

***A poética do corpo: expressões e gestos no Retábulo de São João Batista (1425-1430) de Bernat Martorell (1390-1452)***<sup>1</sup>

***La poétique du corps: expressions et gestes dans le Retable de Saint Jean-Baptiste (1425-1430) de Bernat Martorell (1390-1452)***

***The poetic of body: expressions and gestures in the Altarpiece of St. John the Baptist (1425-1430) by Bernat Martorell (1390-1452)***

Matheus Corassa da SILVA<sup>2</sup>  
Ricardo da COSTA<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende realizar um estudo iconográfico do *Retábulo de São João Batista* (1425-1430), atribuído ao pintor gótico catalão Bernat Martorell (1390-1452), no intuito de analisar as representações imagéticas do corpo do santo, suas expressões faciais, seus gestos. Entre a vida eremítica e a decapitação. Realizaremos uma breve contextualização da temática, de modo a situar histórica, artística e filosoficamente as abordagens relativas ao corpo, sobretudo no medievo, nosso recorte temporal. Além disso, apresentaremos algumas informações relativas à história, localização e divisão dos compartimentos desse retábulo, o mais antigo atribuído a Martorell. Procederemos, por fim, à análise iconográfica de dois dos compartimentos da obra: o central e o que retrata a decapitação do santo eremita. Seguiremos a proposta metodológica de Erwin Panofsky (1892-1968), associada à *hierarquia analítica* de Jean-Claude Schmitt (1946-).

**Résumé:** Ce travail a l'intention de réaliser une étude iconographique du *Retable de Saint Jean-Baptiste* (1425-1430), attribué au peintre gothique catalan Bernat Martorell (1390-1452), afin d'analyser les représentations imagétiques du corps du saint, ses expressions faciales, ses gestes. Entre la vie d'ermite et la décapitation. Nous aurons, d'abord, une brève contextualisation du thème afin de situer les approches historiques, artistiques et philosophiques sur le corps, en particulier dans le Moyen Âge, notre époque d'étude. Après, nous présentons quelques informations sur l'histoire, l'emplacement et la division des compartiments de ce retable, le plus ancien attribué à Martorell. Nous procéderons,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado em 06 de abril de 2016 nas *Jornadas de Filosofia Medieval*, evento organizado pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFil) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

<sup>2</sup> Mestrando em Artes e licenciado em História pela UFES. E-mail: [matheuscorassa@hotmail.com](mailto:matheuscorassa@hotmail.com).

<sup>3</sup> Medievalista da UFES. *Acadêmic corresponent* da *Reial Acadèmia de Bones Lletres* de Barcelona. Site: [www.ricardocosta.com](http://www.ricardocosta.com).



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

enfin, par l'analyse iconographique de deux des compartiments du retable: le central et ce qui représente la décollation du saint ermite. Nous suivons donc la proposition méthodologique de Erwin Panofsky (1892-1968), associée avec la *hiérarchie analytique* de Jean-Claude Schmitt (1946-).

**Palavras-chave:** Gótico internacional – Bernat Martorell – Retábulo de São João Batista – Corpo – Análise iconográfica.

**Mots-clés:** Gothique international – Bernat Martorell – Retable de Saint Jean-Baptiste – Corps – Analyse iconographique.

ENVIADO: 10.07.2016  
ACEPTADO: 03.11.2016

\*\*\*

## I. Entre a Arte e a Filosofia, o *corpo*

O corpo, palco de eternos conflitos entre o sagrado e o profano, a luz e a escuridão, a efusão dos prazeres carnavais e o ascetismo.<sup>4</sup> Ao longo de sua história, a civilização ocidental desenvolveu um peculiar entendimento e uma elevada consciência acerca do corpo e das suas mais diversas relações. Na Filosofia, a concepção mais antiga e difundida do corpo é a que o apresenta como *instrumento da alma*.<sup>5</sup>

Decorrem dessa perspectiva duas questões centrais: por um lado, todo instrumento pode receber apreço, elogios e, até mesmo, exaltações pela função que exerce; por outro, pode ser criticado e depreciado por implicar limites e condições. Essas duas possibilidades se alternaram na história da Filosofia: tanto a condenação do corpo como *prisão da alma* por Platão (c. 428-347 a. C.)<sup>6</sup>, como sua exaltação feita por Nietzsche (1844-1900).<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> GÉLIS, Jacques. “O corpo, a Igreja e o sagrado”. In: VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo. Volume 1: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 20.

<sup>5</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 211.

<sup>6</sup> “Há de haver para nós outros algum atalho direto, quando o raciocínio nos acompanha na pesquisa; porque enquanto tivermos corpo e nossa alma se encontrar atolada em sua corrupção, jamais poderemos alcançar o que almejamos. E o que queremos, declaremo-lo de uma vez por todas, é a verdade. [...] Por outro lado, ensina-nos a experiência que, se quisermos alcançar o conhecimento puro de alguma coisa, teremos de separar-nos do corpo e considerar apenas com a alma como as coisas são em si mesmas. Só nessas condições, ao que parece é que alcançaremos o que desejamos e do que nos declaramos amorosos, a sabedoria, isto é, depois de mortos, conforme



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Lull. Seventh centenary  
Ramon Lull. Séptimo centenario  
Ramon Lull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

Platão, ao expor no *Fédon*<sup>8</sup> o mito da queda da alma no corpo, pressupôs a noção de *instrumentalidade do corpo*, retomada e reproduzida, séculos mais tarde, pela Escolástica.<sup>9</sup> Mas foi Aristóteles (384-322 a. C.) quem melhor formulou tal doutrina: em *Sobre a alma*,<sup>10</sup> o Estagirita reafirmou a noção de *instrumentalidade corporal* e considerou que, mesmo que a alma seja corpórea, o corpo pode ter uma função instrumental em relação a ela. Da mesma maneira, tais elaborações predominaram em toda a filosofia medieval, e só foram abandonadas a partir das elaborações cartesianas, no século XVI.

O Cristianismo, por sua vez, um dos pilares civilizacionais do Ocidente, sempre teve com o corpo íntimas ligações. À medida que a crença cristã era inserida na cultura e na mentalidade do medievo, o corpo passava a ser apresentado como *locus* próprio de todas as tensões existenciais íntimas colocadas naquelas sociedades. Templo do Espírito Santo, princípio do pecado. Simultaneamente. Questões paradoxais que retomaremos adiante.

Na Arte, as abordagens do corpo parecem-nos ainda mais amplas. Ao fazermos uma rápida incursão pela história da arte ocidental, percebemos uma espécie de *protagonismo do corpo*.<sup>11</sup> De *Lacoonte e seus filhos* (c. 40 a. C.) ao *Nascimento da Vênus* (1483), das

---

nosso argumento o indica, nunca enquanto vivermos” (66b ss.). – PLATÃO. *Fédon* (trad. Carlos Alberto Nunes). Belém: EDUFPA, 2011, p. 73-75.

<sup>7</sup> “‘Eu sou corpo e alma’ – assim fala a criança. – Por que não se há de falar como as crianças? Mas o homem desperto, o sábio, diz: ‘Todo eu sou corpo, e nada mais; a alma é mais um nome para chamar algo do corpo’. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (*Dos que desprezam o corpo*). – NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra. Um livro para todos e para ninguém* (trad. Mário Ferreira dos Santos). Petrópolis: Editora Vozes, 2011, p. 51.

<sup>8</sup> Ver nota 6.

<sup>9</sup> Por exemplo, em SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Compêndio de Teologia* (trad., apres. e notas de Carlos Nougué). Porto Alegre, 2015. A partir do cap. 151 (Livro I), o filósofo discorre sobre a relação entre a alma e o corpo (p. 295-299, e outros capítulos – 167, 180, 184, etc.).

<sup>10</sup> “Dissemos, de uma forma geral, o que é a alma: é uma substância de acordo com uma definição, e isso é o que é ser para um corpo daquele tipo. Se um instrumento, como um machado, fosse um corpo natural, o que é, para um machado, ser, seria a sua essência, e isso seria também a sua alma. Separada a alma, o instrumento não seria mais um machado, a não ser por homonímia. Mas, como as coisas são, é um machado. A alma, com efeito, não é o ser e a definição de um corpo daquele tipo, mas sim <o ser e a definição> de um corpo natural de uma qualidade tal que possua em si mesmo o princípio do movimento e do repouso” (II, 1, 412b 10-16). – ARISTÓTELES. *Sobre a alma* (trad. Ana Maria Lóio). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 62-63.

<sup>11</sup> “A questão do corpo surge ligada a todo o desenvolvimento da arte ocidental, tratada a duas ou três dimensões, e isto durante um período que vai bastante para além da Idade Média e que só

inúmeras representações do Cristo, da Virgem Maria e dos santos feitos durante a Idade Média à *Mona Lisa* (1503-1517) e até *A banhista de Valpiçon* (1808), sem esquecer dos brilhantes trabalhos de Caravaggio (1571-1610), El Greco (1541-1614), Jacques-Louis David (1748-1825), Goya (1746-1828), e de pósteros como Delacroix (1798-1863), Millet (1814-1875), Courbet (1819-1877), Cézanne (1839-1906), van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903). Em todos eles, o corpo se apresenta: motivo, objeto, representação, temática, presença, indício. Até onde parece ausente, o corpo logo se anuncia. Ou não seria a *action painting* de Pollock (1912-1956) uma criação livre, fluida e, ao mesmo tempo, perturbada do movimento do corpo?

### Imagem 1



POLLOCK, Jackson. *N.º 5* (1948). Óleo sobre tela, 243,8 x 121,9 cm, coleção particular, Nova York, Estados Unidos. Com este exemplo, parece-nos que Pollock queria pôr fim à intensa busca de elementos figurativos na pintura por parte dos observadores. A começar pelo título: ao invés de colocar um nome-palavra ao quadro, um simples número – 5 – para comprovar a ideia expressionista, qual seja, que o resultado obtido era apenas uma *expressão do momento* e que não se referia a nenhuma forma ou ideia preexistente. O estilo é o *dripping*: o artista respingava tinta sobre a tela, de modo que os pingos escorressem e formassem traços entrelaçados por toda a superfície. As

---

termina, no que diz respeito a esta matéria, com a recusa cubista e depois abstracta da *mimesis* clássica.” – 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, 2003, p. 20.



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Lull. Seventh centenary  
Ramon Lull. Séptimo centenario  
Ramon Lull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

ferramentas utilizadas foram utensílios não convencionais – paus, facas e espátulas. Ao caminhar velozmente sobre a tela, o autor ainda deixou escorrer tinta de latas furadas intencionalmente, com gestos bruscos e impetuosos, sempre a borrifar e a manchar a superfície. Assim, por mais que não seja um protagonista figurativo, o corpo está presentificado. É dele que partem os movimentos que manifestarão ao resultado final sua “vida própria”, como enfatizava Pollock. Vida essa que não existiria sem a *poética do corpo*.

Na arte contemporânea – para a *Body Art*, por exemplo – o corpo passou a constituir a *superfície de inscrição*<sup>12</sup> e, para as *performances*, a obra em si. No princípio e no fim de toda obra de arte, o corpo. Com seus gestos, trejeitos, movimentos, impressões; com sua inércia, seus pensamentos, seus sentidos; com sua imaginação, suas exigências, incertezas, desconfortos, mistérios; sempre o corpo, de alguma maneira, figurado.

Não poderíamos deixar de mencionar algumas elaborações artísticas sobre o corpo que, embora recentes, têm uma interessante ligação com nossa abordagem. Uma delas é a dos historiadores da fotografia John Pultz e Anne de Mondenard que, na contramão dos ideais de perfeição estética do corpo retratados até o século XIX, depararam-se com o *corpo trágico*, fruto da pobreza, da violência, das drogas, da morte. Corpos assassinados e mutilados, malformações, cadáveres expostos (e até em decomposição): a arte se colocava diante da face mais triste e dura da realidade.<sup>13</sup>

Outra dessas elaborações é a tomada de um dos trabalhos da artista norte-americana Barbara Kruger (1949- ) – *Seu corpo é um campo de batalha* (1989) – a metáfora do *corpo como campo de batalha*. Ao analisar a obra de Kruger, Juan Antonio Ramirez (1948-2009) considera o corpo como parte de um âmbito conflituoso, de difícil delimitação, lugar de convergência ou de disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas.<sup>14</sup> Em que pese nosso anacronismo, nada mais próximo do conflito existencial protagonizado pela sociedade medieval em relação ao corpo e da abordagem do martírio de São João Batista que faremos adiante.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> SCHMITT, Jean-Claude. “Imagens”. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, v. 1. p. 594.

<sup>13</sup> FABRIS, Annateresa. “O corpo como território do político”. In: *Baleia na Rede*. Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura, Marília, v. 1, n. 6, p. 416-429, dez. 2009, p. 416. Internet, [http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c\\_CorpoPolitico\\_imagens.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf).

<sup>14</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 14.

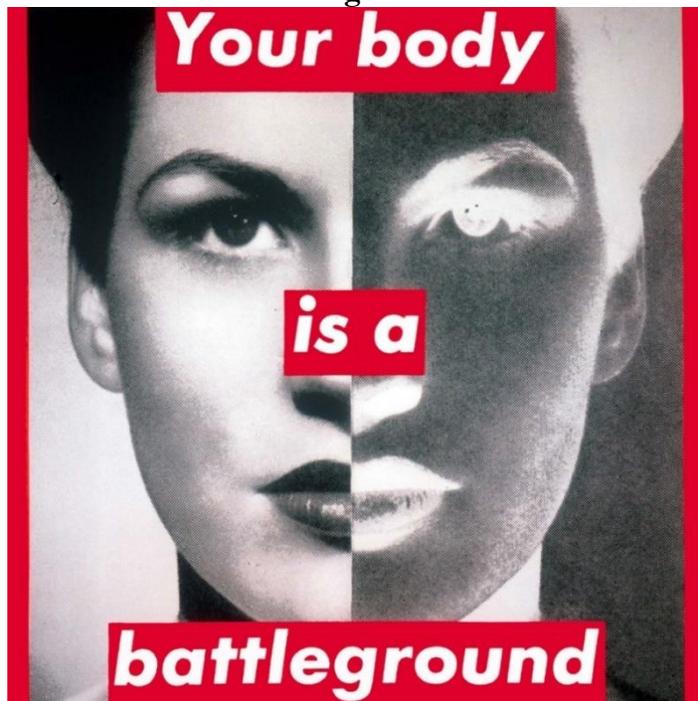
<sup>15</sup> Não desconsideramos e/ou rejeitamos o anacronismo. Em *Diante do tempo*, Georges Didi-Huberman (1953- ) eleva o anacronismo das imagens à condição de uma nova proposta

1033

FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

### Imagem 2



KRUGER, Barbara. *Untitled (Your body is a battleground, 1989)*, *silkscreen* fotográfico sobre vinil, 284,48 x 284,48 cm. Essa obra exemplifica o interesse de Kruger na abordagem e na interpretação de acaloradas questões políticas. Originalmente, a composição foi utilizada como cartaz para uma marcha de mulheres em apoio à liberdade sexual-reprodutiva, que ocorreu em 09 de abril de 1989, em Washington. Tal evento se inseria em um contexto de protestos contra um conjunto de leis antiaborto em discussão na época. Ao usar uma fotografia serigrafada da face de uma modelo, a artista dividiu a tela em seções: da esquerda para a direita, a imagem bipartida inverte de positivo para negativo, e, de cima para baixo, a face é dividida pelo *slogan* “Seu corpo é um campo de batalha”. Kruger criticava ainda o *padrão objetivado de simetria* aplicado à beleza feminina e exaltado pela mídia e pela publicidade. Sem dúvida, trata-se de uma *arte ativista*. Contudo, o que nos interessa é uma *questão espiritual*: tal imagem parece sugerir, dentre as tantas outras possíveis interpretações, um contraste entre o positivo e o negativo, o branco e o preto (o *yin-yang* taoísta), alusão à dualidade do corpo. Luz e trevas, transcendência e imanência, espírito e corpo. Opostos complementares: o corpo é um *campo de batalha*, nó existencial que permeia, talvez, a história da humanidade.

---

metodológica que enriquece o tradicional esquema panofskyano. Afinal, porque evitar os anacronismos se apreciamos as obras do passado com os olhos de hoje? Sobre o tema, ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Lull. Seventh centenary  
Ramon Lull. Séptimo centenario  
Ramon Lull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

## II. O corpo na civilização medieval

Não é possível pensar a civilização medieval dissociada do Cristianismo. O amplo recorte temporal conhecido por Idade Média foi um momento de consolidação e de expansão da fé cristã por toda a Europa ocidental, processo em que sua doutrina formou verdadeira amálgama com os modos de vida e de pensamento.<sup>16</sup>

As formas de abordar o corpo pelos medievais, respeitadas suas especificidades espaço-temporais, foram feitas, necessariamente, pela ótica cristã. Essa *Weltanschauung* estava difundida nos mais diversos âmbitos da sociedade, sobretudo na *cultura popular*,<sup>17</sup> de modo que não podemos nos valer da esquemática elaboração de que tudo assim o era “devido ao elevado poder político e ideológico exercido pela Igreja Católica”. Tal compreensão, simplista, despersonaliza um processo de uma intrincada rede de modos de pensar, de sentir e de agir que perpassa tanto os indivíduos quanto a coletividade.<sup>18</sup>

A história cristã é uma longa *aventura do corpo*.<sup>19</sup> Nem o divino escapou a esse entendimento: nó central da História, a Encarnação, foi a tomada de corpo do Filho de Deus, corpo diariamente lembrado de forma ritual no sacrifício eucarístico.<sup>20</sup> É natural, pois, que a sociedade medieval, cristã em sua totalidade, tivesse o corpo em grande consideração. Afinal, não é a ressurreição corporal, num “corpo glorioso”, que lhe é prometida no fim dos tempos?

---

<sup>16</sup> Foi principalmente Jacques Le Goff (1924-2014) quem desenvolveu a ideia de que a evolução do Cristianismo está intimamente relacionada à evolução histórica da Ocidente medieval. Sobre o tema, ver LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

<sup>17</sup> BURKE, Peter. “Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista”. In: *Varietades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 177-193.

<sup>18</sup> GÉLIS, Jacques. “O corpo, a Igreja e o sagrado”. In: VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo. Volume 1: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 21.

<sup>19</sup> 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, 2003, p. 19.

<sup>20</sup> “Eu recebi do Senhor o que vos transmiti: que o Senhor Jesus, na noite em que foi traído, tomou o pão e, depois de ter dado graças, partiu-o e disse: ‘Isto é meu corpo, que é entregue por vós; fazei isto em memória de mim’. Do mesmo modo, depois de haver ceado, tomou também o cálice, dizendo: ‘Este cálice é a Nova Aliança no meu sangue; todas as vezes que o beberdes, fazei-o em memória de mim’. Assim, todas as vezes que comeis desse pão e bebeis desse cálice lembrais a morte do Senhor, até que venha” (I Cor 11, 23-26).



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Lull. Seventh centenary  
Ramon Lull. Séptimo centenario  
Ramon Lull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

O corpo também se tornou, nesse período, um poderoso meio de linguagem simbólica e metafórica. Em sua organização política, social e religiosa, um esquema que tinha no corpo sua representação. Não é estranho, portanto, depararmos com documentos da época que se referem, por exemplo, à cristandade como o *corpus mysticum*, cuja cabeça era o Cristo e os membros os fiéis de sua Igreja. Logo tal metáfora se desenvolveria na ideia do “corpo social”: o rei como “cabeça”, a Igreja (dos clérigos) como “coração” e o restante da sociedade como os “braços e pernas”. Como escreveu João de Salisbury (c. 1115-1180), bispo e um dos maiores escritores de seu tempo, em 1159 no *Policraticus – De nugis curialium et vestigiis philosophorum* (“Policrático, sobre as frivolidades dos cortesãos e os vestígios dos filósofos”), o *primeiro tratado de filosofia política do Ocidente*<sup>21</sup>:

Os agricultores se parecem aos **pés**, pois também se encontram continuamente no solo. Para eles é especialmente necessária a atenção da **cabeça**, já que tropeçam em muitas dificuldades enquanto pisam a terra com o trabalho de seu **corpo**, e merecem ser protegidos com tanta ou mais justa proteção para se manterem de pé, sustentarem e moverem todo o corpo. Retire de qualquer corpo essas peças dos pés que, por mais robusto que ele seja, não poderá caminhar por suas próprias forças, mas tentará se arrastar torpemente com as mãos, sem consegui-lo e com grande fadiga, ou só poderá se mover com o auxílio das bestas (grifos nossos).<sup>22</sup>

Salisbury esmiuçou o que simplificamos: o príncipe como a *cabeça*; os juízes e prefeitos, os *olhos*, os *ouvidos* e a *língua*; os oficiais e os soldados, as *mãos*; os questores e escrivães, o *ventre* e os *intestinos*; os camponeses, os *pés*. O bispo destacou, no trecho reproduzido, o aparente *paradoxo dos pés*: em relação à cabeça são menos importantes, mas ouse retirar os pés do corpo! Por mais forte que seja, não conseguimos caminhar sem eles! Mereciam os camponeses, por isso, especial atenção dos governantes.<sup>23</sup> Essa era a admoestação da *filosofia cristã* que, tanto na Idade Média quanto na Antiguidade, tinha como parâmetro ético a Moral.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> E isso *antes* do resgate de Aristóteles ocorrido no século XIII. Ver SABINE, George H. *Historia de la teoría política*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 203.

<sup>22</sup> JUAN DE SALISBURY. *Policraticus* (ed. Miguel Angel Iadero, Matias Garcia e Tomas Zamarriego). Madrid: Editora Nacional, 1984, Livro V, 2, 6.

<sup>23</sup> COSTA, Ricardo. “A Estética do Corpo na Filosofia e na Arte da Idade Média: texto e imagem”. In: *Trans/form/ação*, Marília, v. 35, p. 161-178, 2012. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/estetica-do-corpo-na-filosofia-e-na-arte-da-idade-media>.

<sup>24</sup> A Filosofia tinha como base a tradição socrático-platônica, transmitida à Idade Média por várias vertentes, uma delas a *estoica*: “Sócrates, que reduziu toda a filosofia à ética, dizia que a suprema sabedoria consistia em distinguir o bem e o mal. ‘Se a minha autoridade tem para ti algum valor – dizia ele – prática a moral para poderes ser feliz, e não te importes que fulano ou cicrano te ache estúpido. Deixa que os outros



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Lull. Seventh centenary  
Ramon Lull. Séptimo centenario  
Ramon Lull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

O corpo humano refletia, em conjunto, a coerência do todo ao mesmo tempo que a diversidade e a hierarquia das funções.<sup>25</sup> Uma noção de *coesão social* extremamente cara àqueles tempos.<sup>26</sup>

Outro aspecto evocado pelo corpo na civilização medieval residia no duplo movimento que, ao mesmo tempo, enobrecia e menosprezava o corpo, tido como duplo e inconstante, tal qual aquele que o habita.<sup>27</sup> De fato, a Igreja nunca foi unânime ao tecer suas considerações sobre o corpo, e sua posição nunca deixou de variar, mesmo que em matizações. De um lado, havia certa interpretação pessimista do mundo, seguida de uma abordagem negativa, associada à entrada do Pecado Original na história por intermédio dos “primeiros pais”.<sup>28</sup> De outro, uma visão mais moderada: o corpo como *persona* completa, em equilíbrio, intimamente ligado à alma.

Dessa maneira, não poderia o corpo ser encarado negativamente se era ele também o receptáculo dela, fragmento de Deus que faz morada em cada ser humano<sup>29</sup> (aqui uma clara alusão à filosofia platônica). Ao corpo do pecador, desordem, pois não consegue controlar suas paixões, opunham-se os harmoniosos corpos de Adão e de Eva *antes* da Queda. O *corpo como campo de batalha*.<sup>30</sup> Um paradoxo ainda muito discutido e, aparentemente, longe de ser superado pela teologia cristã.

---

*te ofendam e te injuriem; desde que possuas a virtude em nada será lesado por isso. Se queres ser feliz, se queres ser um homem de bem e digno de confiança, não te importes que os outros te desprezem!* Ninguém conseguirá atingir este nível se previamente não tiver negado qualquer valor a tudo o mais, se não tiver colocado todos os bens em pé de igualdade – porque não existe bem onde não há moral, e a moral é a mesma em todas as circunstâncias”, LÚCIO ANEU SÉNECA. *Cartas a Lucílio* (trad., prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, Carta 71, 7, p. 273.

<sup>25</sup> 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, 2003, p. 18.

<sup>26</sup> Na universidade, o corpo docente e o corpo discente; na sociedade, a cidade como um corpo. Para o tema, ver SENNETT, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

<sup>27</sup> GÉLIS, Jacques. “O corpo, a Igreja e o sagrado”. In: VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo. Volume 1: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 20.

<sup>28</sup> “Eis que nasci na culpa, minha mãe concebeu-me no pecado.” (Sl 50, 7); “Assim como em Adão todos morrem, assim em Cristo todos reviverão.” (I Cor 15, 22); “Por isso, como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim a morte passou a todo o gênero humano, porque todos pecaram...” (Rm 5, 12).

<sup>29</sup> “Ou não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que habita em vós, o qual recebestes de Deus e que, por isso mesmo, já não vos pertenceis?” (I Cor 6, 19).

<sup>30</sup> Ver nota 14.

Imagem 3



*Adão e Eva* (1597) de Peter Paul Rubens (1577-1640). Óleo em painel, 182,5 x 140,7 cm, The Rubenshuis, Antuérpia, Bélgica. A representação de uma *divina harmonia* é, ao que parece, o ponto alto dessa pintura. Todos os elementos dialogam, delicada e harmoniosamente, entre si. Adão contempla Eva e sugere, ao aproximar a mão do rosto de sua esposa, seu desejo em agraciá-la com uma carícia. Eva, apoiada em uma árvore, demonstra uma leve timidez com a *admiração contemplativa* do marido. As peles, alvíssimas, denotam sua pureza. Mesmo com as personagens nuas, um possível erotismo da cena não transparece. E a própria natureza contribui para isso: delicados galhos,



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

cheios de folhas, projetam-se sobre e escondem seus órgãos sexuais. Como bem destacou Giorgio Agamben (1942- ), os “pais da humanidade” não estavam de fato nus, mas revestidos com as “vestes da graça divina”. Ao desobedecerem a Deus, Adão e Eva *viram-se* nus: a nudez não era um estado, mas um *acontecimento*. Ela desvelava, assim, seus corpos ignóbeis, maculados pelo pecado.<sup>31</sup> Rubens retratou o momento *anterior* à Queda, quando só havia inocência, embora a astuta serpente já estivesse à espreita.

Esse *caráter encarnacional* do Cristianismo é fundamental para entendermos o fenômeno das imagens religiosas. Embora houvesse quem reforçasse – a exemplo dos iconoclastas do século VIII e das denominações protestantes que começam a surgir no século XVI – que sua produção se opunha à tradição bíblica e revelava uma ambígua relação da Igreja com a cultura pagã, não é estranho que uma religião dita “do corpo” empreste corpos àqueles que primeiro honraram a fé (como os santos e profetas), às alegorias (como os Vícios e as Virtudes) e ao próprio Deus. Nesse sentido, é completamente compreensível a larga abordagem que o corpo recebeu na arte religiosa, sobretudo na pintura.

Na produção artística do medievo, painéis, murais e telas eram importantes *superfícies de inscrição* nas quais o universo sacro foi representado. Quando expostas, tais imagens não só tornavam visíveis as histórias que os leigos ouviram falar, na maioria das vezes por meio de um clérigo, mas proporcionavam o deleite de um *êxtase místico*, dentre tantos outros sentimentos possivelmente suscitados por tal iconografia. Como elemento central na representação das vidas de santos ou mesmo da atuação pública de Jesus e de outras narrativas bíblicas, lá estava ele, o corpo. O *Retábulo de São João Batista* (1425-1430), obra do pintor catalão Bernat Martorell (1390-1452) e objeto deste trabalho, figura, portanto, como uma dessas imagens.

### III. O *Retábulo de São João Batista*

O *Retábulo de São João Batista*, provavelmente composto entre os anos de 1425 e 1430, é a obra mais antiga atribuída ao pintor Bernat Martorell. Há muitas dúvidas e lacunas a respeito da vida e da produção desse artista, o que nos coloca em uma posição desafiadora, visto sermos os primeiros em países de língua portuguesa a nos debruçarmos sobre tal temática.

---

<sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 95-101.

Imagem 4



Retábulo de São João Batista (c. 1425-1430), de Bernat Martorell (1390-1452). Têmpera sobre madeira, 147 x 153 cm, Museu Diocesà de Barcelona, Espanha.

Sabemos, contudo, que a obra de Martorell, apesar de demonstrar uma continuidade em relação aos modelos do gótico internacional, iniciou uma nova etapa que se convencionou chamar *segundo internacional*. Especialistas notaram que a solução das cenas, a atenção ao detalhe, a delicada linguagem gestual, o movimento das figuras, e, em geral, a sutileza e a vistosidade de sua pintura alteraram os modelos anteriores, mais interessados no contraste das cores.<sup>32</sup> Em linhas gerais, esse retábulo é fruto da

<sup>32</sup> RUIZ I QUESADA, Francesc. *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 14.



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

primeira fase da produção de Martorell, quando o artista desenvolveu sua pintura a partir do substrato da pintura catalã do *primeiro Internacional*.

A morte de Lluís Borrassà (1360-1425), bem como o progressivo esgotamento do *atelier* de Joan Mates (1390-1431), grandes nomes da pintura catalã da época, foram fundamentais para a ascensão de vários artistas recém-chegados a Barcelona. Mateu Ortoneda (1391-1433), Jaume Borrassà e, provavelmente, Pere Huguet, estabeleceram contatos com alguns membros do *entourage* de Lluís Borrassà e articularam a etapa prévia à consolidação do trabalho de Bernat Martorell.<sup>33</sup> Esse círculo artístico pôde influenciar na elaboração do *Retábulo de Cabrera de Mar*, como também ficou conhecido o *Retábulo de São João Batista*.

Situado, originalmente, no altar maior da capela de Sant Joan de Cabrera – daí a alcunha acima mencionada – o retábulo canalizou a primeira remodelação da pintura de Martorell após instalar-se em Barcelona. Esse trabalho evidencia as circunstâncias prévias à eclosão e ao sucesso do artista e é um testemunho pictórico que ajuda a compreender a formação do *primeiro Martorell*, além de ser uma forma de nos aproximarmos da cultura figurativa dos artistas ativos no período.

Pintado em têmpera sobre madeira, com dimensões de 147 centímetros de largura por 153 de comprimento, o retábulo se encontra, atualmente, no Museu Diocesà de Barcelona.<sup>34</sup> Apresenta três partes maiores, subdivididas em seis compartimentos. A parte central, mais importante e mais ampla, representa São João Batista (4), a quem é dedicada a obra. Sobre ele, há uma cena que representa a crucificação de Cristo (3). Na lateral esquerda, vemos, acima, a cena do nascimento de São João (1) e, abaixo, sua ida para o deserto (2).

Na lateral direita, temos, acima, a representação do batismo de Cristo no rio Jordão (5) e, por fim, abaixo, o martírio do santo (6). Todas as cenas são enquadradas por elementos arquitetônicos dourados que convergem para o topo do retábulo, de modo a formar arcos canopiais e lobados decorados, em cima, por folhas de carvalho, como tipicamente se fazia nas construções góticas.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>34</sup> *Site*: <http://www.gaudiexhibitioncenter.com>.

icm

FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

Imagem 5



Esquema da divisão dos compartimentos da obra. *Internet*, <https://quimgraupera.blogspot.com.br/2008/08/un-retaule-de-bernart-martorell-cabrera.html>.

Passemos agora à análise de dois desses compartimentos: o central (4) e o mais inferior, da lateral direita (6). Optamos por dois para não estendermos demasiadamente este trabalho. Para a análise das pinturas escolhidas principiaremos com os três níveis de interpretação iconográfica de Erwin Panofsky (1892-1968): a *descrição pré-iconográfica*, a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica*.<sup>35</sup> Tal método proporciona um entendimento mais profundo das obras de arte, já que prima por uma análise gradativa e transdisciplinar que alia a obra em si, nossos conhecimentos de mundo, com fontes textuais do mesmo período.

Não percamos de vista as elaborações de Georges Didi-Huberman (1953- ), caras à nossa investigação, pois oferecem uma *arqueologia crítica da história da arte* distanciada do postulado panofskyano da “história da arte como disciplina humanística”.<sup>36</sup> Propõe, assim, uma *interpretação anacrônica* das obras artísticas, em oposição à *consonância eucrônica* panofskyana. Embora beba das mesmas fontes que o crítico alemão, Didi-Huberman subverte sua clássica proposta metodológica: a arte é *par excellence* anacrônica. Ao contemplarmos as obras, cruzam-se tempos manipulados pelos artistas e pelos observadores que, muitas vezes, não lhes pertencem. Eles superpõem-se, numa

<sup>35</sup> PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47-87.

<sup>36</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 18-19.



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

intrincada rede temporal.<sup>37</sup> Tal proposta apresenta-se como um novo horizonte de análise que, ainda de maneira sutil e elementar, evocaremos neste texto.

#### **IV. *Da integridade à transgressão, o corpo de João Batista***

O *último dos profetas*. Com esse título, João Batista entrou para a história da tradição teológica judaico-cristã. Ao pregar a *conversão* e o *arrependimento*, diariamente vivenciados em seu eremitismo, o santo assumiu a missão de preparar os caminhos do messias, do Cristo. Sua voz, que clamava e ecoava pelos desertos da Palestina, anunciavam o novo tempo. Somente após o batismo, ministrado por João, é que Jesus iniciou sua vida pública. Tal acontecimento preencheu a trajetória do mártir com contornos ainda mais místicos. Sua decapitação encerrou uma vida de desprendimento terreno e busca pela transcendência.<sup>38</sup> Seu ministério e seu martírio guardam o ensinamento de Paulo: “o viver é Cristo e o morrer é ganho”.<sup>39</sup>

No compartimento central do retábulo (4), o profeta está sentado em uma pedra, num ambiente próximo ao de um bosque. Há duas árvores no segundo plano da imagem, uma clara demonstração de domínio, ainda que incipiente, das técnicas de profundidade e de perspectiva. Seus pés, descalços, em sinal de inteiro despojamento em relação à vida terrena, tocam a grama, adornada por flores brancas e vermelhas.

São João porta uma peça marrom, de pele de animal, encimada por um cíngulo branco – símbolo da consagração a Deus por meio da prática da castidade. Há, ao que parece, certa incoerência em relação à vestimenta do santo: vemos um manto azul escuro ricamente adornado com detalhes em ouro, próximo dos que usariam os reis de fins da Idade Média. Tal veste contrasta com o caráter humilde e despojado que adotou João ainda jovem, ao se retirar para o deserto.

É possível que haja uma intencionalidade do artista em representá-lo dessa maneira, de modo a valorizar a imagem daquele que anuncia o Cristo. Afinal, o vestuário não é um “invólucro neutro e protetor”.<sup>40</sup> Mais: é uma *projeção do corpo*, pois participa dos valores a ele atribuídos e transmite significados (as hierarquias sociais, os códigos de

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>38</sup> Respectivamente, Lc 3, 1-22 e Mt 14, 1-12.

<sup>39</sup> Fl 1, 21.

<sup>40</sup> 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, 2003, p. 20.

rem

FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

civilidade, a dignidade do indivíduo). A riqueza do manto que o santo porta faz ecoar a estética clássica, intimamente ligada à ética, que chega vivamente à Idade Média.

Imagem 6



Detalhe do Retábulo de São João Batista, compartimento central (4).



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

Para os gregos, o *Belo*, o *Bom* e o *Verdadeiro* formavam a unidade da obra.<sup>41</sup> O *Belo* nada mais era do que a manifestação do *Bem*.<sup>42</sup> Nesse sentido, seria impossível representar São João Batista, sinal vivo e atuante da graça e da bondade divinas, de maneira pobre e/ou feia. Suas vestes ornamentadas, ao que parece, comportam-se como arautos de suas virtudes.

O profeta porta um livro, provavelmente o Evangelho. Sobre ele, o Cordeiro, representação de Jesus Cristo. João coloca o livro levemente à frente de seu corpo: “o meu mestre, o Filho de Deus, vem antes de mim”. Junto ao livro, o pergaminho de um filactério com a inscrição *Ecce Agnus Dei qui tollis* (“Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado”).

Quanto aos gestos e expressões, o santo aponta com o dedo indicador da mão direita para o Cordeiro. Ele cumpre, assim, com sua missão na Terra: anunciar Aquele que vem, o Salvador. Suas feições transmitem serenidade, temperança. Seu olhar pio, direcionado ao Cordeiro, clama pela misericórdia ao mesmo tempo em que confia na redenção. Falar dos gestos, portanto, significa falar do corpo, uma vez que os gestos são meios pelos quais o corpo estabelece relações simbólicas. Eles contribuem para revelar e exteriorizar as emoções, os anseios da alma, os movimentos íntimos e secretos: articulam a oposição entre o exterior (*foris*) visível e o interior (*intus*) oculto.<sup>43</sup>

No compartimento lateral direito inferior (6) do retábulo, a atmosfera é incoerente. Ocupam o mesmo “espaço” um banquete festivo e um assassinato. O relato bíblico apresenta a decapitação de João Batista por Herodes Antipas.<sup>44</sup> De acordo com os evangelhos sinóticos, Herodes mandou prender João por ele o ter admoestado por se divorciar de sua esposa Faséla e, ilegalmente, tomar como amante Herodíades, a esposa de seu irmão Herodes Filipe I. No aniversário de Herodes, Salomé, filha de Herodíades, dançou perante o rei e seus convidados. Sua dança agradou tanto Herodes que, embriagado, prometeu-lhe qualquer coisa que desejasse. Quando a filha perguntou à mãe o que deveria pedir, Herodíades ordenou que fosse a cabeça de João Batista numa bandeja. Mesmo chocado com o pedido, Herodes relutantemente concordou e mandou executar João na prisão. A cabeça foi trazida num prato e dada à moça, que a entregou à mãe.

<sup>41</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 106.

<sup>42</sup> PESSOA, Fernando, COSTA, Ricardo da. *Estética*. Vitória: EDUFES, 2016.

<sup>43</sup> SCHMITT, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 22.

<sup>44</sup> Mt14, 1-12; Mc 6, 14-29 e Lc 9, 7-9.

Imagem 7



Detalhe do Retábulo de São João Batista, compartimento lateral direito inferior (6).

No segundo plano, Salomé – curiosamente em típicas vestes nobres medievais – oferece a cabeça de São João Batista numa bandeja de prata a Herodes Antipas e sua nova mulher (ou amante), Herodiades, também vestidos como aristocratas medievais. A explicação para esse *anacronismo nos trajes das personagens* é simples: Martorell retratou,



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

artisticamente, o universo em que vivia.<sup>45</sup> As temporalidades do pintor e da cena retratada se entrecruzam e se superpõem.

A cabeça, recém-cortada, ainda sangra e apresenta uma tonalidade esverdeada, baia, tipicamente associada, na arte, à morte. No primeiro plano, o corpo do santo jaz inerte, numa profusão de sangue. Por mais chocante que tal cena nos pareça, há no corpo do santo martirizado uma espécie de beleza plástica.<sup>46</sup> No que se refere ao martírio, Cristo foi o supremo sofredor, “o homem de todas as dores” que, nas palavras de Santo Agostinho (354-430) em seus *Sermões*, “fez-se disforme, enquanto permanecia eternamente belo”.<sup>47</sup> No caso de João Batista, sua santidade, assim como a de todos os santos, nada mais era que a *imitação de Cristo*.

Nesse sentido, a arte medieval não representava os mártires tão enfeados pelos tormentos, como se fazia com o Cristo. Para exortar a imitação, enquanto sublinhava-se, no Cristo, a imensidão do sacrifício e do sofrimento, nos mártires enfatizava-se a serenidade com que foram ao encontro do próprio destino.<sup>48</sup> Na imagem, a cabeça decepada manifesta essa seráfica tranquilidade, como quem diz ao espectador “cumprida minha missão”.

Atentemos também para as expressões das personagens retratadas. O soldado/carrasco, que embainha a espada, observa o corpo decapitado com um semblante. Ele sugere uma contradição de sentimentos: a satisfação por ter cumprido o seu dever e o horror pela brutalidade que se colocava diante de seus olhos. Herodes, ao fundo, transparece certa surpresa ao ser representado com a boca tristemente semicerrada e as mãos erguidas em sinal de repulsa, em acordo, ao que parece, com a relutância inicial em aceitar o pedido de Salomé. Tal sentimento é falsamente esboçado, como nos mostra a *Legenda Áurea*, documento escrito no século XIII e que nos serve de contraponto textual às imagens:

Ela pediria a cabeça de João, o que devido ao juramento Herodes não poderia recusar e, fingindo tristeza, cumpriria o prometido. Que ele foi fingido e astucioso vemos na

---

<sup>45</sup> Curioso observar que o *anacronismo do vestuário* tenha escapado ao sensível olhar de Didi-Huberman (talvez pelo fato de ser uma característica específica da arte medieval).

<sup>46</sup> GÉLIS, Jacques. “O corpo, a Igreja e o sagrado”. In: VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo. Volume 1: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 21.

<sup>47</sup> ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 51.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 56.



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

*História escolástica*, onde se diz o seguinte: “É de se acreditar que Herodes tenha combinado secretamente com sua mulher mandar matar João”.<sup>49</sup>

Ao seu lado, no *Retábulo*, Herodiades exhibe um sorriso, simultaneamente malicioso e contraditório. É a maliciosa celebração de seu triunfo, ainda que queira transparecer inocência. A atitude de seu corpo é o espelho de sua alma. Como expressão total de sua pessoa, do que é, do que sente, do que vive, de seus vícios e de suas virtudes.<sup>50</sup>

É ainda conveniente que façamos breves observações a respeito da paleta de cores empregada na composição dos compartimentos em questão. Há um predomínio, nas duas imagens, de tons de vermelho, alaranjado, marrom, rosa, verde, azul, preto e, é claro, do dourado. No século XV, embora a arte já se aproxime do realismo renascentista, no gótico internacional ainda permanecia certa despreocupação, por parte dos artistas, em retratar e/ou imitar a realidade. Suas criações ainda eram mais simbólicas do que figurativas, o que justifica certa liberdade formal que as imagens apresentam. Isso também se aplica às cores.

Sem a obrigação de imitar as reais gradações de tonalidades cromáticas do ambiente, a subjetividade guiava os artistas: escolhiam aquelas que mais apreciavam.<sup>51</sup> O azul e o vermelho, por exemplo, estavam entre suas preferências. Esse contraste também revela algo simbólico: o céu e a terra, o sagrado e o profano, o etéreo e o material, o universo e o cotidiano, simbolismo indissociável da religiosidade e da estética medievais.

Os tons mais escuros, como o marrom e o preto, eram bastante utilizados devido à facilidade com que eram produzidos, já que os artistas recorriam a materiais orgânicos, como o carvão e a terra.<sup>52</sup> A, digamos, “falta de nobreza” desses tons acabava por direcioná-los a colorir também personagens tidos como “menos nobres”, principalmente os camponeses. No retábulo, a utilização do marrom e das tonalidades terrosas sugere um simbolismo de extrema importância quando associado à missão de

---

<sup>49</sup> JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 726.

<sup>50</sup> 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, 2003, p. 24.

<sup>51</sup> GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 181-183.

<sup>52</sup> GAGE, John. *A Cor na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



João Batista: a humildade e a pobreza.<sup>53</sup> Afinal, o santo teve no desprendimento material uma das maiores de suas virtudes.

**Tabela com a paleta medieval de cores**

Cor	Fontes
Vermelho	<b>Sulfato de Mercúrio</b> (HgS), também conhecido como <b>cinábrio</b> , em sua forma natural ou sintetizado; <b>tetróxido de chumbo</b> (chamado <b>mínio</b> – Pb <sub>3</sub> O <sub>4</sub> ); cores feitas à base de insetos ( <b>cochonilha</b> [ <i>Dactylopius coccus</i> ], <b>laca</b> [ <i>coccus lacca</i> ], etc.).
Amarelo	Cores feitas a partir de plantas: <b>reseda</b> ( <i>resedaceae</i> ), <b>açafrão-da-terra</b> ( <i>Curcuma longa</i> ) ou <b>açafrão</b> ( <i>Crocus sativus</i> ); cores <b>amarelo terra</b> ( <b>Ocre</b> – <b>óxido de ferro hidratado</b> ), <b>auripigmento</b> ( <b>trisulfato de arsênico</b> [As <sub>2</sub> S <sub>3</sub> ])).
Verde	Compostos à base de plantas: <b>frangula</b> ( <i>Rhamnaceae</i> ); compostos de cobre: <b>azinhavre</b> (camada de cor verde resultante da oxidação do cobre ou ligas que contêm cobre, como o <b>latão</b> ) e <b>malaquita</b> ( <b>carbonato de cobre II</b> ).
Azul	<b>Azul ultramarino</b> (feito do mineral <b>lápis-lazúli</b> ); <b>azurita</b> (Cu <sub>3</sub> (CO <sub>3</sub> ) <sub>2</sub> (OH) <sub>2</sub> – <b>carbonato de cobre hidróxido</b> ); substâncias feitas à base de plantas, como o <b>anil</b> .
Branco	<b>Chumbo branco</b> ( <b>carbonato de chumbo</b> [PbCO <sub>3</sub> ]); <b>giz processado</b> (forma processada de <b>sulfato de cálcio</b> , <b>óxido de ferro</b> , <b>argila</b> e pigmentos.
Negro	<b>Carbono</b> (de fontes como <b>fuligem</b> , <b>carvão vegetal</b> , <b>ossos</b> ou <b>marfim queimado</b> ).
Dourado	<b>Ouro</b> , em lâminas finas ou pulverizado e mesclado com <b>goma arábica</b> ou <b>ovos</b> .
Prateado	<b>Prata</b> , em lâminas ou pulverizada; lâminas de <b>estanho</b> .

Também o rosa e o alaranjado aparecem como *indícios simbólicos*. O rosa, mistura do vermelho e do branco, denota uma relativa inocência. É a impetuosidade do vermelho amainada pela pureza do branco. Talvez não seja coincidência sua presença no vestido de Salomé: mesmo cúmplice de um assassinato, ela era frequentemente representada como uma jovem inocente e manipulável. O alaranjado, por sua vez, escancara certas contradições.<sup>54</sup> A meio caminho entre o vermelho e o amarelo, entre a carne e o

<sup>53</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982, p. 150.

<sup>54</sup> PASTOREAU, Michel. “Ver los colores de la Edad Media. ¿Es posible uma historia de los colores?”. In: *Una Historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006, p. 125-145.



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

espírito, ele parece anunciar dúvidas existenciais.<sup>55</sup> Por exemplo, qual seria a conotação da tiara alaranjada de Salomé? Estaria o pintor a destacar sua dupla personalidade, jovem inocente a, ao mesmo tempo, mandante/cúmplice de um crime? E quanto às calças do carrasco? Seriam a manifestação pictórica do conflito interno já esboçado em seu semblante e que apontamos anteriormente? Escolhas subjetivas e simbólicas que só nos permitem conjecturar.

Não nos esqueçamos, é claro, do dourado, adorno cromático característico da arte gótica. O brilho e o preço do ouro iluminam as figuras, não apenas no sentido de realçá-las, mas também no de fazê-las transcender simbolicamente.<sup>56</sup>

### Considerações finais

À guisa de conclusão, é importante que compreendamos o trabalho de Bernat Martorell como pioneiro, no *gótico internacional catalão*, no que se refere ao estudo psicológico de expressões faciais e de gestos nas personagens retratadas: rostos e mãos se tornam, em sua pintura, a melhor síntese entre a elegância e o naturalismo, assim como manifestam acurada técnica no desenho e na cor.<sup>57</sup>

Os gestos e expressões aqui analisados aproximam, de alguma maneira, a pintura de Martorell ao *proto-renascimento*.<sup>58</sup> Desde o fim do século XIV, Barcelona já sentia os ecos da Renascença. É sabido que o *atelier* do pintor teve conhecimento de fórmulas empíricas de perspectiva geométrica de origem flamenga, provavelmente não só das técnicas, mas também dos motivos, dos temas.

Nesse sentido, o corpo abordado por Martorell já parece anunciar, mesmo que de modo incipiente, os padrões estéticos do Renascimento na arte da Península Ibérica.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p. 708.

<sup>56</sup> SCHMITT, Jean-Claude. “Imagens”. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, p. 595.

<sup>57</sup> CARBONELL I ESTELLER, Eduard, SUREDA I PONS, Joan. *TRESORS MEDIEVALS del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Lunwerg Editores S. A., 1997.

<sup>58</sup> De qualquer modo, essas distinções cronológicas são sempre recortes temporais arbitrários. Em nosso âmbito temático, tais decisões, de resto, pessoais, já foram matizadas por ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>59</sup> Não nos esqueçamos que, ainda no desejo de matizar a tradição que delimita com mais rigor a Idade Média do período moderno, em pleno século XIV é redigida a obra *Lo Somni* (1399), texto de



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Lull. Seventh centenary  
Ramon Lull. Séptimo centenario  
Ramon Lull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

Não podemos, porém, desconsiderar os arcaísmos típicos do Medievo ainda muito presentes em sua obra. Era o contexto de passagem da Idade Média para os tempos modernos e, tais quais os corpos que pintou, os trabalhos do artista catalão manifestam-se como um *campo de batalha*.

Ao contemplarmos as pinturas escolhidas, tivemos a impressão de que aquelas imagens não eram inertes. Os motivos ali representados saltaram aos nossos olhos e descortinaram cenas que não só nos impactaram, mas nos colocaram em conexão com o representado. Os sentimentos que em nós suscitaram, como o temor, o assombro, a veneração, legitimaram uma aparente vivacidade a tais representações, quase como uma corporeidade. Como dissemos, desde o medievo, os fiéis se dirigiam às imagens sacras não só com admiração, mas “respondiam” por um aceno de cabeça, com lágrimas e até dialogavam com elas. Eram as chamadas *imagens-corpo*, conceito caro à nossa investigação.<sup>60</sup>

O *Retábulo de São João Batista* provoca uma multiplicidade de sentimentos, entre a serenidade e o espanto, a ternura e a dor, a alegria e o sofrimento. Martorell parece ter ido além de uma simples representação imagética: a vivacidade de sua têmpera deu corporeidade ao santo. Presentificou-o. Enquanto esse retábulo estiver entre nós, estará em corpo e em espírito, o último dos profetas.

\*\*\*

## Fontes

- ARISTÓTELES. *Sobre a alma* (trad. Ana Maria Lóio). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- BERNAT METGE. *Lo Somni / O Sonho* (apres. Júlia Butiñá, ed., trad. e notas de Ricardo da Costa). Madrid. Palas Atenea, 2016.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982.
- JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Aurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- JUAN DE SALISBURY. *Policraticus* (ed. Miguel Angel Iadero, Matias Garcia e Tomas Zamarriego). Madrid: Editora Nacional, 1984.
- LÚCIO ANEU SÉNECA. *Cartas a Lucílio* (trad., prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

---

Bernat Metge que “introduz” o Humanismo em terras ibéricas. Ver BERNAT METGE. *Lo Somni / O Sonho* (apres. Júlia Butiñá, ed., trad. e notas de Ricardo da Costa). Madrid. Palas Atenea, 2016.

<sup>60</sup> SCHMITT, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 599.



FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Lull. Seventh centenary  
Ramon Lull. Séptimo centenario  
Ramon Lull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém* (trad. Mário Ferreira dos Santos). Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- PLATÃO. *Fédon* (trad. Carlos Alberto Nunes). Belém: EDUFPA, 2011.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Compêndio de Teologia* (trad., apres. e notas de Carlos Nougué). Porto Alegre, 2015.

## Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BURKE, Peter. “Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista”. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 177-193.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard, SUREDA I PONS, Joan. *TRESORS MEDIEVALS del Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Barcelona: Lunwerg Editores S. A., 1997.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982.
- COSTA, Ricardo. “A Estética do Corpo na Filosofia e na Arte da Idade Média: texto e imagem”. In: *Trans/form/ação*, Marília, v. 35, p. 161-178, 2012. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/estetica-do-corpo-na-filosofia-e-na-arte-da-idade-media>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FABRIS, Annateresa. “O corpo como território do político”. In: *Baleia na Rede. Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura*, Marília, v. 1, n. 6, p. 416-429, dez. 2009. Internet, [http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c\\_CorpoPolitico\\_imagens.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf).
- GAGE, John. *A Cor na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GÉLIS, Jacques. “O corpo, a Igreja e o sagrado”. In: VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo. Volume 1: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 19-130.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47-87.
- PASTOREAU, Michel. “Ver los colores de la Edad Media. ¿Es posible uma historia de los colores?”. In: *Una Historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006, p. 125-145.
- PESSOA, Fernando, COSTA, Ricardo da. *Estética*. Vitória: EDUFES, 2016.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2002.
- SABINE, George H. *Historia de la teoría política*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SCHMITT, Jean-Claude. “Imagens”. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, p. 591-605.

icm

FIDORA, Alexander (org.). *Mirabilia 23* (2016/2)  
Ramon Llull. Seventh centenary  
Ramon Llull. Séptimo centenario  
Ramon Llull. Sétimo centenário

Jun-Dez 2016/ISSN 1676-5818

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, 2003, p. 17-36.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.