martorell (1390-1425), *O Retábulo de São Jorge (1425-1437)*. Consiste em um trabalho de análise artística que concebe a obra como um *fenômeno histórico* que passa uma mensagem a quem a observa. Ou seja, toda obra histórica tem em seu cerne a sua história, seu período, suas representações e os significados impressos como um retrato de uma determinada época. Nesse sentido, utilizando o método proposto pelo Historiador da Arte Erwin Panofsky (1892-1968), pretendemos fazer um levantamento da história do autor da obra e ressaltar sua técnica, seu esplendor e seu prestígio. Além disso, trataremos da história da obra para explicitar seu percurso, suas dificuldades de atribuição e identificação. Faremos um estudo acerca da lenda e dos textos que narram o martírio de São Jorge, tema central da obra. Desse modo, entenderemos o *ideal cavaleiresco*, aspecto sociomental muito importante para o entendimento da representação deste santo na sociedade medieval do século XV, para estabelecer uma imagem clara do panorama da sociedade representada pela nobreza cortesã do fim da Idade Média que se identificava e se espelhava na figura do santo. Por fim, uma análise iconográfica de todas as partes da obra e ressaltando os minuciosos

¹ Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo; colaborador do PPGHIS e membro da Associação Nacional de História. *E-mail:* cvcmendonca@uol.com.br

² Historiadora e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa do CNPq “Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média”, dirigido pelo Prof. Dr. Ricardo da Costa. *E-mail:* b-l-p-l@hotmail.com



detalhes que dizem respeito aos *motivos artísticos*, como a técnica, as cores e a simbologia, ou seja, um estudo histórico-artístico.

Abstract: This work aims to establish an iconological analysis based on the art historian Erwin Panofsky (1892-1968) methodology of analysis. The addressed work is the St. George's Altarpiece (1425-1437) by the Catalan painter Bernat Martorell (1390-1452). The major goal is to data the collection of St George's legend and the copic texts that tells his life, highlighting the chivalrous ideal represented by this saint in the fifteenth century medieval society. This work also aims to a provide a comprehensive overview of this society which was identified whth St. George's image, in that particular period.

Keywords: St. George – Medieval art – International Gothic –Bernat Martorell – 15th century.

Palabras-chave: São Jorge – Arte Medieval – Gótico Internacional – Bernat Martorell – Século XV.

ENVIADO: 22.02.2015

ACEITO: 23.03.2015

I. Introdução

O presente trabalho tem o intuito de realizar uma aproximação entre a História e a Arte. Tenta decifrar, através da silênciosa Arte, a História que se encontra entrelaçada entre suas cores e formas. Sim, História com “H” maiúsculo. Pois a Arte é um dos grandes instrumentos dos quais o historiador usufrui para que se entenda os anseios, os medos e as paixões de indivíduos que viveram em um determinado período histórico. A Arte une os séculos, ou melhor, ultrapassa-os. Ao nos maravilharmos observando uma determinada obra de arte, projetamos os mesmos sentimentos que foram empregados pelo seu autor, sentimentos que ele queria transmitir aos observadores de seu tempo. A Arte, por isso, não morre. É um instrumento vivo, palpável, para a observação e o estudo do historiador.³

³ COSTA, Ricardo da. *Música e erudição: as chaves para a compreensão histórica*. 2015. Palestra a ser apresentada na *IV Semana de Integração, Ensino, Pesquisa e Extensão – SINTEGRA*, UFVJM. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/musica-e-erudicao-chaves-para-compreensao-historica>

Mas para que consigamos usar uma obra de arte como fonte primária, em primeiro lugar devemos tentar entender o que a Arte tem a dizer por trás do seu fascínio momentâneo. Ou seja, a Arte conta uma determinada história. Mas “sussurra” sutilmente um universo que está implícito em sua forma. Esse universo se refere ao seu lado histórico não palpável, isto é, à mentalidade de uma determinada época, a vida e mente do próprio autor, seu século, sua visão de mundo repassada de forma silenciosa em sua expressão artística. Para que entendamos este “sussurro” das obras de arte, é preciso um estudo aprofundado desses fatos. O que o historiador tenta fazer com sua pesquisa é levar vida à Arte. Voz e vida são dadas às representações artísticas.

Erwin Panofsky (1892-1968)⁴ propõe um método científico para análise de obras de arte históricas. Seu método baseia-se em três níveis de análise: A *pré-iconográfica*, a *iconográfica* e a *iconológica*. A primeira se trata de uma percepção de nível básico de entendimento, onde conseguimos entender os motivos primários, a exemplo do reconhecimento da figura humana ou um desenho de um determinado animal. Na *análise iconográfica*, essas percepções básicas e primárias da *análise pré-iconográfica* se unem a um determinado significado cultural. Um bom exemplo é a narração pictórica da Santa Ceia. Se olharmos sem nenhum aporte cultural, o que se representa são figuras de treze homens sentados em uma mesa.

Porém, a cultura delimita nosso entendimento. Sabemos que a cena de treze homens sentados em determinadas posições em uma mesa é uma forma de simbologia que nos remete à figuração da Santa Ceia. O último nível, a *análise iconológica*, refere-se ao significado intrínseco ou de conteúdo. A Arte é um acontecimento histórico, retrato de uma determinada sociedade. Para isso, são necessários estudos onde se tente enxergar além da obra, ou seja, que se tenha em vista a vida do autor, sua técnica, suas crenças, as filosofias que permeavam o imaginário onde este autor estava inserido, seu tempo histórico e a sociedade em que vivia.⁵

Em contrapartida, devemos ter em mente que a Arte pode nos remeter a um tempo no passado, porém, existem convenções históricas que são retratadas através desta que devem ser vistas com cautela. Tem-se assim, o papel do historiador em saber separar o joio do trigo; filtrar as informações, e, entender que a representação de determinada imagem é ligada à convenções históricas,

⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁵ *Ibid.*, p. 50-52.

que pode ou não ser pintada para repassar uma imagem idealizada. Porém, se atentarmos às entrelinhas, veremos uma porta para o mundo exterior à pintura.⁶

Nos propomos fazer uma análise iconológica da obra do artista catalão Bernat Martorell (1390-1452), *O Retábulo de São Jorge [1425-1437]*, afim de responder algumas questões: quem foi Bernat Martorell? Por que resolveu representar São Jorge em sua obra? Qual a importância deste santo para o ideário medieval do século XV?

Para responder a tais questões, nos baseamos na lenda de São Jorge, além de leituras sobre o ideário da Cavalaria dos séculos XIV e XV, para entender o universo que permeava a representação deste santo no fim do medievo. Ao fim, há uma análise iconográfica de todos os compartimentos da criação de Martorell, com análise de sua técnica, o uso das cores, as formas de representação utilizadas.

II. Bernat Martorell e sua obra prima, *o Retábulo de São Jorge (1425-1437)*

Bernat Martorell (ou Bernardo Martorell), foi um artista catalão do segundo quarto do século XV, crepúsculo da Idade Média. Nasceu 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, Bernat dirigia uma das maiores oficinas de arte em Barcelona. Era um pintor renomado. Seus trabalhos estão espalhados por toda a geografia da Catalunha.⁷ Não só pintava, como também dominava a arte da miniatura, do vitral e do bordado. Seu estilo está enquadrado na segunda fase do estilo *Gótico Internacional*,⁸ de forte influência franco-flamenga.

⁶ BURKE, Peter. *Testemunho Ocular. História e Imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004, p. 233.

⁷ CARBONELL, Eduard, i SUREDA, Joan. *Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997, p. 416.

⁸ O *Estilo Internacional* configurou-se por volta de 1400. Trazia a fusão das tradições nórdicas e italiana, o que fez surgir em toda a Europa Ocidental um único estilo dominante que trazia não apenas na pintura, mas também na escultura do período um desenvolvimento decisivo na evolução estilística. Os autores no ramo da pintura mais conhecidos são Melchior Broedelam (c. 1350-1409), os irmãos Limbourg (século XV) e Gentile de Fabriano (1370-1427). JANSON, H. W. *História da Arte*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989, p. 355-359.

O *Gótico Internacional* surgiu no contexto da emergência do burguês.⁹ Houve assim, uma nova forma de organização social. A nobreza, ansiosa por representatividade, não se enxergava nas formas de Arte difundidas até então, a exemplo dos vitrais, das iluminuras e dos pequenos quadros. Desejavam uma Arte mais rebuscada, mais elitizada e mais ostentosa. Posteriormente, isso daria origem a um estilo exuberante, com muito ouro, muitas cores fortes, além de uma maior racionalidade em relação à representação das formas (se comparada à *Arte Românica*), o que proporcionou uma nova estética para a época.

A Arte flamenga foi uma das precursoras do *Estilo Internacional* surgido nas regiões da Borgonha, Boêmia e norte da Itália. Bernat apresentou influências dessas Artes, nunca antes vistas na Catalunha. Essa característica pode ser observada por fatos da vida cotidiana incorporados em suas obras. Os elementos seculares eram inseridos em temáticas religiosas, provavelmente com intuito de aproximar a doutrina à vida cotidiana. Nota-se também essa influência na busca empírica da forma viva, na observação do modelo e na representação deste de forma que se assemelhasse à realidade, assim como no tratamento da luz, dos espaços, da técnica e do uso das cores.

Toda essa referência à Arte flamenga não é relatada em documentos, nem há registros de viagens feitas por Bernat à essa região. Pode-se imaginar que esse contato se deu pela presença de tais autores flamengos em Barcelona.

Suas obras mais famosas são: *O Retábulo de São Pere de Púbol* (final da década de 1430), que se encontra no *Museu de Arte de Girona*; *Altar de São João Batista* (1434-1435), presente no *Museu Diocesà de Barcelona*, entre outras atribuídas ao autor.

⁹ A Arte não só no período medieval, mas também em outros períodos, sempre cumpriu certas funções. Uma delas era a *afirmação do poder*. Celebrava-se o poder divino, além também do poder das pessoas ricas e dos prestígios da guerra. Essa determinada função da Arte fez com que sua transformação ao longo do tempo ocorresse pela vontade de quem o tinha nas mãos. Assim, com a emergência de novos indivíduos na vida social e política, esse poder, juntamente com a Arte, foi adaptou-se a quem estava no comando. DUBY, Georges e LACLOTTE, Michel (coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997, p. 16-17.

A seguir, a representação do que seria o *Altar de São Jorge* (ou *Retábulo de São Jorge*) (1425-1437).¹⁰

Imagem 1¹¹



¹⁰ Atualmente essa obra encontra-se repartida entre os museus do *Louvre*, em Paris e o *Chicago Art Institute*, nos Estados Unidos.

¹¹ Bernat Martorell, *Reconstrução do Retábulo de São Jorge*, provavelmente procedente da Capela *Del Palau de la Generalitat*, por volta de 1435. *Chicago Art Institute*, Estados Unidos e Museu do *Louvre*, Paris. <http://www.louvre.fr>.



Dividido em cinco partes, o *Retábulo* apresenta, imagetivamente, 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*; as demais (partes laterais) estão presentes no Louvre, em Paris. Estas apresentam o *Julgamento*, a *Flagelação*, o *Suplício* e a *Decapitação* sofrida pelo santo. Acredita-se que tenha existido uma sexta parte: uma última repartição do *Retábulo* com a figura da Virgem Maria, presente no *Philadelphia Museum of Art*, nos Estados Unidos. Essa sexta parte ficaria no lugar do Calvário, geralmente representado em altares como este. Mas não se tem certeza de que realmente tenha feito parte do conjunto.

Durante muito tempo, a procedência e descoberta dessa obra foram confusas e cheias de enganos. Desconhecia-se sua autoria. Tampouco havia documentos que interligassem Martorell ao *Retábulo*. A atribuição ao autor foi feita por estudos a respeito da técnica e do estilo de Bernat. Por muitos anos, a parte central do *Retábulo*, a mais famosa, foi atribuída a um autor anônimo denominado “Mestre de São Jorge”. Ademais, não se sabia que as outras partes da obra faziam parte de um conjunto.

A fama da parte central do *Retábulo* se deu não só pela técnica e beleza que o autor conseguiu imprimir, mas também porque se trata de uma das poucas obras da Catalunha medieval que retratam esse santo. Sua importância tanto para sua época quanto para a comunidade catalã é fundamental.

São Jorge foi um santo aclamado na Idade Média, pois representava o ideal cavaleiresco. Era a personificação do santo guerreiro, que atendia todas as exigências de elegância e coragem que um cavaleiro e um guerreiro medieval deveriam ter. São Jorge tornou-se um santo muito famoso no medievo por personificar essas características simbólicas do ideal da nobreza. Foi consagrado patrono de várias localidades da Europa, incluindo a Catalunha.

Em 1436, a *Generalitat da Catalunha* propôs a celebração obrigatória do dia de São Jorge. Em 1456, foi ditada, em Barcelona, uma Constituição que ordenava oficialmente a festa de culto ao santo, incluída no *Código das Constituições da Catalunha*.¹² Essa festa é comemorada ainda hoje no dia 23 de abril, e é conhecida como o *Dia de São Jorge, da Rosa e do Livro*. É uma comemoração que se assemelha ao Dia dos Namorados. Os homens presenteiam as mulheres com rosas, e as mulheres presenteiam os homens com livros. Essa tradição

¹² Internet, http://www.catalonia.com.br/catala/catalunha_cultura5.asp

segue em parte a história das variações da lenda do dragão. Em uma delas, quando o santo fere o dragão, no sangue do animal que cai surge uma rosa, com a qual o cavaleiro presenteia a princesa. A tradição de se presentear o parceiro com um livro é mais recente (por volta da década de 1920).

A primeira documentação referente a esta obra de Bernat Martorell encontra-se em *L'exposició Retrospectiva de Obras de Pintura, de Escultura y Artes Suntuarias*, montada na Academia de Belas-Artes de Barcelona em 1867. Ela foi cedida pelo Barão de l'Albi, Francesc de Rocabrúna, na forma de seis partes que, juntas, formariam um *Retábulo*, representado a Virgem e o martírio de São Jorge. Esse dado apresenta uma das pistas de que a cena da Virgem Maria estaria presente no conjunto original. Naquela exposição, as obras foram datadas do início do século XVI. Tal datação equivocada ocorreu pelos incipientes estudos feitos no século XIX sobre Arte catalã medieval.¹³ Essas partes foram estudadas por Josep Puiggarí (1821-1903), que analisou a pintura e publicou um estudo e uma cópia de uma de suas partes (*São Jorge conduzido ao suplício*, cópia relativamente fiel).

Há diversas interpretações para a procedência dessa obra. A primeira pertence a Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915), cuja obra, *Los cuatrocentistas catalanes*,¹⁴ dividida em dois volumes, apresenta duas versões para sua procedência. Primeiramente, o autor ignorou a existência das quatro partes que rodeavam o compartimento principal - São Jorge e o dragão - e tratou apenas do caso desta. Relata que esse compartimento principal era de propriedade do colecionador Josep Ferrer-Vidal i Soler (1853-1927), que havia comprado a obra.

Em sua segunda versão, Sanpere i Miquel voltou atrás, ao tomar conhecimento do estudo de Puiggarí supracitado, quando descobriu que o *Retábulo* havia pertencido à família Rocabrúna. Nessa segunda versão, as cinco partes teriam pertencido à D. Josepa de Rocabrúna, que, em seu testamento, repartiu seus bens e deixou a parte central do *Retábulo* com sua curadoria. As outras partes ficaram a cargo de sua irmã, mãe do barão de l'Albi, que por sua vez, vendeu-as cinco anos mais tarde a um antiquário pertencente ao senhor Dupont. Este, por sua vez passou-as a outro antiquário francês, que as vendeu

¹³ CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira. “Bernat Martorell i la legenda de Sant Jordi. Del Retaule als Brodats”. In: *Locus Amoenus* 11, 2011-2012, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

à *Sociedade Francesa dos Amigos do Louvre*, que entregou as obras a esse museu, o que explica a repartição desta e sua presença em diferentes países.

Guadaira Macías e Rafael Cornudella mostraram um erro cometido por Sanpere i Miquel. Segundo eles, houve uma confusão por parte deste autor: as partes teriam pertencido à Francesc de Sales de Rocabrúna i Jordà, barão de l'Albi, e não à Josefa de Rocabrúna como imaginado.¹⁵ Francesc casou-se com Maria Josepa de Rocabrúna i Pascual e morreu sem deixar herdeiros. Sua baronia foi transmitida à sua irmã mais velha, Maria Josepa de Rocabrúna i Jordà, esposa de Plàcid de Montoliu. Tal homônimo causou confusão ao historiador ao pesquisar os documentos.

O barão faleceu em 1824. A esposa e a irmã decidiram repartir seus bens. De acordo com Macías e Cornudella, é bem provável que o *Retábulo* estivesse contido nesse inventário, mas a obra não está presente nos documentos examinados por eles.

Quanto ao fato da parte central ter, posteriormente, surgido nos Estados Unidos, o historiador Agustí Duran i Sanpere (1887-1975) tem uma interpretação. Ele afirma que ela teria pertencido a Charles Deering (1852-1927), magnata norte-americano que residia em Barcelona. Charles, assessorado por Miquel Utrillo (1862-1934), comprou-a e a expôs durante alguns anos como uma das obras mestras da coleção do *Saló Blau Del Palau Marciel*. Porém, em decorrência de desavenças entre os dois homens ocorridas em Barcelona, Charles decidiu partir para sua terra natal e seguindo para Chicago, nos Estados Unidos. Três anos antes de morrer, deixou-a como herança para seus filhos, que decidiram doá-la, após a morte do pai, para o *Chicago Art Institute*.¹⁶

Quanto à autoria da obra por Bernat, quem melhor apresenta uma hipótese aceita pelos historiadores é Mary Grizzard.¹⁷ De acordo com ela, o pedido para a execução da obra à Bernat teria sido feito pela *Disputació del General*, que o havia encarregado de fazer um *Retábulo* com a temática de São Jorge, pois seria destinado à capela dedicada ao santo localizada na *Casa de La Diputació*, conhecida hoje como *El Palau de La Generalitat de Catalunya*. A capela foi construída em homenagem ao patrono da Catalunha. Mesmo que não haja

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

documentos que atribuam a autoria a Bernat, é possível que ele tenha sido o autor, não apenas pela técnica empregada na obra, mas por ser o principal artista aclamado pela *Casa de La Diputació*. Apesar de existirem documentos que comprovem que ele recebeu uma encomenda da *Casa de La Diputació* para que fizesse um *Retábulo* com a temática do santo, isso não comprova que, de fato, esse pedido se relacionasse à capela que estava sendo construída. Porém, se levarmos em conta a ligação de tal obra com a temática da capela em referência a São Jorge, é plausível que os historiadores concordem com essa hipótese.

Grizzard supõe que Martorell teria assumido o encargo do *Retábulo* logo após a capela ser concluída. A datação para a obra de Bernat, assim, giraria em torno de 1434 - 1438. Porém, as primeiras notícias que se têm do *Retábulo* não coincidem com essas datas. A primeira vez em que ela aparece em um documento está presente no primeiro inventário da *Casa de La Diputació del General* de 1499 (muitos anos após a datação oficial da obra). O altar é descrito em referência ao santo, e junto dele, há “[...] uma cortina pequena de veludo a frente do altar, onde haveria uma franja de ouro e *grana* [...]” “[...] uma cortina branca que é colocada em frente ao altar durante a quaresma [...]”.¹⁸

Outro inventário feito alguns anos mais tarde, em 1512, descreve a capela, mas não chega a mencionar o *Retábulo*, ainda que fique implícita sua presença. Porém a cortina aparece de forma um pouco diferente. Nesse inventário, é descrito que “[...] no altar da capela de São Jorge, há uma cortina de veludo negro com uma franja de ouro e *flocadura* de ouro e seda” e, em sua frente, “uma cortina de linho branco com de anéis de ferro”.¹⁹

Outro inventário, de 1514, relata as mesmas cortinas, e implicitamente, registra a obra. Esses são os únicos documentos conhecidos que retratam a existência de um altar dedicado a São Jorge presente na capela.²⁰

Diante de uma figura de grande importância como era São Jorge na época, e por ser um santo de grande reverência, principalmente na Catalunha do século XV, é necessário que entendamos a trajetória desse personagem histórico e sua lenda, para que se entenda o conteúdo da obra analisada.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

III. São Jorge

É importante ressaltar que a existência de São Jorge é vista com ressalvas. Sua imagem e lenda foram consideradas apócrifas pelo *Decretum Gelasianum* (século VI), devido à grande discrepância entre os relatos sobre seus feitos. Porém, sua figura apareceu no imaginário medieval em decorrência das lendas que foram muito difundidas a partir do século XI. A fixação da lenda do dragão, no fim do século XII, popularizada no século seguinte, consolidou a imagem do cavaleiro cristão, conversor de infiéis, guerreiro de ideais nobres e honrados.²¹

Essa popularização se deu, sobretudo, por intermédio da *Legenda Áurea* (1253-1270) de Jacopo de Varazze (1226-1298),²² famosa coletânea hagiográfica muito difundida no século XIII. A obra de Bernat Martorell, ao que parece, bebeu a narrativa de Varazze. Porém, a imagem do Santo já aparecia em manuscritos anteriores ao século XI, onde a lenda de seu martírio era retratada em textos coptas, os primeiros datados por volta dos séculos V e VI. Nesses textos, Jorge aparece torturado pelo general Diocleciano por sete longos anos, após este dar início à perseguição aos cristãos. Levando em conta o *Edito de Tolerância Nicomédia*, datado de 311 d.C, que terminou com a perseguição aos cristãos, podemos supor a morte de Jorge por volta de 310 ou 311 d.C., pois após sua morte definitiva, o jovem guerreiro põe fim à perseguição aos que tem fé em Cristo.

A versão de Varazze nos conta que a cidade de Silena, província da Líbia, via-se aterrorizada por um terrível dragão. Esse monstro necessitava do sacrifício diário de ovelhas para não ameaçar o reino próximo. Quando os animais se tornaram escassos, o desespero da população levou-a a tomar medidas drásticas. Passaram a oferecer como vítimas, juntos às ovelhas, pessoas. Com o passar do tempo, sem mais opções, a filha do rei acabou escolhida a se tornar a presa da fera, mesmo a contragosto de seu pai.

No dia em que a princesa seria oferecida ao dragão, Jorge, um jovem tribuno do exército romano, cristão, passava casualmente pelo local. Ao se deparar com a princesa prestes a ser devorada pela besta. Resolveu, então, salvá-la em nome do Senhor. Montou seu cavalo, fez o sinal da cruz, e desferiu no dragão

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² JACOPO DE VARAZZE. *Legenda áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

um golpe de lança, que o feriu, mas não o matou. Ao machucá-lo, Jorge conseguiu domá-lo e, com isso, levá-lo à cidade. Diante do povo, prometeu matar o terrível animal em troca da conversão e do batismo de toda a cidade. Bem sucedido, conseguiu a conversão de todos, inclusive do rei e de sua família.

Um breve relato dos manuscritos coptas conta-nos a história de Jorge. Inicia-se com as palavras de Diocleciano, no qual juntamente com sessenta e nove generais de todas as partes, reunidos em uma tribuna, deram início a perseguição e tortura do povo cristão. Os manuscritos mostram um jovem chamado Jorge, proveniente da Capadócia, soldado romano e tribuno do exército imperial, resolveu ir até Diocleciano, e, ao ver à veneração aos deuses pagãos e o repúdio ao Deus cristão, revoltou-se. Abandonou seu posto de tribuno e distribuiu suas riquezas para os mais necessitados. Assim, constatou que, a partir daquele momento, ele se tornaria um *soldado de Deus*. Quando foi ao encontro dos generais presentes na tribuna, enfrentou-os. Ao proferir palavras de fé cristã em repúdio aos deuses pagãos, iniciou-se o seu calvário. A partir de então, o santo sofre as mais duras provações durante sete longos anos. Foi torturado e morto por quatro vezes, ressuscitado três vezes por motivos sagrados, retornou à luta contra os pagãos, tendo sua morte definitiva apenas quando conseguiu a vitória na conversão dos infiéis.

IV. O ideal cavaleiresco

Para que se compreenda completamente o que São Jorge significou para a mentalidade dos homens medievais, temos que observar o que permeia todo esse ideal cavaleiresco e porque Jorge é um representante da Cavalaria.

A mentalidade do medievo sempre teve a fé como moldura, e não acontecia diferente com o ideal da Cavalaria. Ele pertencia a um âmbito mais restrito da sociedade, ou seja, aos nobres e cortesãos. Porém, não foi assim desde o seu princípio. A Cavalaria surge em uma esfera não nobre, por volta do século IX, após o fim do Império Carolíngio. Este *milites* (indivíduo pertencente a Cavalaria) aparece dentro de um grupo social próximo a aristocracia rural, à serviço desta. Com o passar do tempo este grupo nobilitou-se.²³ Por ser de

²³ COSTA, Ricardo da. “A Cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no *Livro da Ordem de Cavalaria* (1275), de Ramon Llull”. In: FIDORA, A e HIGUERA, J.G (eds.) *Ramon Llull caballero de la fe*. Cuadernos de Anuário Filosófico- Série de Pensamiento Español. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, p. 13-40. *Internet*,

origem secular, a Cavalaria em seus primórdios tinha um aspecto muito violento com base na conquista de territórios e saqueamento de riquezas.

A Igreja por muito tempo tentou inculcar na mente dos cavaleiros ideais ligados à religião, de modo a obter, contudo, mais fracassos que êxitos. Uma de suas inúmeras tentativas esteve no combate à violência entre guerreiros, que resultou durante os séculos X ao XII, na criação de instrumentos normativos que freassem o ímpeto violento, como a *Paz de Deus* e a *Trégua de Deus*.²⁴ Assim, ela instituiu regras e valores cristãos a serem seguidos.

Eram exaltados os guerreiros que lutavam pela fé em Cristo nas Cruzadas. Um exemplo que podemos citar é o de São Bernardo de Claraval (1090-1154), que em *As glórias das milícias aos Cavaleiros Templários*, exalta o cavaleiro cruzado, e justifica a violência através de uma finalidade correta. Para ele, morrer e matar em nome de Cristo é uma grande glória, pois: “[...] O soldado de Cristo mata com segurança de consciência e morre com mais segurança ainda”.²⁵

Porém, ao mesmo tempo em que exalta os cavaleiros de Cristo, repreende as atitudes dos cavaleiros seculares:

Vós, milicianos, como haveis se equivocado tão estupendamente? Que fúria os tem arrebatado para verem a necessidade de combaterem até se esgotarem com tanto dispêndio sem outro salário que a morte ou o crime? Cobristes vossos cavalos com sedas, pendurastes telas belíssimas em vossas couraças; pintastes as lanças, os escudos e as selas; recarregastes os arreios e esporas de ouro, prata e pedras preciosas. E com toda essa pompa se lançastes à morte com um furor cego e néscia insensatez. O que são essas coisas, arreios militares ou vaidades

<http://www.ricardocosta.com/artigo/Cavalaria-perfeita-e-virtudes-do-bom-cavaleiro-no-livro-da-ordem-de-Cavalaria-1275-de-ramon>

²⁴ A *Paz de Deus*, criada pela Igreja, tinha o intuito de fazer com que o guerreiro apresentasse juramentos de não atacar, roubar ou extorquir os que não pudessem se defender. Dentro dessa esfera estavam os eclesiásticos; mulheres nobres não acompanhadas; camponeses de ambos os sexos e pobres e desprotegidas em geral. A *Trégua de Deus* visava subtrair a violência delimitando datas onde não se poderia guerrear. Seriam essas datas as festas solenes; os dias santos e o descanso semanal que depois fora estendido a um período de quinta-feira à noite à segunda de manhã. FLORI, Jean. “Cavalaria”. In: LE GOFF, Jacques, e SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Volume I. Bauru, São Paulo: EDUSC, Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 192.

²⁵ RAMON LLULL. *O Livro da Ordem de Cavalaria* (trad. Ricardo da Costa). São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2010, p. 30. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria>

de mulher? Ou credes que pelo ouro a espada inimiga se amedronte para respeitar a formosura das pedras e não transpasse seus tecidos de seda?

Por experiência, vós sabeis muito bem que são três as coisas de que mais necessita o soldado em combate: agilidade com reflexos e precaução para defender-se; total liberdade de movimentos em seu corpo para poder movimentar-se continuamente, e decisão para atacar. Mas vós afagastes a cabeça como as damas, deixastes crescer o cabelo até cair sobre os olhos; vestistes vossos próprios pés com amplas e largas camisas; sepultastes vossas covardes e afeminadas mãos dentro de luvas que as cobrem por completo.

E, o que todavia é mais grave — pois isso os leva ao combate com grandes ansiedades de consciência —, é que guerras tão mortíferas se justificam com razões tão enganosas e pouco sérias. Pois, o que é ordinário, o que só induz à guerra até provocar o combate — a não ser em vosso caso — são sempre paixões de iras incontroláveis, o afã de vanglória ou a ambição de conquistar territórios alheios. E estes motivos não são suficientes para poder matar ou expor-se à morte com uma consciência tranqüila.²⁶

A força da instituição da Cruzada pela Igreja teve imenso impacto em seu princípio. No entanto, não foi acompanhada pela da Cavalaria, esta última sempre permeada por um aspecto profano e até mesmo sensual.²⁷ A maior vitória ligada à inserção dos ideais cristãos na Cavalaria talvez tenha sido o de transformar a cerimônia de adubamento (iniciação do cavaleiro) em uma cerimônia essencialmente religiosa. A figura de São Jorge, nesse sentido, era presente e possuía importante destaque durante o ritual da investidura do cavaleiro. Seu nome aparece junto ao nome de Deus e do arcanjo São Miguel, patrono dos cavaleiros. “Em nome de Deus, de São Miguel, e de São Jorge, eu te declaro cavaleiro”.²⁸ A imagem do santo remete à luta espiritual e, portanto, ao espírito cruzadístico. Com a decadência das ordens da Cavalaria (Templários, Hospitalários, Teutônicos) e com a perda definitiva da Terra Santa, os ideais de fé buscados pela Igreja começavam a ser postos de lado

²⁶ COSTA, Ricardo da. “A Cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no *Livro da Ordem de Cavalaria* (1275), de Ramon Llull”, *op. cit.*

²⁷ Os torneios medievais, famosos entre os cavaleiros nobres, surgem a partir do século XII e se tornam cada vez mais populares. Eram muito mal vistos pela instituição da Igreja, pois eram de fato um ritual profano que iam contra a luta armada somente em nome de Deus. Além da violência exacerbada, existia também um forte caráter sensual, pois o guerreiro muitas vezes colocava sua vida em risco para impressionar uma dama, por vezes ao almejar uma união em virtude de ascensão social. FLORI, Jean. “Cavalaria”, *op. cit.*, p. 195.

²⁸ PASTOREAU, Michel. *No templo dos cavaleiros da Távola Redonda*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro: 1989, p. 45.

pelos cavaleiros²⁹, mas estes nunca perderiam totalmente sua característica ligada aos preceitos cristãos. O ritual de sagração de um cavaleiro medieval era tão intimamente ligado à religião, que poderia se comparar ao ritual de batismo e do casamento.

Ramon Llull (1232-1315) foi o mais importante filósofo catalão que viveu na Baixa Idade Média. Em *O Livro da Ordem de Cavalaria*, ele nos mostra a visão dessa áurea cavaleiresca de fins do medievo. Nesse período, a Cavalaria entrava em evidente decadência,³⁰ ela perdia o seu cerne: a fé. Para Llull, as principais missões de um cavaleiro seriam: pacificar os homens; manter e defender o cristianismo e vencer os infiéis. Ele teria que estar voltado completamente a serviço da fé. Para que isso ocorresse, deveria partir para uma missão divina.³¹

Contudo, a Cavalaria, nesse período pendia para outro lado. Ela entrava em contemplação de um imaginário de beleza, de esplendor, ao se tornar um ideal essencialmente estético, que ao mesmo tempo tentava ser um ideal ético.³² Ela sai dos ideários das Cruzadas e acaba por fim nas esferas do imaginário. O fim da Idade Média foi um período onde a realidade era cruel, violenta. Assim, as pessoas eram levadas à fuga em uma forma idealizada da vida. Nisso se configurava o ideal cavaleiresco desse período. Ressalta-se que era um ideal imaginativo, irreal.³³

Os ideais dos cavaleiros ligados à vida religiosa como: compaixão; justiça e fidelidade, não eram artificiais. Porém o sentimento mais latente imbuído na mentalidade era o do amor, baseado numa sensualidade feminina. O cavaleiro e a amada, o herói em nome do amor, são o motivo central desse cerimonial

²⁹ RAMON LLULL. *O Livro da Ordem de Cavalaria* (trad. Ricardo da Costa), *op. cit.* Internet, <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria>

³⁰ Desde o fim do século XII em diante, a Cavalaria era criticada principalmente pela Igreja, que dizia que os cavaleiros estavam corrompidos, pois adquiriam valores mundanos à exemplo dos sensuais torneios, e pelos príncipes que se afirmavam cavaleiros que não cumpriam sua missão primeira, a missão de fé. *Ibid.*, p. 28.

³¹ *Ibid.*, p. 27.

³² Huizinga (1872-1945) pesquisou o fim da Idade Média (séc. XV) na região da Borgonha. Explicou que, em sua função ética, o ideal cavaleiresco neste período ficava sempre a dever, pois tinha uma origem pecaminosa. O autor explicitou que o cerne do ideal foi sempre o orgulho elevado à condição de beleza. Do orgulho estilizado e exaltado, nasceu a honra, que era o centro da vida nobre. HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naif, 2010, p. 99.

³³ *Ibid.*, p. 124.

em torno do Cavalaria de fins do medievo. O guerreiro deveria demonstrar sua honra; sua coragem; ser forte; sangrar; e por fim, morrer para salvar a mulher amada do perigo mais ameaçador. A libertação da virgem é o momento romântico mais primordial que sempre é renovado.³⁴

Ao observar as representações de São Jorge nesse período, somos remetidos imediatamente à imagem de um guerreiro que luta contra o mal em nome do sagrado, retrato não só do ideal religioso, mas também do ideal romântico, concretizado com o ato de salvar a princesa virgem da morte das garras de um terrível dragão.

V. O Retábulo de São Jorge de Bernat Martorell: *São Jorge e o dragão*

Na obra de Bernat, o santo é retratado na cidade de Silena, no momento em que empunha a lança para proferir o golpe que irá atingir o dragão e, assim, salvar a princesa. O dragão é pintado como uma fera horrenda, de garras afiadas e asas abertas, com uma enorme boca, pronto para atacar ao menor descuido. Está representado com uma paleta de cores escuras, que demonstra o caráter sombrio do animal. No terreno embaixo de Jorge e do monstro, há esqueletos de animais e de seres humanos, local onde a criatura vivia. Esse caráter sombrio faz oposição às outras paisagens da obra, que representam uma natureza com relativa placidez.

Observa-se isso pelo comportamento dos animais representados. Bem distante, há um único camponês fazendo seu trabalho, sem se dar conta do que ocorria naquele exato momento.

O santo usa uma armadura negra, com características típicas das armaduras usadas nos séculos XIV e XV: rígida, mas articulada em locais específicos,³⁵ projetada para ser usada sobre o cavalo. Sua armadura tem detalhes em cores brancas e uma cruz vermelha em seu peito. A atitude gloriosa é evidente pela postura do homem montado em seu magnífico animal. O jovem guerreiro porta um tecido branco esvoaçante em suas costas. Jorge tem um semblante sereno, assim como a princesa e os outros indivíduos.

³⁴ *Ibid.*, p. 116.

³⁵ FLORI, Jean. “Cavalaria”. In: LE GOFF, Jacques, e SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, op. cit., p. 185-199.

Imagem 2³⁶



³⁶ Bernat Martorell, *São Jorge e o dragão*, compartimento central do *Retábulo de São Jorge*, provavelmente procedente da capela *Del Palau de la Generalitat*, por volta de 1435. *Chicago Art Institute*. Internet, <http://www.artic.edu>

A princesa contempla a luta a certa distância, em cima da caverna do dragão. Ao seu lado encontra-se uma ovelha, oferecida ao dragão junto a ela. Observam-se toda a corte em sua fortaleza, junto à presença dos cidadãos protegidos atrás dos limites da cidade, apreensivos com a luta no horizonte.

O rei e a rainha estão atentos em uma espécie de varanda enfeitada com tecido fino que os destaca do resto da multidão, além do óbvio uso da coroa para que se identifiquem tais personalidades. Elementos como os cisnes nadando no rio, mostram um comportamento sereno e natural. A paisagem calma cria uma contradição com o foco da obra, o confronto com o dragão.

Não há um grau elevado de perspectiva. Apesar disso, há uma tendência à representação da realidade. Falta, ainda, um estudo maior de proporção. Entretanto, nada disso se trata de incompetência do pintor, mas de características próprias do período, quando, através das influências dos artistas de Flandres, começa a se empreender uma maior busca pela representação do real, ainda que não se mostre completamente fiel.

As cores que mais esclarecem a habilidade do artista são o branco e o rosa pastel, presentes no vestido da princesa. O manto foi feito com uma técnica em que se utilizava uma escova “pontilista”, que sugere uma textura de tecido, e nos permite observar o domínio técnico do outro ofício de Bernat, o de iluminador.³⁷

É notável também o uso do gesso para modelar alguns elementos da obra, de modo a destacá-los. Percebemos isso na auréola do santo, na coroa da princesa e na armadura do cavalo. A artimanha é empregada a fim de imprimir certo realismo. Essa técnica foi muito difundida pelos artistas do século XV, mas Bernat demonstra um brilhante domínio dela.³⁸

Vale ressaltar que a figura do dragão é, na verdade, uma metáfora para simbolizar o demônio. A figura do jovem guerreiro, derrotando-o pela força de sua fé, simboliza, assim, a soberania de Deus. A representação da princesa apresenta um elemento do mundo profano. Nota-se aí uma analogia ao ambiente dos torneios, onde os cavaleiros arriscavam a vida pela manutenção de sua honra e pela admiração da amada. Jorge, nesse sentido, põe sua vida

³⁷ CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira. “Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi. Del Retaule als Brodats”. *Locus Amoenus* 11: 2011-2012, p. 26.

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

em risco para salvar a princesa. É um elemento sutil, mas que remete a esse ambiente cavaleiresco, condenado pela Igreja devido ao seu caráter mundano, sensual.

VI. O Julgamento e Flagelação de São Jorge

Imagens 3³⁹ e 4⁴⁰



³⁹ Bernat Martorell, *Julgamento de São Jorge*, compartimento do *Retábulo de São Jorge*, provavelmente procedente de capela *Del Palau de la Generalitat* de Barcelona, por volta de 1435. Louvre, Paris. Internet, <http://www.louvre.fr>.

⁴⁰ Bernat Martorell, *A Flagelação de São Jorge*, compartimento do *Retábulo de São Jorge*, provavelmente procedente de capela *Del Palau de la Generalitat* de Barcelona, por volta de 1435. Louvre, Paris. Internet, <http://www.louvre.fr>.

Na primeira repartição lateral (Imagem 3), é retratado o *Julgamento* do santo. Nota-se a presença de Jorge diante das autoridades em uma assembléia. Diante de fontes dos manuscritos coptas, indentificamos a figura central da imagem como o imperador Diocleciano junto aos sessenta e nove generais, que em convênio com seu líder, perseguiram os cristãos. Ao lado direito da figura central, encontra-se o jovem cristão, usando vestes cinza. Reconhece-se sua figura por conta da auréola dourada que envolve sua tez. Ele entra na cena e interrompe a assembleia para afirmar sua fé cristã e relatar sua indignação com os idólatras pagãos.

A figura central, sentada ao trono dourado, é retratada como um indivíduo elegante, onde a iconografia indica uma posição hierárquica de poder diante dos demais presentes, principalmente em relação a Jorge. Nota-se sua autoridade ao observar não só o seu trono e o local de destaque no centro da imagem, mas também suas vestimentas, que se diferem e se destacam dos demais personagens. Ele usa um elegante chapéu de motivos cônicos, com escritos pseudo-árabes no corpo do acessório. Há um cetro e uma espada compondo a vestimenta da personagem. Um cão dorme em seus pés.⁴¹

Bernat sugere um ambiente rico e exótico, o que ele provavelmente imaginava ser uma corte oriental do século IV. Nota-se também que a figura em destaque mostra um tamanho maior em relação aos outros personagens, o que poderia ser tanto uma falha de perspectiva, ou um truque do pintor para ressaltar ainda mais a autoridade do indivíduo retratado. Os demais personagens encaram a figura central como quem observa um superior. Estes mesmos personagens também apresentam vestimentas muito ricas e sofisticadas, o que destaca o nível hierárquico dos presentes em cena.

Nesta repartição do *Retábulo*, nós; observadores, somos agraciados com a visão de muita riqueza. O uso das cores: os verdes, violetas, rosas e laranjas, em combinações cromáticas, harmonizam os elementos como um todo, dando um total ar de graça. O uso do dourado nos remete ao ouro, o que atrai o olhar com fascínio. Os tecidos das vestimentas dos personagens são trabalhados com minúcia. Até mesmo os tecidos em farrapos usados pelos carrascos, que aparecerão nas outras três cenas, atraem os olhares por conta da riqueza dos detalhes.⁴²

⁴¹ CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira. “Bernat Martorell i la legenda de Sant Jordi. Del Retaule al Brodats”. *Locus Amoenus* 11: 2011-2012. p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 27.

Na primeira cena, Diocleciano aponta na direção do santo, mas volta seu olhar para um homem de barba longa e grisalha, que aparece ao lado esquerdo do imperador, o qual segura um chapéu cônico à mão. Ele demonstra respeito a quem lhe é dirigido à palavra. Ele também usa uma vara de comandante, o que denuncia sua origem militar. Esse personagem irá aparecer nas outras três partes do *Retábulo*, o que podemos entender que ele fora o incumbido por Diocleciano de ser o mandante das torturas e morte de São Jorge. Ao observarmos a obra de Jacopo Varazze, este homem é apresentado como Daciano, governador a mando do imperador.⁴³

Em relação à composição da imagem, ela se apresenta em um formato circular em relação ao centro. Os personagens ao redor da figura principal se dispõem em um círculo fechado, onde há personagens sentados em um banco de cor branca, que olham de baixo para cima, ao redor da figura em destaque na imagem. Se o espectador notar bem, um desses personagens sentado em primeiro plano olha diretamente para quem observa a obra.⁴⁴

Um aspecto importante a ressaltar é que esse formato circular cria uma falsa sensação de espaço por conta da organização dos personagens, o que leva o observador a ignorar quase completamente a arquitetura e a paisagem, que é retratada de forma superficial. Esse é um truque muito usado por Martorell em diversas obras. Ele ignora a paisagem ou arquitetura e cria uma falsa ilusão de preenchimento de espaços. Pode-se dizer que seria uma característica que denunciava o pouco domínio do autor ao retratar as figuras com uma perspectiva convincente. Esse aspecto fica evidente ao se observar a figura anterior analisada, *São Jorge e o dragão*, onde a paisagem e os planos de fundo são criados de forma confusa e com pouco domínio da perspectiva, baseada apenas na forma empírica de observação.

Na continuação da narrativa do martírio, o próximo compartimento, a *Flagelação* (Imagem 4) o santo nos é apresentado como uma figura frágil, quase nu, com apenas as partes íntimas cobertas por um pedaço de pano branco. Suas mãos estão atadas em torno de um pedaço de madeira, enquanto é açoitado e torturado por quatro carrascos ao mesmo tempo. Jorge aparece como uma figura praticamente angelical. É um homem jovem, franzino, sem

⁴³ JACOPO DE VARAZZE. *Legenda áurea: vidas de santos, op. cit.*, p. 367.

⁴⁴ CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira. “Bernat Martorell i la legenda de Sant Jordi. Del Retaule al Brodats”. *Locus Amoenus* 11: 2011-2012. p. 28.

possibilidades de defesa. O seu sofrimento é assistido por um mar de generais que vestem armaduras, elmos e lanças.

Uma figura se destaca no meio de tantas pessoas. É a figura que aparece no compartimento anterior, o *Julgamento*. Este homem é Daciano, que estava incumbido de realizar a tortura do jovem sob as ordens de Diocleciano. Personagem este que se destaca dos outros ao redor, por conta das suas ricas vestimentas e do singular chapéu de estilo cônico na cabeça. Ele observa, de longe, junto à multidão.

Em relação à composição da imagem, ela é montada de forma que se ignora qualquer tipo de paisagem existente. Nota-se que a cena foi pintada para ser representada ao ar livre, porém, não há nenhuma paisagem na imagem. O que Martorell utiliza ao retratar a multidão de milhares de cabeças e elmos que tomam conta total do espaço vazio é; de fato; um truque, onde o mar de pessoas demarca a linha do horizonte, assim o autor cria a sensação de profundidade.

A temática da *Flagelação* do santo não é uma temática muito utilizada por pintores desse período.⁴⁵ Bernat utiliza-a para iniciar uma narrativa que irá culminar na representação da morte de Jorge. É evidente que a partir dessa imagem, a obra começa a receber um tom sombrio. O autor deixa de lado as cores então suaves do compartimento principal da obra, *São Jorge e o Dragão*, e a temática luxuosa com cores extremamente ricas e extravagantes do *Julgamento*, para adentrar numa paleta de cores mais escuras. Notamos que o céu não é azul.

Todos os personagens aparecem vestidos em tons de marrom e preto. Jorge aparece no meio do primeiro plano da imagem, e ali, quase nu, parece brilhar, ressalta-se sua imagem alva diante das vestes e ambiente soturno. Tudo isso faz com que a atenção do espectador se encontre voltada para esta figura, onde seu sofrimento se encontra evidenciado.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

VII. O Suplício e a Decapitação de São Jorge

Imagens 5⁴⁶ e 6⁴⁷



As duas últimas repartições do *Retábulo* retratam o *Suplício* e a *Decapitação* do santo (figuras 5 e 6), e, se inserem em uma temática mais usual nas obras pictóricas desse período.⁴⁸

⁴⁶ Bernat Martorell, *São Jorge levado ao suplício*, compartimento do *Retábulo de São Jorge*, provavelmente procedente da capela *Del Palau de la Generalitat* de Barcelona, por volta de 1435. Louvre, Paris. Internet, <http://www.louvre.fr>.

⁴⁷ Bernat Martorell, *Decapitação de São Jorge*, compartimento do *Retábulo de São Jorge*, provavelmente procedente da capela *Del Palau de la Generalitat* de Barcelona, por volta de 1435. Louvre, Paris. Internet, <http://www.louvre.fr>.

Na imagem 5, o observador fica diante da narrativa do *Suplício*. O santo aparece com pés e mãos atados a uma cela de cavalo, onde é arrastado com o corpo praticamente nu. Logo atrás do torturado, há uma procissão de guerreiros montados a cavalo que portam lanças; alusão aos sessenta e nove generais aliados a Diocleciano. A figura principal em meio à multidão, e a mais bem trabalhada, é a de Daciano. Ele aparece em cima de um cavalo muito bem detalhado, desta vez veste uma armadura. Posiciona-se em comando diante da procissão de indivíduos atrás dele.

Cabe dizer que o autor tentou estabelecer uma ideia de movimento. Percebe-se nas características corporais dos personagens uma alusão à locomoção. Ao observarmos a posição dos dois cavalos em destaque – o primeiro animal que carrega Daciano – mostra-se com uma de suas patas levantadas, em referência a uma passada, em sentido de caminhada; o segundo cavalo, àquele que arrasta Jorge, aparece só com parte traseira na imagem. Sensação que este se retira da cena. Isso também é explícito nas posições dos personagens em contexto geral. Fica claro ao se observar a figura de um dos carrascos presente na figura anterior (*Flagelação*). Desta vez o indivíduo está presente, mas em posição diferente: ele surge em primeiro plano, de costas para o espectador, e caminha com uma cesta, onde carrega os instrumentos de seu ofício, enquanto Jorge é arrastado ao seu lado. Esses personagens se locomovem para o desfecho final, que se encontra na cena seguinte.

Como no compartimento anterior, se repete nesta imagem o que já foram observados nas duas cenas laterais anteriores: a ausência de um cenário com paisagem ou arquitetura. No *Suplício* a paleta de cores utilizada por Bernat se assemelha bastante à do compartimento anterior. Diante de uma cena sombria, o autor usa cores escuras, como o marrom em demasia e amarelo escuro. A única parte clara, de fato, é a imagem de Jorge, que mesmo em sofrimento, aparece com um semblante sereno e pacífico. Refoça-se assim um contraste entre o sagrado e o profano (Jorge e o ambiente).

Finalmente, somos levados ao último compartimento (Imagem 6), *A Decapitação de São Jorge*. Aqui se encontra o desfecho dessa incrível história. Apesar de se tratar de uma cena de forte caráter mórbido, o que se tenta retratar, na verdade o é fim esperado.

⁴⁸ CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira. “Bernat Martorell i la legenda de Sant Jordi. Del Retaule als Brodats”. *Locus Amoenus* 11: 2011-2012. p. 29.

Nesta cena, Jorge é morto. Sua cabeça se encontra separada de seu corpo frágil. Seu sangue jorra. No entanto, suas feições são serenas. O que se contrasta nesta cena é de fácil apreensão. A diferença na temática surge, e mesmo ao se tratar de uma cena de morte violenta em um cenário caótico, o que se vê, é na verdade um *caos divino*. O castigo que surge àqueles que não acreditaram na palavra de Cristo pregada por Jorge e atentaram contra sua vida.

Essa cena é regada pelo sagrado. No texto copta, Jorge morre quatro vezes, porém fora sempre ressuscitado em nome de Deus, para que continuasse sua luta. Após sua quarta e última morte, Jesus Cristo com a companhia de arcanjos desceriam dos céus para levar a alma do santo junto consigo, onde este, finalmente, conseguiria descansar depois de sete longos anos de martírio.

O que se observa, é que essa cena ganha uma nova iluminação diante de tal narrativa. Ela perde o tom sombrio, as cores escolhidas são mais claras devido aos novos personagens que surgem nessa pintura. O branco se mistura aos verdes, laranjas, azuis e rosas, e iluminam as figuras presentes. Isso ocorre pela presença de um novo elemento, que desce dos céus - um arcanjo em cima de uma nuvem, que trás junto de si uma luz divina que ilumina todo o ambiente a sua volta - essa luz, que pode ser interpretada como uma *tempestade de luz*, cega e desnorteia os algozes do jovem guerreiro. Percebemos que algumas figuras ao redor do santo aparecem desfalecidas, ou talvez sem vida. Outras com feições atormentadas diante da presença vinda dos céus.

Tanto na figura anterior (Imagem V) que retrata o *Suplício*, como nesta última, o corpo de Jorge aparece em uma linha diagonal em relação a quem observa, e cabe a repetir, como citado anteriormente, a ausência, mais uma vez, de cenários de paisagens ou arquitetura no contexto do quadro.

Por fim, acaba-se a narrativa sobre a vida e morte do santo guerreiro feita pelo pintor Bernat Martorell, que, com seu inquestionável talento conseguiu repassar de forma magnífica para o povo catalão do século XV, a história desta figura tão importante para a sociedade medieval. A obra de Martorell, junto à beleza de seu trabalho que emociona o espectador, mesmo seis séculos após o seu feito, é de fato uma grande interpretação sobre a história daquele momento.

Conclusão

Como afirmado anteriormente, a Arte é um instrumento muito eficaz quando utilizada na pesquisa histórica. Ela dá vida aos escritos. Com a Arte visualiza-se o que os indivíduos viveram e presenciaram em seu tempo. Porém, o historiador sempre deve se atentar ao que a Arte representa e delimita. Ela é permeada por convenções, por ideais.

O que este trabalho tentou mostrar foi que em fins da Idade Média, a Cavalaria se encontrava em decadência em relação aos seus ideais relativos à fé, mas essa mesma Cavalaria estava em ascensão em relação à imagem do homem como sujeito que rompe com um pensamento vigente. A Igreja, ainda com influência indiscutível, de pouco em pouco, perde lugar para caprichos mundanos.

Como em todos os períodos, não há uma ruptura abrupta nas formas de se pensar e enxergar o mundo. Essa mudança acontece de tempos em tempos. Porém, ela ocorre sempre de forma transitória, gradual. Ocorreu dessa forma no fim da Idade Média, mais precisamente no século XV.

Se refletirmos sobre a transitoriedade do medievo para a Modernidade, observa-se que esse período é *um mundo misto de permanência e inovação*.⁴⁹ Ou seja, o ideário medieval continua arraigado na mente desse homem que transcende ao próximo período, mesmo com inovações de pensamento.

Mudanças ocorreram principalmente na forma de organização social. Os que tinham o monopólio das riquezas tinham o monopólio do *poder*, que de forma direta, era impresso nas formas de Arte do período. Quem detinha o *poder*, detinha os meios para as construções artísticas. O que antes estava nas mãos da Igreja, a partir desse período, passa às mãos dos homens nobres. Esses homens vão exigir um ideal artístico que seja compatível com seus ideais de vida, relacionados à criação de uma moldura bela para ilustrar sua passagem neste mundo. Mundo permeado por uma beleza efêmera, passageira, mas necessária aos indivíduos dessa época. O anseio pelo belo foi transformado em necessidade de mudança, pois a Arte do período anterior não atendia aos ideais deste novo homem que surgia. Com isso, a Arte torna-se um dos

⁴⁹ 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 e Humanista, 2011, p. 57-70. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/experiencia-de-traduzir-curial-e-guelfa>

principais fatores para a observação de tais transformações do pensamento desse período.

Na obra de Bernat fica ainda mais claro: a técnica empregada à obra, o abuso em detalhes, a forma como o pintor buscou empregar os elementos da forma mais empírica que conseguiu, é um retrato dessa sociedade plástica, que procurava enxergar a vida por um filtro de beleza. É esse retrato das mudanças de mentalidade do próprio homem. Não apenas em referencia à temática escolhida por ele, mas pela forma como ele o faz. Ele aproxima o homem do medievo do período que está por vir. Sua tentativa de representar o mundo de forma empírica é, certamente, um prenúncio da *Renascença*, onde a busca pela beleza é levada ao seu máximo.

Bibliografia

- BUDGE, Enerst A. Wallis (org.). *O martírio de São Jorge da Capadócia: os textos copticos*. Barueri: Sá editora, 2012.
- BURKE, Peter. *Testemunho Ocular: História e Imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARBONELL, Eduard, i SUREDA, Joan. *Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997.
- CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira. “Bernat Martorell i la legenda de Sant Jordi. Del Retaulle als Brodats”. *Locus Amoenus* 11: 2011-2012.
- 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 e Humanista, 2011, p. 57-70. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/experiencia-de-traduzir-curial-e-guelfa>
- COSTA, Ricardo da. “A Cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no *Livro da Ordem de Cavalaria* (1275), de Ramon Llull”. In: FIDORA, A e HIGUERA, J.G (eds.) *Ramon Llull caballero de la fe*. Cuadernos de Anuário Filosófico- Série de Pensamiento Español. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, p. 13-40. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/Cavalaria-perfeita-e-virtudes-do-bom-cavaleiro-no-livro-da-ordem-de-Cavalaria-1275-de-ramon>
- COSTA, Ricardo da. *Música e erudição: as chaves para a compreensão histórica*. 2015. Palestra a ser apresentada na *IV Semana de Integração, Ensino, Pesquisa e Extensão – SINTEGRA*, UFVJM. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/musica-e-erudicao-chaves-para-compreensao-historica>
- DUBY, Georges e LACLOTTE, Michel (coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.
- FLORI, Jean. “Cavalaria”. In: LE GOFF, Jacques, e SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Volume I. Bauru, SP: EDUSC, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- GOMBRICH, Ernst H. *História da Arte*. 16. ed. São Paulo: LTC, 1999.



Bento Silva SANTOS (org.). *Mirabilia 20 (2015/1)*
Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- JACOPO DE VARAZZE. *Legenda áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PASTOREAU, Michel. *No templo dos cavaleiros da Távola Redonda*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro: 1989.
- RAMON LLULL. *O Livro da Ordem de Cavalaria*. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2010. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria>