

Universidade de Brasília – UnB
Programa de Pós-Graduação em Artes – PPG-Artes

FABIO FONSECA

ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE SÃO JORGE

Brasília/2017

FABIO FONSECA

ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE SÃO JORGE

Tese apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor em Arte.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientadora: professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

Brasília/2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fonseca, Fabio
FF676e Entre o oriente e o ocidente: a construção da
imagem de São Jorge / Fabio Fonseca; orientador
Maria Eurydice de Barros Ribeiro. -- Brasília, 2017.
230 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. história da arte. 2. história das imagens. 3.
teoria da arte. 4. São Jorge e o dragão. 5.
sobrevivências. I. Ribeiro, Maria Eurydice de
Barros, orient. II. Título.



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

TESE DE DOUTORADO EM ARTE APRESENTADA AOS PROFESSORES:

Professor (a) Dr. (a) Maria Eurydice de Barros Ribeiro (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a) Elisa De Souza Martinez (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a) Sérgio Rizo Dutra (FAU/UNB)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a) Maria Beatriz de Mello e Souza
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, quinta-feira, 30 de março de 2017.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

Agradecimentos

Agradeço às instituições que apoiaram a realização dessa pesquisa.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de doutorado que possibilitou seu desenvolvimento, e pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) que financiou a pesquisa com duração de um ano junto à Universidade de Lisboa, em Portugal.

A Fundação Universidade de Brasília (FUB) pelo apoio concedido, por meio de editais disponibilizados pelo Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação, para apresentação de trabalho em evento científico.

A Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) pelo apoio concedido por meio de edital para apresentação de trabalho em evento científico.

Agradeço à professora Dra. Elisa de Souza Martinez e ao professor Dr. Celso Silva Fonseca pelas considerações precisas feitas no Exame de Qualificação, que contribuíram de modo fundamental com o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço à professora Dra. Manuela Mendonça da Universidade de Lisboa, minha coorientadora durante o estágio que fiz nessa instituição.

Agradeço principalmente à minha orientadora, professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro, por todas as considerações que contribuíram com o direcionamento desse trabalho, pelo apoio, e por acreditar nessa pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto a representação de São Jorge e o dragão no âmbito da história da arte, a partir da comparação de um conjunto de imagens. São vinte e uma imagens do santo combatendo o dragão, distribuídas entre os séculos XIV e XXI. As obras têm funções diversas, foram produzidas em diferentes materiais, por meio de técnicas distintas. Há imagens ritualísticas, artísticas e de reprodução, portanto a pesquisa trabalha dentro de um campo expandido em relação ao entendimento de objeto de arte. Cada imagem está conectada com um universo de textos e imagens, por questões que envolvem sua produção, seu uso e sua transmissão, estabelecendo uma espécie de rede onde diferentes formas e sentidos se sobrepõem. A pesquisa se desenvolve sobre a comparação entre as imagens, procurando estabelecer conexões e compreender as sobreposições da forma e do sentido assumidos pelo santo. As características locais e temporais provocaram transformações em cada imagem de São Jorge, tanto nas imagens mentais, guardadas na memória, como nas imagens materiais. A investigação levou à reflexão sobre os mecanismos que operam essas transformações e as sobrevivências de formas, gestos e sentidos, e para isso se apoiou na obra de Georges Didi-Huberman e Aby Warburg.

Palavras-chave: História da arte; São Jorge e o dragão; sobrevivências; história das imagens; teoria da arte.

ABSTRACT

This research examines the representation of Saint George and the dragon within the scope of art history, through the comparison images. Between the fourteenth and twenty-first centuries, there are twenty-one images of the saint battling the dragon. These pieces have diverse functions and were produced with different materials using distinct techniques. There are ritualistic, artistic and reproduced images; as such, this research works within a broad understanding of art objects. Each image, through its production, use and distribution, is connected to a universe of texts and other images, creating a network of different forms and overlapping senses. Through the comparison of images, this research seeks to establish connections and understand overlaps of form and sense embodied by the saint. The specific place and time of production brought about changes in each image of Saint George, in both mental images that are stored in memory and in material images. Drawing on the work of Georges Didi-Huberman and Aby Warburg, this study reflects on the mechanisms that drive such transformations and the persistence of forms, gestures and senses.

Keywords: Art history; Saint George and the dragon; persistence of forms; history of images; theory of art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa com as cidades com lugares sagrados dedicados a São Jorge no século VI.....	23
Figura 2 – São Jorge combatendo o dragão, detalhe.....	24
Figura 3 – Capela dedicada à Virgem Maria.....	25
Figura 4 – Crucificação, detalhe.....	26
Figura 5 – Parede ocidental da capela.....	27
Figura 6 – Rosto e nome de São Jorge, detalhe.....	28
Figura 7 – Paredes ocidental e norte da capela.....	29
Figura 8 – Parte oriental da capela.....	32
Figura 9 – Altar e abside da capela.....	33
Figura 10 – Iluminura do Códice de São Jorge, fólio 85r, 1313 – 1339.....	67
Figura 11 – Iluminura do Códice de São Jorge – Detalhe.....	92
Figura 12 – Iluminura do Códice de São Jorge – Detalhe.....	93
Figura 13 – Iluminura do Códice de São Jorge – Detalhe.....	94
Figura 14 – Iluminura do Códice de São Jorge – Detalhe.....	96
Figura 15 – Iluminura do Códice de São Jorge, fólio 18v, 1313 – 1339.....	104
Figura 16 – Iluminura do Códice de São Jorge – Detalhe.....	106
Figura 17 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1430.....	109
Figura 18 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1430 – 1453.....	110
Figura 19 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1470.....	117
Figura 20 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, montagem.....	118
Figura 21 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão – Detalhes das três pinturas....	120
Figura 22 – Rogier van der Weyden – São Jorge e o dragão, 1432 – 1435.....	125
Figura 23 – São Jorge e o dragão – Detalhe.....	126
Figura 24 – Vittore Carpaccio – São Jorge e o dragão, 1502.....	130
Figura 25 – São Jorge e o dragão – Detalhe.....	132
Figura 26 – São Jorge e o dragão – Detalhe.....	133
Figura 27 – Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1506.....	140
Figura 28 – Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1504.....	144
Figura 29 – Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1506 – Detalhe.....	146
Figura 30 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1470 – Detalhe.....	148

Figura 31 – Nicolas de Larmessin, segundo Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1763.....	155
Figura 32 – Nicolas de Larmessin, segundo Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1763.....	159
Figura 33 – Martin Schongauer – São Jorge matando o dragão, 1470 – 1490.....	165
Figura 34 – Mestre I.A.M. van Zwoll – São Jorge matando o dragão, 1470 – 1480.....	168
Figura 35 – Albrecht Dürer – São Jorge e o dragão, 1504 – 1505.....	170
Figura 36 – Lucas van Leyden – São Jorge e a princesa, 1506 – 1510.....	173
Figura 37 – Lucas van Leyden – São Jorge e a princesa – Detalhe.....	174
Figura 38 – São Jorge e o dragão, século XX.....	181
Figura 39 – São Jorge e o dragão, século XX.....	182
Figura 40 – Rafael Sanzio e artistas anônimos – São Jorge e o dragão, montagem.....	183
Figura 41 – Ernesto de Fiori – São Jorge e o dragão, s/d.....	189
Figura 42 – Albrecht Dürer e Ernesto de Fiori – São Jorge e o dragão, montagem.....	190
Figura 43 – J. Borges – São Jorge, s/d.....	193
Figura 44 – J. Borges – São Jorge, 2013.....	194
Figura 45 – Rafael Sanzio, artista anônimo e J. Borges – São Jorge e o dragão, montagem.....	196

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo I – SÃO JORGE E O DRAGÃO, IMAGEM E MITO.....	23
1.1 Imagem e local de culto, entre a iconografia e a devoção (século XIV).....	23
1.2 Santo megalomártir, origens e transformações.....	37
1.3 O dragão e a alegoria animal.....	43
1.4 São Jorge cavaleiro.....	50
1.5 Iconografia cristã e teologia da imagem. Imagem, semelhança e signo.....	55
Capítulo II – A IMAGEM E O LIVRO. O ESTUDO DAS IMAGENS NA HISTÓRIA DA ARTE.....	67
2.1 Imagem e arte.....	67
2.2 A sociedade medieval. (séculos XIII e XIV).....	77
2.3 Hagiografia do santo, entre a imagem e o texto.....	86
2.4 Figura e forma.....	92
Capítulo III – SÃO JORGE E A INVENÇÃO DA ARTE.....	109
3.1 Os tratados e a História da Arte (século XV).....	109
3.2 As corporações de ofício e os santos patronos.....	125
3.3 A invenção da arte e o estatuto social do artista (século XVI).....	139
3.4 A gravura e a arte catalogada (séculos XVII e XVIII).....	154
Capítulo IV – TRADIÇÕES E SOBREVIVÊNCIAS.....	165
4.1 A arte impressa e o ofício de gravar (séc. XIV e XV).....	165
4.2 Modelo e representação.....	181
4.3 Sobrevivências do tema na arte no Brasil, entre a pintura e a gravura (séc. XX).....	189
4.4 São Jorge entre Portugal e Brasil. Ritual e arte no espaço urbano (séc. XIV a XIX).....	203

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	220
ANEXOS.....	226

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa analisa a representação de São Jorge e o dragão a partir de um conjunto de imagens bidimensionais do santo, e como a comparação entre as imagens pode ser abordada pela história da arte, teórica e metodologicamente. O conjunto de imagens que constitui o *corpus* da pesquisa tem como limites os séculos XIV e XXI. A apresentação das imagens não obedece necessariamente a uma sequência cronológica, mas estão dispostas de acordo com as questões apresentadas pela pesquisa.

A pesquisa trata das imagens da arte, mas também de imagens situadas em um território fronteiriço à arte como campo autônomo expressivo, considerando o uso e o valor das imagens para quem as produziu e utilizou. As obras abordadas estabelecem conexões entre as imagens do santo, os locais de culto, os rituais envolvidos nesse culto, as narrativas escritas com as quais as imagens dialogam e as imagens de reprodução que surgiram a partir da criação da arte como um campo autônomo.

São Jorge é um santo de origem grega cuja devoção se expandiu pela Europa meridional e setentrional, e foi transmitida para o Brasil com a colonização. É dentro desse processo que se entende a construção de sua imagem, a partir do surgimento em território oriental e sua transição para um território ocidental. A distinção entre Ocidente e Oriente nessa pesquisa é estabelecida pela antiga separação do Império romano, cujo lado oriental se instituiu como o Império bizantino. De modo que a obra pela qual a pesquisa se inicia, como está situada em Creta, na Grécia, trata-se de uma imagem bizantina e, nesse sentido, conectada às suas origens no Oriente.

Em função da popularidade de São Jorge, além de uma grande e variada quantidade de imagens do santo, há estudos a partir de diversos aspectos. Sua hagiografia e seu culto são objetos de estudo, ao menos desde a criação da Sociedade dos Bolandistas no século XVII. Mas foi o Bolandista Hippolyte Delehaye (1859-1941) que, no século XX, se dedicou a um estudo crítico das histórias dos santos e seus cultos, e apontou o caráter múltiplo da hagiografia de São Jorge, que se constitui de uma pluralidade de versões. As imagens e a devoção ao santo também foram objetos de estudo da história da arte e da história. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman escreveu um livro dedicado

especificamente à representação de São Jorge e o dragão (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994). O autor aponta várias facetas do santo; seu lado mártir, a partir do surgimento na literatura, e o lado guerreiro a partir do combate com o dragão e do local onde ocorre a luta. Didi-Huberman estuda as transformações das imagens e do significado do santo na medida em que circula entre textos, imagens e rituais, propondo uma abertura em seu sentido e sua iconografia.

Assim como foi objeto de estudo na História da Arte, São Jorge também foi tema para uma exposição de Arte. O Museu de Artes Contemporâneas de Grand-Hornu (MAC's) na Bélgica realizou a exposição *L'Homme le Dragon et la mort. La Gloire de saint Georges* de 18 de outubro de 2015 a 17 de janeiro de 2016. A exposição continha obras do século XIV ao século XXI, contando com relicários, esculturas, códices iluminados, retábulos, vitrais, objetos utilitários, gravuras, pinturas, desenhos, instalações, videoinstalações, fotografias, em suma: uma ampla variedade de categorias de objetos distribuídos por um longo período. O catálogo registra cada uma das obras expostas com um texto correspondente com uma breve apresentação e comentário da obra, além de textos de Laurent Busine, Julien Foucart, Jérôme André, Till-Holger Borchert e Manfred Sellink (BUSINE, SELLINK, *et al.*, 2015). Há um texto sobre a própria exposição e outros que exploram os aspectos hagiográficos, mas também as relações entre o culto e a difusão da imagem do santo.

A transmissão da devoção e, conseqüentemente do tema, para o Brasil já foi objeto de uma pesquisa histórica. A historiadora Georgina Silva dos Santos produziu uma obra na qual apresenta uma relação entre a devoção a São Jorge em Portugal, as corporações de ofício e algumas procissões do calendário litúrgico cristão (SANTOS, 2005b). A autora aponta a importância da Casa de Avis na difusão do santo e de sua imagem na procissão de *Corpus Christi*, e como a responsabilidade pelas imagens, os cuidados com sua guarda e traslado, eram encargos de certos grupos profissionais. A historiadora Beatriz Catão Cruz dos Santos estudou a transmissão dessa prática ritualística portuguesa para o território brasileiro (SANTOS, 2005a). A autora apresenta como uma prática da monarquia portuguesa foi repetida, em diversos aspectos, em algumas cidades no Brasil no século XVIII. Santos analisa a procissão de *Corpus Christi* como uma cerimônia religiosa que também teve grupos profissionais responsáveis pelas imagens, como os das

corporações de ofícios. Também analisou a procissão a partir de sua condição de uma festa popular. Porém, no que diz respeito ao estudo das imagens bidimensionais do santo, parece haver uma lacuna. Especificamente no campo da história da arte, com a representação de São Jorge combatendo o dragão.

Essa pesquisa tem o objetivo de explicar como as imagens de São Jorge e o dragão surgiram no cristianismo, e passaram por um processo de transformação na medida em que o tema transitou entre diferentes formas de representação, verbal e visual, dos suportes utilizados e dos lugares alcançados. Busca identificar como esse processo atuou na formação do imaginário ocidental, e analisar sua participação na produção cultural e artística brasileira. A escolha das imagens se orientou no sentido de estabelecer um conjunto de obras que permitisse o estudo da arte a partir de uma perspectiva transdisciplinar, que possibilitasse a constituição de um caminho metodológico dentro da história da arte, mas também ligado com a história e a antropologia. A pesquisa reúne imagens de diferentes períodos da história da arte, sem organizá-las em uma regularidade cronológica, mas por aspectos que conferem aos objetos artísticos funções que vão além do seu uso como objeto de arte.

O trabalho compara as imagens a partir de suas construções formais, colocando em discussão questões teóricas, simbólicas, figurativas, produtivas, materiais, sensoriais e utilitárias das imagens. Traçando uma relação entre o que é inerente ao objeto e o seu contexto, procura-se analisar os sentidos atribuídos às imagens pelas pessoas que as produziram e as utilizam. A comparação entre as imagens tem o objetivo de identificar o que nelas se mantém e o que se modifica na medida em que são representadas em épocas e lugares diferentes, com significados e funções distintas. As transformações sofridas pela imagem de São Jorge e o dragão é uma reconfiguração do passado, que se manifesta e se adapta a novas situações.

A questão fundamental colocada nessa pesquisa é entender como ocorreu a construção da imagem de São Jorge e o dragão. A investigação também procura respostas para as seguintes questões. O que estimulou a produção das imagens primitivas do santo? Por que as imagens se transformaram na medida em que a devoção ao santo se difundiu? Como as representações do santo se formaram no imaginário do ocidente europeu? O que ocorreu com as imagens do santo quando a arte se desvinculou progressivamente da sua função religiosa? São Jorge é um

santo extremamente popular no Brasil. Porém o imaginário do santo é diferente das imagens tridimensionais das procissões estudadas pelas historiadoras brasileiras mencionadas acima. São imagens tridimensionais nas quais o santo nem mesmo estava acompanhado de um dragão. Dessa divergência surgiu uma última questão. Como a imagem de São Jorge e o dragão foi construída no imaginário brasileiro?

Parte-se da hipótese principal de que a construção da imagem do santo ocorreu por meio de uma sobreposição, sempre constante, de novas imagens, textos e rituais, que partiam de algo que estabelece uma unidade, e incorporavam novas formas e sentidos atribuídos ao santo. A criação dos lugares sagrados na sociedade cristã está relacionada com o uso de imagens que possibilitavam a comunicação entre o mundo terreno e o espiritual. Os textos e as imagens de São Jorge e o dragão passaram por transformações porque se adaptaram. Foi a capacidade de adaptação que garantiu a sobrevivência do tema, que possibilitou sua longa duração. A imagem de São Jorge como um cavaleiro que combate o dragão foi construída durante o período das cruzadas. A transformação de mártir em guerreiro correspondeu a uma nova maneira de buscar a salvação na vida secular e se fazer ativo no mundo. Na medida em que as imagens se estabeleciam como uma manifestação do sagrado no mundo, a aceitação das percepções sensoriais como parte da vida secular também transformou a forma de produzi-las, levando a um processo de representar as figuras em seu ambiente de modo coerente com o que se vê. Conforme a separação da arte de sua função religiosa ocorreu lentamente após a constituição da arte como um campo autônomo expressivo, algumas imagens de São Jorge produzidas por artistas renomados foram usadas como modelos para a produção de certas imagens devocionais, o que promoveu um diálogo entre o campo da arte e o campo do sagrado. A sobreposição de formas e sentidos nas imagens de São Jorge no Brasil ocorreu simultaneamente com uma sobreposição entre o campo da arte e o campo do sagrado por meio das experiências sensoriais.

A luta de São Jorge com o dragão é um tema que possui uma longa duração e uma difusão em lugares variados, de modo que as imagens produzidas são fontes iconográficas que possibilitam um estudo comparativo entre as imagens. Pela diversidade nas formas e nos usos, as obras podem contar uma história da arte por meio das imagens, explicar o que sobrevive, o que se transforma e como isso acontece. A pesquisa pretende contribuir com a história da arte a partir de um

método comparativo. Não se trata de uma tentativa de estabelecer uma linha evolutiva entre as imagens, mas o esforço no sentido de articular um modelo teórico e metodológico que parte do que é imanente a elas, e se efetiva com o olhar de quem as observa, como parte de uma rede de relações.

A abordagem da pesquisa é feita por uma análise que parte das imagens em uma pluralidade de questões sobre a produção e o uso, a forma e o sentido, o material e o simbólico, o que é próprio da obra e o que é externo a ela. A exploração das questões estabelece formulações teóricas sobre as imagens e suas transformações na arte. A análise das obras envolve um processo de comparação entre imagens e textos, entre as figuras e os gestos que elas executam, entre o que se assemelha e o que se difere, entre o que sobrevive e o que é esquecido.

A monografia está dividida em quatro capítulos. O primeiro é dedicado a uma capela que visitei, localizada na cidade de Mirthios, em Creta, na Grécia. É uma capela utilizada pela pequena comunidade local, que foi encontrada por acaso na procura de outra imagem de São Jorge. Corresponde a uma apresentação inicial do tema da pesquisa. Uma breve exposição com dados sobre as origens da devoção a São Jorge e as diferentes narrativas que se estabeleceram nesse processo. A capela tem todo o interior recoberto com afrescos e uma das imagens é a de São Jorge que luta contra o dragão. O estudo dessa capela articula questões que dizem respeito ao surgimento de um mito e a produção das imagens. Como se trata de um território sagrado, elas são organizadas de uma maneira predeterminada para que desempenhem um papel dentro de um ritual. São imagens cuja análise está associada à função que elas cumprem dentro de um culto. Consequentemente, se trata de um conjunto de figuras que dialogam entre si e com os lugares onde se situam.

São Jorge nem sempre foi um cavaleiro que vence um dragão. No início era um mártir, e como tal, está nas raízes do cristianismo, daqueles que foram martirizados nos tempos do Império romano por professar a fé em Cristo. As primeiras narrativas eram demasiadamente fantásticas e passaram por constantes transformações na medida em que o tema era transmitido. O trânsito entre o mártir e o guerreiro, é o sinal de outra polarização dentro do pensamento medieval: a que dialoga entre o indivíduo passivo e ativo na sociedade. Entre cada pessoa esperar a salvação ou buscá-la, por meio de suas ações. A longa duração da devoção, fez com que fossem atribuídos diferentes sentidos a São Jorge.

A entrada em cena do dragão articula um deslocamento nas narrativas do santo. Ela se dá a partir da integração de elementos do folclore em sua hagiografia. Inicialmente o dragão aparece enquanto uma figura de linguagem para se referir ao imperador que tiraniza o santo. No processo de transmissão da narrativa, de transição entre os textos e as imagens, o dragão se transformou em uma figura da própria legenda. Assim como os outros animais na Idade Média, o dragão possuía um sentido alegórico, atribuído a ele pelos bestiários. Esse deslocamento ocorreu pela transformação de um elemento interno ao próprio mito, que provocou uma mudança no mito como um todo. A presença de um dragão a combater interferiu na própria figura de São Jorge, de mártir em cavaleiro, como ficou conhecido no Ocidente cristão: o guerreiro que combate o dragão. A transformação do santo em cavaleiro e sua difusão no território do Ocidente europeu estão relacionadas com o período das cruzadas, se trata da incorporação de um tema profano no universo religioso. O combate contra o dragão para libertar a princesa é um tema presente nos romances de cavalaria.

Apesar das imagens antropomórficas serem amplamente utilizadas no cristianismo, a concordância com o seu uso nos locais sagrados está longe de ser unanimidade. Nas origens do cristianismo isso foi o motivo de uma querela no Império bizantino. De uma recusa inicial do uso de imagens antropomórficas no contexto religioso, passou-se a uma aceitação progressiva e uma regulação de sua produção e uso. Esse processo produziu um conjunto de argumentos que se estabeleceram como uma base para uma teoria das imagens na Idade Média. A figura de São Jorge na capela, assim como outras nesse mesmo local, tem a face danificada. Mesmo a capela tendo sido produzida após o período da iconoclastia, as questões levantadas naquele primeiro momento são colocadas em paralelo na análise dos possíveis motivos que podem ter levado o afresco a essas condições.

O primeiro capítulo se apoia principalmente em três autores. As questões teórico-metodológicas colocadas por Georges Didi-Huberman na obra "*Saint Georges et le Dragon. Versions d'une légende*" (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994) são fundamentais para o entendimento da abertura do tema e as suas transformações, o estudo das figuras, mas principalmente dos lugares onde elas se situam. O autor aborda como ocorreu o surgimento das representações do santo como mártir, a entrada do dragão nas narrativas e sua representação como figura, além do estabelecimento do santo como cavaleiro. A obra "O sagrado e o

profano” de Mircea Eliade (ELIADE, 1992) embasa a formulação das noções sobre os lugares sagrados e os sentidos atribuídos pelos fiéis a esses lugares. Explica como se dá a sacralização de um território e a forma de organização dessas imagens nos templos ortodoxos. As questões referentes à teologia das imagens se apoiam na obra “Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte” de Hans Belting (BELTING, 2010). Mais do que apresentação dos argumentos que embasaram a teoria das imagens na Idade Média, o autor estuda as imagens a partir de um campo alargado em relação à arte. Não só considerando as questões estéticas da obra, mas sua constituição como imagem de culto.

O segundo capítulo se ocupa das iluminuras de um manuscrito conhecido como “Códice de São Jorge”. O códice encontra-se na Biblioteca do Vaticano, onde fiz uma consulta pessoalmente¹. A partir do fólio 85r que tem a representação da luta do santo contra o dragão, é feita uma análise da relação entre o texto e a imagem. Assim como os afrescos da capela em Mirthios, as imagens do códice se situam em um campo fronteiro em relação às imagens da arte, foram produzidas antes da noção de obra de arte ser inventada, como a conhecemos atualmente. Porém a noção de obra de arte não é unívoca, mas envolve um campo amplo. Não somente as imagens, mas o códice como um todo é situado em relação e esse campo expandido da noção de objetos de arte. O códice é pensado a partir de sua materialidade enquanto obra voltada aos sentidos, enquanto objeto que atua em diferentes campos expressivos.

O códice é um objeto precioso, de grande valor monetário. Uma grande quantidade de trabalho e materiais foi empregada em sua produção. Várias pessoas e instituições foram envolvidas em sua encomenda, produção e uso. Está diretamente ligado com as ordens mendicantes (franciscana e dominicana). Suas imagens refletem o processo progressivo de aceitação do mundo natural, colocado em curso pelo pensamento relacionado a essas ordens. Também uma nova forma de organização do trabalho passou e se articular nessa época. Isso implicou em uma liberdade relativa no processo criativo. A partir de um programa predefinido o artista tinha possibilidades de criação na produção das imagens.

¹ “Códice de São Jorge”, 1313 - 1339. Pergaminho, 37,3 x 26,3 cm.
Cota: Archivio del Capitolo di S. Pietro (Arch. Cap. S. Pietro), C. 129.
Biblioteca Apostólica do Vaticano, Vaticano.

O códice contém textos, notações musicais e imagens dedicadas a São Jorge. Isso possibilita um diálogo entre esses diferentes campos expressivos. A legenda do santo compilada no códice é a versão latina de Jacopo de Varazze. Contém a narrativa dos martírios e da luta contra o dragão. No processo de transmissão literária na Idade Média, a oralidade foi fundamental. Apoiada na memória, a transmissão oral das narrativas apresenta uma dinâmica que promove uma transformação nos textos. Esse processo corresponde a uma adaptação do texto a determinadas características locais. A possibilidade de se adaptar é o que garante ao tema a sua sobrevivência.

O estudo das imagens leva em consideração as questões materiais, seu uso, mas principalmente a abordagem das figuras e das formas. A organização do espaço e os sentidos que a imagem adquire. As ações desempenhadas pelas figuras revelam uma linguagem gestual, que estabelece tensões visuais a partir da própria imagem. São incorporações da vida em movimento nas representações imagéticas. O fólio 18v do mesmo códice, também apresenta uma luta do santo contra o dragão. A comparação entre as imagens revela uma heterogeneidade temporal nos sentidos adquiridos por elas. Revela a relação das imagens com diferentes maneiras de pensamento.

A obra de Mircea Eliade utilizada no primeiro capítulo, também foi usada nesse. Porém nesse caso, no sentido de buscar as representações simbólicas referentes ao espaço sagrado. Os simbolismos utilizados para se referir à relação entre o espaço profano e o espaço sagrado. A obra “A espiritualidade na Idade Média ocidental (séculos VIII a XIII)”, de André Vauchez (VAUCHEZ, 1995), embasa as questões referentes às ordens mendicantes. Suas relações com o desenvolvimento de uma cultura urbana na Idade Média e a difusão de uma nova maneira de pensar: que os fiéis podem encontrar a salvação por meio de suas ações no mundo. As questões apresentadas sobre a literatura medieval são fundamentadas nas obras “*Essai de poétique médiévale*” (ZUMTHOR, 1972) e “*La lettre et la voix de la ‘littérature’ médiévale*” (ZUMTHOR, 1987) de Paul Zumthor. O autor aborda o processo de incorporação da cultura clerical na sociedade laica, mas também da cultura laica no universo clerical. Essa incorporação mútua está relacionada ao trânsito oral dos textos na Idade Média. As interpretações das imagens dentro de um diálogo entre as figuras e as formas, partem de uma discussão metodológica entre a obra de três autores. As questões referentes aos

estilos artísticos são apresentadas por Henry Focillon em “A vida das formas” (FOCILLON, 2001). Em “Arquitetura gótica e escolástica” (PANOFSKY, 2001), Erwin Panofsky aponta as relações entre uma forma de pensar, própria de uma época, e a produção das imagens da arte. Mais especificamente, como as questões colocadas pelo pensamento dominicano, a partir da recepção do pensamento racional da Antiguidade, estão intrinsecamente relacionadas com a produção formal da arte gótica. Além das formas, as figuras e as ações executadas por elas, são questões abordadas por Aby Warburg em “A renovação da Antiguidade pagã” (WARBURG, 2013). A obra é um agrupamento de vários textos do autor. Em seu estudo sobre a obra de Dürer, o autor explica o conceito de *Pathosformel* e apresenta uma recepção da Antiguidade que articula tensões nas imagens, a partir das ações e dos gestos.

O terceiro capítulo coloca em questão a invenção da noção de arte. É apresentado um conjunto de obras que organizam uma transição da imagem como objeto religioso, para a imagem como objeto de arte. E a construção da imagem da arte, como uma imagem de reprodução e catalogação da arte.

Paolo Uccello produziu três pinturas com o tema de São Jorge e o dragão. A análise dessas três obras revela que elas se diferenciam na técnica, na forma e na função. Enquanto o primeiro retábulo apresenta características medievais, a terceira das pinturas é composta a partir de princípios renascentistas. Foi um dos artistas que construiu em suas obras alguns dos princípios sobre os quais se fundamentou a produção das imagens do Renascimento. Uccello apresenta um espaço contínuo e organizado geometricamente, sobre uma espécie de estrutura perspéctica na qual se localizam as figuras. A consideração do lugar onde ocorre a luta levanta questões sobre a representação da natureza. Sua obra é colocada em paralelo com o pensamento de Alberti por meio das teorias desenvolvidas em seus tratados, que dizem respeito ao uso da perspectiva e da anatomia como ferramentas científicas para a arte.

O retábulo de Rogier van der Weyden com o tema de São Jorge e o dragão foi produzido na mesma época que as duas primeiras pinturas de Uccello. Sua análise possibilita comparar a produção florentina de pinturas com a produção das pinturas em Flandres. A produção das imagens dentro do contexto das corporações de ofício manteve a temática religiosa por meio da adoção dos santos patronos. As corporações agrupavam os mais diversos ofícios, alguns com menos, outros com

mais reconhecimento. Certos profissionais podiam, até mesmo, enriquecer e desfrutar de um grande prestígio social. O painel de Vittore Carpaccio com esse tema, em Veneza, está diretamente ligado com o contexto das confrarias. Situa-se na sede de uma que se manteve ativa desde aquela época até hoje. Sua obra apresenta a tensão da proximidade com o império otomano, que contrasta com a estabilidade em Flandres.

O prestígio de muitos artistas contribuiu com um reconhecimento social, mas também com uma ascensão intelectual daqueles que se ocupavam da pintura, da escultura e da arquitetura. O pintor e arquiteto Giorgio Vasari publicou seu livro, conhecido como “Vidas”, no qual evoca essa distinção social e intelectual dos pintores, escultores e arquitetos. Produzida em Florença, essa obra reivindica um campo específico de expressão para essas atividades. Houve uma separação entre as questões religiosas, científicas e artísticas.

Rafael Sanzio pintou duas obras com o tema de São Jorge e o dragão. A que foi realizada posteriormente representa o espaço natural detalhadamente, em suas pequenas minúcias. Sua pintura é colocada em paralelo com a discussão sobre o belo na arte. A discussão era sobre se a arte podia superar em beleza a natureza, ou se a fidelidade ao modelo corresponderia a uma obra mais bela. Na pintura, as figuras são representadas com clareza e fidelidade aos detalhes anatômicos. Não é organizado um espaço perspéctico, mas um espaço coerente com as percepções. A primeira de suas pinturas, analisada posteriormente, apresenta uma composição cujas figuras estabelecem um movimento. Conforme foi proposto por Warburg, a intensidade gestual foi buscada no Renascimento como forma de estabelecer uma referência com as obras da Antiguidade. A comparação da obra de Rafael com a de Uccello contribui com a compreensão da noção de belo formulada por Vasari. Mais propriamente, a noção de “graça” que o autor adapta dos modos cortesãos para a arte.

As duas pinturas de Rafael foram impressas em um livro com gravuras que reproduzem obras de artistas célebres, situadas na França em coleções particulares e do rei. Como esse livro, surgiram vários que catalogavam acervos e edifícios. Nesse processo, a gravura foi utilizada como técnica de produção de imagens em grande quantidade. Porém a reprodução não se trata de uma cópia, mas de uma nova imagem, uma tradução, expressa por uma nova linguagem. A produção desse tipo de gravura se situava fora dos limites da disciplina criada por Vasari, mas

diretamente relacionada com as corporações de ofício. As gravuras possibilitaram a organização de coleções em um objeto leve e transportável, o que provocou uma difusão das imagens, especificamente de imagens da arte.

O terceiro capítulo se fundamenta sobre duas obras de Didi-Huberman. O texto sobre São Jorge e o dragão (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994) apresenta questões referentes às obras de van der Weyden e Carpaccio. O autor analisa a relação do lugar com o conflito que se realiza nesse espaço. Aquilo que a iconografia do santo define como atributos, ele propõe analisar como figuras. São elementos que possuem significados e sua transformação pode alterar o sentido da própria obra. As diferentes condições que a lança de São Jorge apresenta alteram a noção do conflito. Assim como a princesa, que desempenha papéis diferentes. Em “Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013b), Didi-Huberman faz uma análise da obra “Vidas” de Vasari e apresenta o sentido fundador dessa obra. Em uma visão crítica, ele explica o caráter contraditório e circular desse texto. O texto “*La théorie des arts en Italie (1450 – 1600)*” (BLUNT, 1966) contribuiu com a base sobre as teorias da arte desenvolvidas no Renascimento. O pensamento humanista de Alberti e seu domínio de várias áreas de conhecimento, as reflexões de da Vinci e a teoria de Vasari. Ao se analisar algumas obras, toma-se como paralelo dois volumes do livro “História da arte italiana” de Giulio Carlo Argan (ARGAN, 2013a) (ARGAN, 2013b). As principais noções sobre as organização dos grupos em confrarias e corporações de ofício são fundamentadas com o texto “*Études de sociologie religieuse*” de Gabriel Le Bras (LE BRAS, 1956).

O quarto capítulo é dedicado a demonstrar a transição do tema de São Jorge e o dragão para o Brasil, a formação da devoção e do imaginário relativos ao santo. A popularidade do santo no Brasil extrapola o universo cristão, e encontra grande difusão em todo o país. Inicialmente é apresentada a relação da imagem gravada com as corporações de ofício, como um objeto de arte e não apenas como técnica de reprodução. São apresentadas quatro gravuras com o tema de São Jorge e o dragão, expostas no Rijksmuseum, em Amsterdã, junto com o colar cerimonial de uma guilda cujo patrono era o santo guerreiro. São gravuras de Martin Schongauer, Mestre I.A.M. van Zwoll, Albrecht Dürer e Lucas van Leyden, produzidas entre o final do século XV e o início do XVI. O amplo alcance da imagem impressa levou a um novo processo de percepção das imagens, construídas em preto e branco.

A devoção a São Jorge se propagou no Brasil por meio das procissões de Corpus Christi, mas as imagens devocionais seguiram por outro caminho. São analisadas duas imagens devocionais do santo, uma original da Sicília outra brasileira. Ambas apresentam uma notável semelhança com a pintura renascentista de Rafael. Porém a análise da composição e dos gestos do santo indica que elas se assemelham mais entre si do que com a pintura que originou o modelo. O modelo não é único, mas são vários. As imagens se comunicam como em uma rede entrecruzada, na qual as conexões ocorrem por meio dos aspectos formais, figurais, simbólicos, sensoriais.

Também é possível encontrar representações do santo entre as imagens da arte no Brasil. Ao vir morar no Brasil, o escultor e pintor Ernesto de Fiori utilizou a luta de São Jorge e o dragão como tema para um ciclo de suas pinturas, uma delas está situada no Museu de Arte de São Paulo. Ao analisar os gestos corporais do São Jorge pintado pelo artista, é possível identificar os mesmos gestos do santo na gravura de Dürer, como uma forma que sobrevive. A produção do poeta e xilogravador pernambucano José Francisco Borges apresenta uma forte conexão com o imaginário popular brasileiro. Como São Jorge está fortemente enraizado nas nossas tradições, o artista utilizou o tema do santo guerreiro em suas gravuras. As imagens revelam nosso imaginário, mas também conexões com os modelos imagéticos.

As corporações atuaram na propagação da devoção ao santo e na produção e divulgação das imagens. Em Portugal a ampliação da devoção a São Jorge se deu a partir da dinastia de Avis. D. João I, fundador da dinastia, entregou os cuidados do culto ao santo nas cidades para corporações de profissionais. Eram corporações ligadas ao trabalho com o ferro e a produção de acessórios para a guerra. Os grupos eram responsáveis pelo manutenção das imagens e pelo seu transporte nas procissões, especificamente na procissão de *Corpus Christi*. Essa mesma prática se repetiu no Brasil colonial, tendo o mesmo tipo de profissionais como responsáveis pelas imagens e pelo culto ao santo. As imagens nas procissões eram elementos físicos da vida em movimento que se estabeleceram na memória coletiva.

O texto sobre São Jorge e o dragão de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994) fundamentou a construção da imagem do santo em um sentido de compreender a pluralidade das representações e modelos a partir de suas transformações. O santo é apresentado como uma matriz simbólica. Em “A

imagem sobrevivente” Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013a) desenvolve o conceito de sobrevivência a partir do pensamento de Warburg. A sobrevivência das formas se dá por meio das fórmulas de *páthos*, que se manifestam como sintomas estimulados pela memória. As fórmulas de *páthos* são identificadas pelos gestos corporais dotados de movimento. Para as questões referentes à memória, a discussão se apoia sobre o texto de Maurice Halbwachs, “A memória coletiva” (HALBWACHS, 2006). O autor explica como a formação da memória se apoia nas lembranças de um grupo, isso faz com que as lembranças sejam mais sólidas. As obras das historiadoras Georgina Silva dos Santos e Beatriz Catão Cruz Santos apresentam a conexão entre a formação da devoção ao santo em Portugal e a transição dessa devoção por meio de celebrações litúrgicas, mas de forte cunho popular.

O desdobramento da imagem de São Jorge e o dragão em uma grande diversidade de obras, com funções que atendem a diferentes usos, traz uma discussão sobre a sobrevivência das imagens. Essa diversidade permite uma análise comparativa das obras como um processo teórico metodológico da história da arte.

Capítulo I – SÃO JORGE E O DRAGÃO, IMAGEM E MITO

1.1 Imagem e local de culto, entre a iconografia e a devoção (século XIV)

Independente da religião, e mesmo da época na qual a religião foi, ou é, praticada, pode-se perceber a existência de espaços sagrados, locais utilizados para os cultos. Desde o cristianismo primitivo, muitos desses locais de culto eram consagrados aos santos, intermediários entre os fiéis e Deus. Os santos, por sua vez, ao cumprirem sua função, promovendo o alcance das graças pedidas por seus fiéis e devotos, conquistaram uma popularidade que aumentou o fluxo de crentes ao seu santuário; pessoas locais, mas também peregrinos. Esse fluxo aos locais sagrados da cristandade acontece na atualidade², mas é uma prática recorrente entre os cristãos desde a Idade Média no continente europeu. Naquela época, porém, os medievais estavam voltados para o Oriente, mais precisamente para a terra santa, em Jerusalém: local da morte e do sepultamento de Cristo. Próximo a Jerusalém, na cidade de Lida no tempo das cruzadas, está situada a presumida tumba de São Jorge, muito visitada pelos cruzados. Isso promoveu uma ampla difusão da devoção a esse santo entre a cristandade. Lida é uma pequena cidade na Palestina. Conservou o nome hebreu de Lod e o nome grego de Lydda. Aproximadamente no ano 200 os romanos impuseram o nome de Diospolis. Na Idade Média foi com frequência chamada de São Jorge (DELUMEAU, 1987, p. 164).

São Jorge ficou conhecido como “O grande mártir”, ou *megalomártir* (μεγαλομαρτυρ). Teve uma popularidade extraordinária logo cedo no Oriente, e um grande crescimento no Ocidente ao longo dos últimos séculos da Idade Média (AUBERT, 1984, p. 634). É afirmado que seu culto em Lida remonta ao tempo de Constantino. Vários testemunhos literários atestam que desde o início do século VI a tumba do mártir é objeto de uma grande veneração. Na Palestina, desde o século VI, havia um mosteiro dedicado a São Jorge. Seu culto se espalhou além da Palestina e da Síria. Em Mitilene, na Tessalônica, no Chipre, no Egito, em Ravena,

² Cabe notar que a devoção moderna aos santos é diferente da dedicação das igrejas aos santos na Idade Média, que também se diferem do culto aos santos na antiguidade.

em Ferrara, em Nápoles e na Sicília, são encontradas igrejas e mosteiros dedicados a São Jorge na mesma época (Figura 1).



Figura 1 – Mapa com as cidades com lugares sagrados dedicados a São Jorge no século VI

Seu culto é atestado cedo no Ocidente, mas foi no Oriente, até o final do primeiro milênio onde ele teve uma celebridade inigualável (AUBERT, 1984, p. 638). Foi, sobretudo, no território bizantino onde a devoção se mostrou mais presente. É possível encontrar na Grécia uma grande quantidade de igrejas, capelas ou imagens dedicadas ao santo. Desde as antigas às mais novas. As imagens de épocas diferentes se misturam nos locais de culto, e confundem os que buscam nelas, não o seu valor de objeto sagrado, mas o seu valor de objeto do passado. Um olhar atento aos detalhes, porém, pode identificar algumas características que permitem a associação com outras imagens que se conhece. Dessa associação é possível supor uma época aproximada de imagens antigas, mesmo quando estão em uso na atualidade. Em outras palavras: é possível reconhecer quando se está diante de algo que existe há muito tempo.

Na pequena cidade de Mirthios, situada em uma costa na montanha voltada para o sul, na ilha de Creta, há uma capela cujos afrescos contrastam claramente com os ícones modernos. Tem aproximadamente sete metros de comprimento por quatro de largura, o espaço interno é reduzido devido à espessura das paredes. Os afrescos estão danificados, porém é possível identificar várias cenas e figuras, entre elas a de São Jorge combatendo um dragão (Figura 2). A imagem foi localizada em uma capela, a partir de um folheto que apresentava alguns sítios medievais na ilha

de Creta, no qual foi possível identificar uma imagem do santo. Trata-se de um folheto em russo, no qual um cidadão cretense identificou apenas o nome da região³. Essa imagem despertou meu interesse pessoal em conhecê-la, por pesquisar o tema e supostamente estar em uma cidade próxima da localização da capela.



Figura 2 – São Jorge combatendo o dragão, detalhe
Aproximadamente século XIV
Afresco. Dimensão do piso à cabeça do santo aproximadamente 120 cm.
Fonte: acervo pessoal

Diferente dos sítios arqueológicos da Antiguidade, que tiveram sua função modificada e se transformaram em verdadeiros museus, os locais de culto e as igrejas medievais conservam sua função original de local sagrado. Muitas das grandes catedrais incorporam lentamente essa nova função museológica sem abandonar seu uso sagrado. Comportam diariamente um grande fluxo de pessoas que as visitam e, em alguns casos, adquirem ingressos como quem visita um museu, com interesse pelo antigo e pela arte, ou atração pelo monumental e pela beleza. No entanto, outras igrejas ou capelas mais modestas raramente são visitadas por pessoas que buscam nesses locais um uso que não seja o sagrado.

³ O folheto foi encontrado por acaso, no *hostel* onde me hospedei na cidade de Rethimno, em Creta. Junto com vários outros materiais impressos, voltados para divulgar os pontos turísticos da ilha (praias, montanhas e sítios arqueológicos), havia este folheto. A imagem do folheto fazia referência a uma determinada capela, porém como não domino a língua na qual estava escrito, não pude identificar a cidade específica, apenas uma região, com auxílio de um morador local, que me sugeriu ir até a cidade de Mirthios. Na cidade, duas moradoras locais me indicaram o caminho de uma capela que elas sabiam que continha afrescos pintados há muito tempo. É curioso que ao encontrar a capela, não era a mesma do folheto, porém havia uma imagem de São Jorge.

Sua função permanece muito mais destinada à tradição de uma comunidade do que aos olhares transitórios dos viajantes modernos. A capela em Mirthios foi encontrada nessas condições; distante dos viajantes e em uso pela comunidade local. As informações obtidas com moradoras locais levaram à edícula com forma e acabamento externo que, exceto por uma pequena cruz na cimeira, em nada sugeria que fosse uma capela, muito menos antiga (Figura 3).



Figura 3 – Capela dedicada à Virgem Maria
Aproximadamente século XIV
Fonte: acervo pessoal

O acesso é feito pela lateral, na parede sul. A capela tem todas as paredes interiores cobertas com afrescos (infelizmente) bastante danificados. Logo em frente à entrada, acima, há uma representação da crucificação (Figura 4).



Figura 4 – Crucificação, detalhe
Aproximadamente século XIV
Afresco. Dimensão do piso à cabeça do santo aproximadamente 130 cm.
Fonte: acervo pessoal

No coro, voltado para o leste, em uma pequena abside, os afrescos, com uma imagem da Virgem e o menino Jesus inscrito em um círculo diante de si, contrastam com o iconostásio e os ícones modernos. Na parede oeste da capela, a imagem no afresco está dividida em quatro faixas horizontais (Figura 5).



Figura 5 – Parede ocidental da capela
Aproximadamente século XIV
Afresco. Altura da parede aproximadamente 300 cm.
Fonte: acervo pessoal

A parte superior contém uma imagem do Cristo centralizado, logo abaixo há um conjunto de santos, em pé e justapostos. Mais abaixo, separados por uma janela, o local à direita do Cristo contém outras figuras humanas e à sua esquerda uma representação do inferno com um demônio sentado sobre um dragão. Porém foi a parte inferior, junto ao chão, que chamou mais a atenção para essa pesquisa.

Ela contém santos cavaleiros, entre os quais São Jorge em um cavalo branco, golpeando com sua lança um dragão no canto inferior, quase escondido na terra. A imagem do santo teve seu rosto danificado, a presença do dragão sugere que pode se tratar do santo guerreiro, porém vários outros santos combateram dragões, e dessa maneira foram representados na iconografia cristã. É o nome localizado ao lado de sua cabeça que o identifica: ΓεωργίΟ, que transliterado para o alfabeto latino se torna *Georgio* (Figura 6).



Figura 6 – Rosto e nome de São Jorge, detalhe
Fonte: acervo pessoal

Junto à parede com a imagem de São Jorge havia cadeiras e outros objetos utilizados na liturgia. Apesar da simplicidade dos objetos e do mau estado de conservação dos afrescos, o local não apresentava sinais de estar abandonado, ao contrário, parecia ser usado regularmente (Figura 7).



Figura 7 – Paredes ocidental e norte da capela
 Fonte: acervo pessoal

Com a remoção das cadeiras e uma observação atenta do afresco nessa parede, identifiquei a representação de um juízo final. Não era a mesma imagem vista no folheto russo, mas certamente se tratava de uma representação de São Jorge lutando contra um dragão, o objeto preciso dessa pesquisa, situado em um canto remoto de uma ilha grega. A pequena cidade já contava com uma igreja desde meados do século X e a capela tem a datação provável do século XIV⁴.

São Jorge está localizado em uma área logo abaixo da representação do inferno, à frente de outro santo cavaleiro. Com o braço direito erguido, segura uma lança que usa para golpear o dragão logo em frente ao seu cavalo. Nessa imagem possui seus atributos: seus trajes de militar, sua lança, seu cavalo, o dragão. Porém não há a princesa, tão cara às versões ocidentais, marcadas pelos romances de cavalaria. Não se trata de uma narrativa da vida do santo, ele é figurado em sua

⁴ Segundo o *website* <orthodoxcrete.com/en/>, que apresenta um registro de vários templos ortodoxos na ilha de Creta e algumas informações básicas sobre eles. Acesso em: 01/11/2016.

condição de matador de dragões, daquele que combate o demônio em nome de Cristo, o *miles Christi*. Na iconografia do santo, segundo Louis Réau, São Jorge é representado com armadura de cavaleiro, a pé ou a cavalo. Além do dragão aos seus pés, tem como atributos uma lança partida, uma espada desembainhada, um escudo com uma cruz estampada e uma bandeira branca com uma cruz vermelha (RÉAU, 2001, p. 156 - 157). Porém a iconografia do santo não pode dar conta, não é capaz de encerrar suas múltiplas representações. É o que se verifica pelas discrepâncias entre a imagem e a descrição iconográfica. No afresco, São Jorge não carrega uma espada, tampouco tem uma cruz, seja estampada no escudo, ou em uma bandeira.

Para Didi-Huberman, a disciplina iconográfica trata o “lugar” apenas como um “fundo” ou uma “decoração”, algo suplementar à história, ao tema, logo inessencial, e indeterminado quanto ao sentido. Incapaz de produzir um sentido, o lugar apenas deveria “conter” de uma maneira neutra. Nos manuais de iconografia, uma lista de atributos permite identificar o tema como personagem ativo, também encontrar nas representações plásticas qual momento da legenda pôde ser figurado. O autor ressalta que um lugar figurativo não pode se reduzir nem à decoração de uma história, nem ao fundo diante do qual se encontram os personagens dessa história, e propõe modificar e abrir a própria noção do tema iconográfico (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 21). Quer dizer, entender que o tema está sujeito a diferentes interpretações.

Umberto Eco apresenta uma noção de obra de arte aberta, a partir da qual pode ser estabelecido um diálogo com o sentido adotado por Didi-Huberman. Para o autor, em uma das possibilidades de abertura, a obra pode ser entendida a partir de uma série virtualmente infinita de leituras possíveis. O sentido da obra se dá segundo uma perspectiva pessoal, que estabelece o contato sensorial. A obra de arte se completa a partir da experiência individual (ECO, 1971, p. 64).

Para abrir a noção de tema iconográfico, Didi-Huberman coloca três questões. Inicialmente questiona o aspecto demasiadamente sintético esquemático, que reduz todos os equívocos e as generalidades, uma espécie de “essência figurativa”. Para o autor, deve-se levar em conta diferenças observadas, não como simples variáveis, mas como autênticas singularidades, como transformações. A segunda coisa a ser colocada em questão diz respeito ao resultado, a própria expressão da noção tradicional de tema. Quando uma história é resumida, esquematizada, reduzida à

sua essência no nome próprio de um personagem, ao ser transmitido, o nome pode terminar por trair o que ele designa. No caso de São Jorge, esse nome próprio é o de um personagem que não existe, de um personagem mítico. São Jorge não é uma pessoa, mas um personagem de lenda. E finalmente, o terceiro ponto colocado pelo autor é levar em consideração os lugares e as formas sem as quais a iconografia de São Jorge ficaria abstrata. Colocar a evidência sobre o lugar, em suas representações, não é somente deslocar a importância interpretativa, é formular uma hipótese sobre os limites do nível de generalidade onde opera essa noção tradicional de tema (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 22 - 23).

Assim, a imagem de São Jorge nos afrescos da capela em Creta, não pode ser considerada apenas por seus atributos, como forma de identificar o tema. A iconografia auxilia o processo de identificação, mas também é preciso entender que cada imagem é única, a partir de suas próprias particularidades formais, temáticas e materiais. A começar pela observação das diferenças na própria figura, quando comparada com outras, mas principalmente pela busca de uma relação entre a figura, e o lugar onde está representada. Deve-se analisar como a imagem de São Jorge se relaciona com as outras da parede onde se situa, mas também do afresco que preenche o interior da capela e compõe uma narrativa. As imagens e os lugares representados também devem ser considerados em relação ao lugar físico onde se situam. Ou seja, o São Jorge não pode ser analisado isoladamente, mas integrado a um conjunto de imagens, e dessa capela específica, nesse local de culto.

Deve-se buscar o que essa imagem de São Jorge contém em comum com outras do santo. Entender a generalidade dessa imagem e do local onde se situa como algo que atua em uma sociedade, não como algo que sofre passivamente a influência de um contexto, mas como um agente desse contexto. Também é necessário considerar as discrepâncias, para compreender as especificidades e as relações entre essas imagens e as pessoas que as utilizam. É preciso ir além de uma valoração artística e situá-las em um campo mais amplo: o de valor de uso. Deve-se analisá-las a partir da liturgia que envolve o seu uso, dos rituais e dos sentimentos envolvidos.

Para essa pesquisa não importa identificar cada uma das cenas, cada uma das figuras do afresco. Isso seria um trabalho possível de ser feito com o uso dos manuais de iconografia cristã, porém seria o trabalho para outra pesquisa específica. Importa, aqui, observar algumas generalidades nos afrescos e sua distribuição na

arquitetura da capela, para situar o tema dessa pesquisa. Como se observa na construção da maioria das igrejas cristãs, a capela tem a orientação leste oeste. O altar está voltado para o leste, em direção à Jerusalém. As paredes laterais se curvam para o centro, formando uma abóbada de berço. O espaço interno subentende uma divisão, está separado por dois pilares integrados às paredes laterais. O iconostásio, em madeira, concretiza essa divisão, separando a abside, onde se localiza o altar, do resto do espaço, onde ficam os fiéis. A disposição das figuras nas paredes não é aleatória, elas obedecem uma lógica de organização e hierarquização das imagens em um templo cristão (Figura 8).



Figura 8 – Parte oriental da capela
Fonte: acervo pessoal

Na parte superior da abside figura a Virgem com o menino Jesus. Logo abaixo quatro santos em pé, posicionados simetricamente em relação a uma pequena janela central, se voltam para o centro, para a luz (Figura 9).

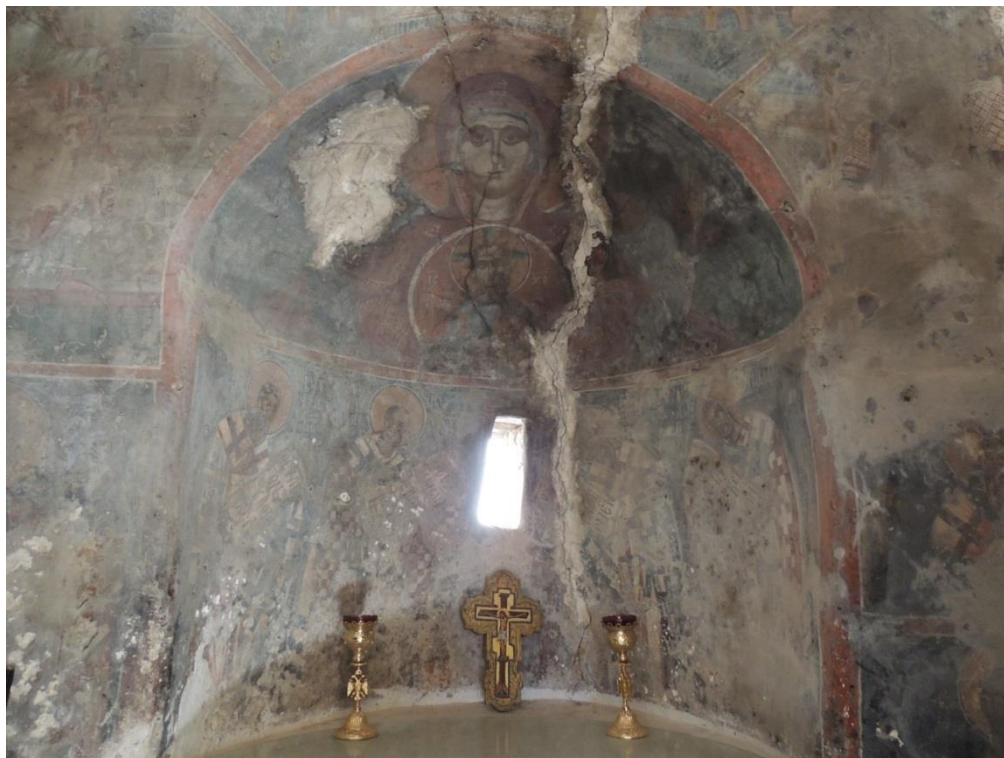


Figura 9 – Altar e abside da capela
Fonte: acervo pessoal

Com exceção dos pilares, onde figuram alguns santos, as imagens nas paredes laterais são representações da vida de Cristo. A parede oeste contém o juízo final, onde está São Jorge combatendo o dragão.

Mircea Eliade explica que, por um lado, a igreja cristã é concebida como a imitação da Jerusalém celeste, por outro, reproduz o Paraíso ou o mundo celeste. Na igreja bizantina, o interior é o Universo e as quatro partes internas “simbolizam as quatro direções do mundo”. O altar é o local do paraíso, voltado para o oriente. A porta do altar denomina-se também porta do paraíso.

O ocidente é a região da escuridão, da tristeza, da morte, a região das moradas eternas dos mortos, que aguardam a ressurreição do juízo final. O meio do edifício da igreja representa a Terra. [...] a Terra é quadrada e limitada por quatro paredes, rematadas por uma cúpula. Como Imagem do Mundo, a igreja bizantina encarna e santifica o Mundo (ELIADE, 1992, p. 57 - 58).

Percebe-se que os afrescos na capela se organizam da mesma maneira que uma igreja bizantina, o que é coerente com sua localização geográfica. O altar como

Paraíso, com a luz que penetra pela pequena janela vertical, tem o menino Jesus com a Virgem e os santos que os homenageiam. A vida de Cristo está situada no meio da capela, na Terra. A crucificação, logo em frente à entrada, indica Jerusalém, local dos martírios, da morte, do sepultamento e de sua ressurreição. Na parede ocidental, São Jorge atua no juízo final, no momento do julgamento das almas pecadoras.

Na faixa horizontal da parede do juízo final, onde se situa São Jorge, há também outro santo cavaleiro e, possivelmente um terceiro, do qual é possível identificar apenas a parte dianteira do cavalo. São Jorge está na frente, o segundo enfileirado atrás dele, montado em um cavalo vermelho, é seguido pelo outro cavalo preto, que talvez tenha sido montado por um terceiro santo. Pelo espaço disponível, hoje recoberto com argamassa, é pouco provável que tenha havido uma quarta figura nessa mesma faixa horizontal. O outro cavaleiro, cuja imagem permaneceu preservada, assim como São Jorge, segura um escudo com o braço esquerdo enquanto ergue o braço direito. Tem a mesma posição corporal, executa o mesmo gesto que São Jorge. Não se observa, contudo, nenhuma lança atravessando a imagem a partir de sua mão, e pela deterioração do afresco, não é possível identificar se segura algum objeto, mas pode-se imaginar que tenha sido representado segurando uma espada em sua mão. Também usa uma armadura medieval, com pequenas diferenças em relação à de São Jorge. Estão sobre um fundo azul e têm as cabeças coroadas por auréolas douradas. Ao lado de suas cabeças há o seu nome escrito. Além do dragão, não há outro elemento animal, tampouco referência a nenhum ambiente físico, ou mesmo à natureza.

A preocupação, aqui, não é em detalhar a representação do juízo final, desde Cristo em posição frontal, no centro e acima, até o demônio à sua esquerda, abaixo, no inferno vermelho pelas chamas. O que se procura é entender a imagem de São Jorge e o local onde ela se encontra em relação ao juízo final. Assim como as outras imagens dessa parede, encontra-se em um plano metafísico, não junto às ações de Cristo na terra, mas naquelas que virão a acontecer, conforme a crença cristã. Porém, São Jorge não é mencionado no Apocalipse, tampouco no Novo Testamento. São Jorge e os cavaleiros que o acompanham não são os quatro cavaleiros do Apocalipse, mas a presença de cavaleiros nesse texto, aliada à forte devoção a São Jorge nessa região, pode ter estimulado a figuração do santo no momento do julgamento final, combatendo junto ao Cristo.

São Jorge está representado nessa capela, nesse local sagrado, há séculos. Mesmo que não tenha sido utilizada ininterruptamente durante todo esse período, não perdeu sua condição de sagrada. As depredações, que parecem ter ocorrido, não recusam a esse lugar e a essas imagens sua condição de sagrada, ao contrário, reconhecem, e por isso a combatem. Segundo Eliade, o espaço não é homogêneo para as pessoas religiosas, ele apresenta rupturas; “há porções de espaço qualitativamente diferente das outras”. Os fiéis experimentam uma oposição entre o espaço sagrado e o resto que o cerca, o espaço profano. O espaço sagrado permite uma orientação na homogeneidade do mundo, do espaço profano (ELIADE, 1992, p. 25 - 27). No recinto sagrado, há uma transcendência do mundo profano, que se exprime por “diferentes imagens de uma abertura”. Nesse local torna-se possível a comunicação com os deuses; “consequentemente, deve existir uma ‘porta’ para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu”. Todo espaço sagrado implica uma manifestação sagrada que tem como resultado destacar um território que o envolve. (ELIADE, 1992, p. 29 - 30).

As sociedades tradicionais são caracterizadas por entender uma oposição entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca. O primeiro é “o nosso mundo”, o Cosmos, o restante é espécie de “outro mundo”, um espaço caótico, povoado de demônios e seres estranhos. De um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos”. Esse território é um “Cosmos” porque foi consagrado previamente, é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles (ELIADE, 1992, p. 32 - 33). Para os fiéis, essa capela é como uma obra dos deuses. As imagens contidas nela representam a vida de Cristo na Terra, o juízo final e o paraíso, para o qual os fiéis devem se voltar em suas orações. É nesse espaço, rodeados por certas imagens, que procuram sua comunicação com Deus. É onde as imagens de Cristo assumem uma materialidade, tornam visível uma obra divina e possibilitam aos fiéis uma interação com essa obra. Nesse espaço experimentam uma comunhão com o sagrado, celebram um ritual. Ele sacraliza o território, não só o espaço que ocupa, mas o território em torno de si, a porção habitada da cidade. Sua construção correspondeu à criação de um “Cosmos”. Por isso muitas cidades se desenvolveram em torno das igrejas, ou de lugares consagrados, são partes do espaço que servem como orientação.

Considerando que “nosso mundo” é um Cosmos e que foi fundado pela imitação da obra dos deuses, “os adversários que os atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos”. A destruição de uma cidade é uma regressão ao Caos e a “vitória contra o atacante reitera a vitória exemplar do Deus contra o Dragão”. O Dragão é a figura do “Monstro marinho, da serpente primordial, símbolo das águas cósmicas, das trevas, da Noite e da Morte – numa palavra, do amorfo e do virtual, de tudo o que ainda não tem uma *forma*” (ELIADE, 1992, p. 46 - 47). No interior da capela o dragão é representado vencido por São Jorge, no juízo final, junto ao Cristo. Diferente dos santos e dos cavalos, apenas partes de seu corpo são representadas: a cabeça e o pescoço. Mesmo que o afresco estivesse preservado e fosse possível ver a imagem completa, não há espaço para figurar todo o corpo do dragão. O fundo sobre o qual se encontra também não é azul, é pintado precisamente na mesma cor que ele, em tons de marrom. Como se o dragão se misturasse com a terra. Não tem uma forma definida e é pintado como se fosse feito da mesma matéria que o lugar onde se encontra. Sem forma e matéria definida é uma ameaça ao Cosmos criado. Ao vencer o dragão, São Jorge defende não apenas esse local sagrado, mas toda a comunidade religiosa de seus adversários, de seus inimigos.

O judaísmo herdou a “concepção paleoriental do Templo como a cópia de um arquétipo celeste”, se constitui como uma *imago mundi*, é obra dos deuses “é graças ao Templo que o Mundo é ressanctificado na sua totalidade”. Os santuários purificam o Mundo continuamente. A “santidade do Templo está ao abrigo de toda a corrupção terrestre, e isto pelo fato de que o projeto arquitetônico do Templo é a obra dos deuses” (ELIADE, 1992, p. 55 - 56). A capela e as imagens nela contida são uma cópia de um arquétipo, uma *imago mundi*: representam as ações de Cristo. É um local onde os fiéis se sentem protegidos espiritualmente, onde podem limpar os seus pecados.

1.2 Santo megalomártir, origens e transformações.

São Jorge, hoje, é facilmente identificado como um cavaleiro que combate um dragão. Porém nas primeiras narrativas sobre sua vida não há nenhum cavalo, dragão ou princesa; é a narrativa de um longo martírio. É conhecida como “Paixão

copta de São Jorge”. Ela não foi apenas copiada e traduzida, mas também em vários casos remanejada mais ou menos profundamente. Entre as primeiras versões é possível identificar um apócrifo primitivo, uma “canônica” e várias versões tecidas da combinação das duas precedentes. A mais antiga lenda, cujos fragmentos estão em um palimpsesto datado do século V, escrito em grego, chamado de “palimpsesto de Viena”, é conhecida na integralidade apenas por antigas traduções latinas (AUBERT, 1984, p. 634).

Não pretendo me aprofundar nas representações de São Jorge como mártir, sejam elas literárias ou visuais. O objeto dessa pesquisa é a luta de São Jorge com o dragão. Porém a pesquisa é feita observando-se a sobrevivência do tema, conseqüentemente, as suas transformações. Pareceu-me importante para a pesquisa, traçar um breve panorama sobre seu lado mártir, sobre os primeiros textos que se referem ao santo e coexistem, ainda que de forma modificada, com as versões que narram a luta contra o dragão. Isso permite conhecer melhor as origens do santo, ter uma referência comparativa e traçar possíveis linhas de relação entre o São Jorge mártir e o cavaleiro.

A versão do século V possivelmente foi composta na Capadócia, em um meio profundamente iranizado. É inspirada em lendas provenientes do Hagadá judeu, mas sobretudo de elementos de origem Masdeísta (antiga religião persa), o que explicaria a fantasmagoria e o excesso no fantástico que caracteriza sua narrativa. São Jorge é apresentado como um oficial no início da narrativa, porém mais nada na seqüência permite reconhecer nele um guerreiro. O autor teria recolhido em uma tradição anterior a lembrança de que se tratava de um militar, mas não se preocupou mais com esse dado em sua elaboração lendária, inspirada essencialmente no Oriente persa. Essa primeira versão se encontra em formas mais ou menos diferentes, em vários manuscritos que podem ser aproximados a fragmentos em papiro dos séculos VI a VIII. (AUBERT, 1984, p. 634 - 635).

Uma segunda versão passou por uma modificação geral. Ela visou atenuar a inverossimilhança da narrativa primitiva e dar-lhe um aspecto mais histórico. Uma terceira versão trata-se de uma forma composta, onde a segunda é remanejada a partir de alguns dados da primeira e introduz novos desenvolvimentos sobre a infância e a família do santo. Como em casos de outros santos, novos atos passaram a preceder a narrativa do martírio, apresentando os primeiros anos do santo e detalhes bem precisos sobre sua origem e sua família. Junto a esses textos

gregos, existe um número de textos latinos relativamente tardios (AUBERT, 1984, p. 635).

Um dos mais altos feitos de São Jorge, particularmente popular, seu combate vitorioso contra um dragão, só aparece no século XI, no mundo grego, mas ganha uma grande divulgação a partir da *Legenda Áurea* de Jacopo de Varazze, no século XIII (AUBERT, 1984, p. 636). Observa-se que antes de ser identificado como quem executa uma ação, a de matar o dragão, São Jorge foi quem sofreu uma ação, sofreu martírios. No caso por parte de imperadores, inicialmente persa e posteriormente transformado em romano. E mesmo que seja identificado como guerreiro, isso não recebe muita ênfase ou importância na narrativa do martírio. Sua condição de mártir é condizente com a dos primeiros santos do cristianismo: foi torturado e morto por se recusar a adorar os deuses pagãos (os deuses da mitologia greco-romana) e professar a fé cristã e, ainda assim, se manteve fiel ao Deus cristão. Assim como os outros mártires, São Jorge sofreu como Cristo, e repete a Paixão, os martírios sofridos narrados no Novo Testamento.

Didi-Huberman destaca a condição de megalomártir originariamente atribuída pela tradição bizantina a São Jorge, e aponta o paradoxo que se estabelece entre sua condição de mártir na origem, e o fato de ter ficado conhecido como matador de dragões posteriormente. Um segundo paradoxo se coloca diante da pesquisa de um arquétipo: nesse caso a origem é de imediato complexa, até impossível de ser definida (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 25).

Para o autor, se compreende rápido, ao ler as antigas paixões, que “São Jorge” designa um ser bem mais mítico que o dragão (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 29). Na Paixão copta, São Jorge não é apenas martirizado, mas por um período de sete anos, entre os martírios suportados ele morre três vezes e foi ressuscitado por Deus. Na quarta foi levado para o Céu. Nesse mesmo período converteu a rainha Alexandra (esposa do imperador) e, assim como Cristo, fez milagres.

A Paixão copta é uma montagem de histórias diversas, retiradas de diferentes tradições. O Bolandista Hippolyte Delehaye, especialista em hagiografia, renunciou em identificar uma narrativa originária. A origem narrativa da legenda de São Jorge já é uma rede de transformações (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 30). Nessa pesquisa é preciso entender São Jorge como um personagem mítico, cuja origem não pode ser localizada, ou até mesmo, nem ter existido

enquanto indivíduo. Porém, se a existência física de São Jorge pode ser colocada em questão, o mesmo não se pode dizer de sua existência espiritual, ele existe na fé. O que importa nesse caso é a devoção, o sentimento das pessoas em relação ao santo, em relação às imagens que o figuram, a maneira como as pessoas usam as imagens.

O caráter da Paixão de São Jorge levou a Igreja a reagir rapidamente: o *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis*, datado do século VI a colocou entre os textos apócrifos que os cristãos deveriam se abster de utilizar. No século XVI, o papa Paulo III fez retirar do breviário as lições do segundo noturno, que foram substituídas por uma homilia sobre o martírio em geral (AUBERT, 1984, p. 636). Se a Igreja reagiu contra os textos de São Jorge por serem demasiadamente fantásticos, foi entre os fiéis que transitavam essas narrativas, mais transmitidas pela oralidade do que por escrito. A transmissão oral não somente mantém vivos textos e tradições, mas também os transforma, modifica, separa, agrupa. Pode, até mesmo, inverter completamente o sentido de um mito, ou de algo que se conta.

As dúvidas emitidas muito cedo sobre a “sinceridade” do martírio desencadearam um processo de “provas” continuamente avançado. Foi o tanto de detalhes ajuntados, como as verossimilhanças, locais destinadas a fazer um filtro ao fundo global de inverossimilhança onde a lenda acontece (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 30).

Foram agrupadas às já numerosas paixões de São Jorge, outras narrativas destinadas a perfazer e precisar a imagem do megalomártir. São todos os tipos de gêneros literários, *homelias*, *laudationes*, *sermões*, *miracula*, *vitae*, *conceptiones*, narrativas sobre a infância de São Jorge. Outras versões tentarão historicizar a lenda retirando seus traços mais suspeitos, ou introduzindo elementos históricos, fazendo o martírio se desenvolver sob o reino de Diocleciano, imperador mais verossimilhante e significativo que o Daciano (também chamado Taciano na Paixão) persa com seus oitenta e três reis cúmplices (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 30). Boa parte dessa literatura se voltava para a liturgia do santo. Era utilizada nos rituais que celebravam sua memória, praticados por clérigos em mosteiros. Mesmo com as reações da Igreja em relação aos textos fantásticos de São Jorge, ele foi cultuado. A difusão do culto de São Jorge e sua popularidade entre os fiéis levaram a devoção ao santo aos mais diversos lugares. Pela sua

capacidade de se transformar, o santo foi adaptado às pessoas e suas realidades locais.

Didi-Huberman qualifica São Jorge de “único” e “disseminado”. É único em princípio por sua popularidade, pelo sucesso de seu culto, que fazia sombra ao culto dos próprios apóstolos. Porque ele foi único, foi a todo o mundo, se propagou por tudo, se tornou disseminado em sua identidade de “tema”. O santo é único e disseminado também, por suas relíquias, cujas inúmeras trasladações e milagres garantiram ao santo mártir uma popularidade universal. As relíquias presumem garantir o único de um corpo santo, enquanto que o que elas fazem na realidade é disseminar: cada vez o dividindo por subtrações sempre mais ínfimas, e o multiplicando também por “invenções” de partes sempre novas (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 32 - 35). As relíquias tinham uma importância na legitimação dos lugares sagrados. Em volta dos lugares onde os santos foram sepultados, onde foram depositados seus corpos, se ergueram os santuários. Quanto mais os fiéis obtinham milagres ao pedir algo para um santo, mais seu santuário ganhava fama. Esses corpos foram divididos e, somados a uma grande quantidade de relíquias falsificadas, foram transportados para outros lugares visando atribuir um valor sagrado ao novo local de culto à sua memória. O próprio desmembramento dos corpos de alguns dos mártires, descritos nas legendas, fundamenta a separação de seu corpo.

Se os textos não davam muita importância à condição de guerreiro de São Jorge, descrita no início da Paixão, as imagens o representam assim, até mesmo as que não o figuram como cavaleiro, mas como mártir. Essa iconografia tendia a sobrepor dois regimes de representação. De uma parte um regime narrativo, de outra um regime dialético. Algo que coloca visualmente em evidência a dupla denominação bizantina de São Jorge: megalomártir e *tropaiophoros*, que dizer, vitorioso, ou mais literalmente: “portador, ou carregador de troféus” (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 37). Ou seja, São Jorge é mártir e herói ao mesmo tempo. Sua própria condição de ter sofrido martírios, e os suportado mantendo a fé em Deus, estabelece sua condição de vencedor.

Santo Agostinho utilizou como sinônimos, a palavra mártir e herói: ele resumia uma configuração já existente do culto cristão dos mártires, investido de analogias com o culto dos heróis gregos. Mas São Jorge apresenta um traço suplementar: é um soldado, especificamente um soldado de Cristo. É o *miles Christi* por excelência,

soldado literal – ou “histórico” narrativo – que conta sua biografia, e soldado *alegórico* que conta seu martírio (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 37). São Jorge é um soldado literal na medida em que tem sua história narrada e soldado *alegórico* pelos martírios sofridos. É aquele que vence como Cristo venceu, de modo passivo. A relação de São Jorge, na imagem do afresco da capela de Mirthios, com o juízo final e com sua condição de cavaleiro militar que executa uma ação, não o dissocia de sua condição de mártir. São conteúdos que atuam paralelamente no processo de percepção da imagem, pois ao ver a representação de um santo, o fiel associa a esse santo todo um conjunto de características que fazem parte de seu próprio conhecimento sobre o santo. O deslocamento que São Jorge sofre ao ser representado junto ao juízo final acompanhado de outros santos, e não martirizado ou libertando uma princesa e sua cidade, promove uma abertura em seu sentido. É uma imagem na qual o santo pode carregar vários sentidos, o de soldado vitorioso e o de mártir, conseqüentemente pode comportar as dimensões narrativa e *alegórica*.

Didi-Huberman apresenta São Jorge como a própria figuração do Cristo. É o soldado do Cristo porque sofre, é uma figura do Cristo porque o próprio Messias tomará a figura de um soldado que levanta as armas do juízo final. Figura do Cristo e soldado do Cristo, São Jorge participa, logo, da criação de uma estrutura teológico-militar que encarnará, nos fatos, as diferentes ordens de “Soldados de Deus” que se criaram ao longo da Idade Média (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 39). O São Jorge no afresco do juízo final da capela de Mirthios parece se apresentar como uma figura do Cristo. A composição do espaço na parede parece estar separada em duas cenas, dois lugares onde um evento ocorre. O superior tem o Cristo como figura principal acima, uma legião de anjos e santos, e abaixo à sua esquerda, está localizado o inferno. Esse é o esquema mais conhecido de representação do juízo final. A faixa inferior parece se constituir como uma segunda narrativa, complementar ou paralela à primeira. Os santos cavaleiros não tem o mesmo destaque que o Cristo centralizado, porém o dragão, alegoria do Mal e atributo do Demônio, está localizado no mesmo canto inferior, à esquerda de Cristo, onde se situa o inferno do juízo final. Essa composição da imagem na parede parece organizar a dupla dimensão mencionada por Didi-Huberman, o Cristo no juízo final, e o Cristo figurado nos santos militares que recorrem às armas nesse dia. O São Jorge, nesse caso, seria uma figura do próprio Cristo.

As mais antigas representações de São Jorge não são narrativas: elas apresentam em geral o santo, vestido de uma armadura imperial, frontalmente disposto, o escudo aos seus pés correspondendo à aureola em torno de seu rosto. Essa frontalidade corresponde às efígies dos retratos de santos da arte bizantina de época imperial (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 39 - 41).

Hans Belting explica o surgimento das imagens de santos a partir de retratos funerários. Havia a prática de retratar os mortos nas sepulturas para homenageá-los. As imagens memoriais das sepulturas privadas foram transformadas em imagens de culto a um santo. Há um deslocamento do uso privado para o uso público de certas imagens. Em certos casos se verifica a imagem do santo, em posição frontal, e a de um ou mais fiéis prostrados diante dele, indicando se tratar de um santo. Em outros casos, porém, podia acontecer de alguém sepultado receber homenagens não apenas de membros da família, mas também de outras pessoas. O que fazia com que essas imagens se estabelecessem como matriz para as imagens dos ícones (BELTING, 2010, p. 200 - 210). As primeiras imagens de São Jorge não partiram de um retrato funerário, porém cada reprodução de suas imagens estava investida do mesmo valor sagrado atribuído às imagens de retrato memoriais.

1.3 O dragão e a alegoria animal

Ainda sobre a questão proposta por Didi-Huberman para o estudo do tema de São Jorge, de abrir a noção do tema iconográfico, o autor utiliza três conceitos, o de abertura, o de deslocamento e o de polarização. Esses conceitos permeiam o conteúdo de seu texto e são utilizados na análise das obras e do tema pelo autor. Abrir quer dizer não fechar um sentido, não reduzir a uma única possibilidade de significar. Entender que o sentido pode mudar conforme o tema transita. Deslocar quer dizer lançar um novo ponto de vista. Ou seja, a partir de uma abertura, é necessário buscar novos sentidos. Para isso o autor faz uma confrontação entre o que a imagem contém, procura encontrar as polarizações que estabelecem tensões na obra. Em vários âmbitos, não apenas temáticos. É preciso analisar as relações do tema, mas também da matéria, da forma, do uso, levando em conta a obra como um todo, as figuras e o fundo, o local onde estão representadas. Segundo o próprio autor “o tema ainda pode se abrir”, pode recomeçar a significar de outra maneira, em outro lugar e diferentemente, na mesma imagem, por uma modificação de ponto de

vista, um deslocamento. Logo, o combate do santo se torna tarefa de matérias afrontadas, de formas afrontadas, ou de lugares afrontados. O conflito se torna tarefa do quadro inteiro, “formas” e “fundos” confundidos (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 23).

O próprio tema dessa pesquisa já é um conflito, entre o que é humano e o que é animal. Contudo, não há uma negação da animalidade, pois São Jorge conta com a ajuda fundamental de seu cavalo. Há uma polarização entre o humano e o animal, mas também entre dois animais, o domesticado cavalo e o selvagem e monstruoso dragão. O real, presente e útil no cotidiano das pessoas, e o imaginado, formado em imagens mentais a partir das representações encontradas, principalmente, nas igrejas. Apesar de ser apenas imaginário, para a maior parte das pessoas medievais, o dragão era tão real quanto o cavalo. Também fazia parte do cotidiano das pessoas, pois é figurado por todas as partes da igreja.

Segundo Pastoureau o dragão encontra-se notadamente na igreja, em pinturas e esculturas, dentro e fora, no chão, nas paredes, nos tetos, nas janelas, nos livros litúrgicos e nos objetos do culto. Encarna “as forças do Mal, ameaça os homens pecadores, serve de atributo à Satanás e aos inimigos de Deus”. É descrito como a maior de todas as serpentes, da qual possui o veneno, a cauda e o corpo viscoso. Nas enciclopédias o dragão é colocado no capítulo das serpentes. Possui uma crista, às vezes asas que permitem voar, grandes garras que rasgam as presas. Cospe fogo pela boca e pelas orelhas, o corpo é pustulento e cheira mal. Muitas vezes é oriundo das águas, também é guardião das montanhas e dos tesouros. É descrito como violento, esperto, imprevisível e praticamente invencível. Corre mais rápido que os outros animais, rasteja, se esconde nos rochedos, voa e nada sob as águas. Participa dos três mundos, terrestre, celeste e subterrâneo. (PASTOUREAU e SUCHAUX, 2002, p. 62 - 63) O dragão combatido por São Jorge na capela de Mirthios tem parte de seu corpo escondida no mundo subterrâneo. Assim como também está no subterrâneo o outro dragão situado nessa mesma parede, no inferno acima de São Jorge. Eles carregam as características e os significados descritos, mesmo sem figurar todos os elementos: eles existem virtualmente. Justamente por não revelar todo seu corpo, por não se mostrar por completo, é possível imaginá-lo com todas aquelas características, pois não se sabe o que poderia estar escondido. Por isso é necessário pensar o que a imagem

contém, mas também o que ela não contém, o que não está figurado, mas poderia estar.

Os primeiros testemunhos do dragão são figurados, em um baixo relevo que seria do início do século X e um afresco datado do século IX. Apenas no século XIII apareceram as primeiras fontes textuais evocando o combate de São Jorge com um dragão. Essa transformação acrescentou outro paradoxo: “as imagens do dragão precedem as narrativas do dragão. [...] Elas retiraram esse tema de sua própria capacidade de figurabilidade”. Por meio de uma transição entre as formas verbais e visuais, o trabalho de figurabilidade promove uma transformação recíproca. Ou seja, as imagens transformam mais do que elas traduzem literalmente. A palavra “dragão” já era usada nas mais antigas versões da lenda. Está relacionada ao imperador-tirano, nomeado Daciano, ou Diocleciano. O imperador foi qualificado de “dragão” ou “dragão do abismo”. Assim era apenas uma “imagem” metafórica, no sentido da literatura, porém nas imagens visuais veio a ser representado como figura. Essa metáfora está muito presente na tradição cristã, não é exclusiva de Daciano e Diocleciano. Ela já formava um conteúdo literário, e pode ser encontrada em outros contextos dissociados da lenda de São Jorge (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 42 - 43). No juízo final da capela, o dragão localizado no inferno está associado diretamente à Satanás, às forças do Mal. Enquanto o dragão derrotado por São Jorge, na mesma parede, parece mais a alegoria de uma vitória sobre o paganismo na Terra. Aos deuses pagãos que os imperadores tentaram fazer Jorge prestar homenagens, e por se manter fiel à Cristo foi martirizado e morto, porém levado ao Céu, a uma categoria elevada de pessoas.

Um monstro praticamente invencível só pode ser derrotado por um santo ou um herói, intermediários entre os mortais e os deuses. Foi vencido por São Miguel, São Jorge, Santa Margarida e Santa Marta, mas outros, menos universais, mais ligados às lendas de uma região, também lhe confrontaram e venceram. Nas canções de gesta e os romances de cavalaria, alguns heróis como Siegfried, Arthur e Tristão também venceram o dragão (PASTOUREAU e SUCHAUX, 2002, p. 63). Logo, a presença do monstro vencido nas representações de São Jorge corresponde a um deslocamento no tema e no próprio significado atribuído ao santo pela sociedade medieval. São Jorge, não apenas se transformou de alguém que sofre uma ação para alguém que executa uma ação; a ação que o santo executa corresponde a uma vitória.

A conversão simbólica do megalomártir em *tropaiophoros*, em herói vitorioso, consistia em representar sobre quem ou sobre o que o mártir se tornou vitorioso. Na arte bizantina no século XI, o tema do vencido escondido na terra aos pés de um santo, será um imperador, um monstro antropomorfo, ou o dragão, alegoria dos dois precedentes (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 43). Simbolicamente, uma vitória sobre o dragão é uma vitória sobre as forças do Mal, sobre o Diabo, sobre o pecado, o paganismo ou a heresia. Mais do que para o corpo, o dragão constitui um perigo para a alma. É por excelência o inimigo da Igreja. Como os santos, os prelados são, com frequência, representados com um dragão aos seus pés. Sobre os jazigos de pedra, a partir do século XII, são encontradas representações onde os reis e os senhores posam seus pés sobre um leão, as mulheres sobre um cão e os homens da Igreja sobre um dragão (PASTOUREAU e SUCHAUX, 2002, p. 63). Na capela em Mirthios, São Jorge protege a alma dos fiéis que procuram aquele local sagrado, protegido do Mal, do Diabo, do paganismo.

Didi-Huberman apresenta duas iniciais de manuscritos, da arte ocidental, que demonstram essa passagem dialética, com a figura do dragão, do megalomártir ao *tropaiophoros*. Em uma Paixão de São Jorge (1120 – 1140)⁵, o mártir está inscrito em um grande “D”, a primeira letra da narrativa. A alça superior da letra é composta pelo corpo de um dragão, em condição marginal, que sopra chamas em arabescos. Em aproximadamente 1282, outra representação de uma inicial⁶, nesse caso integralmente composta pelo corpo de um dragão, circunscreve uma figura de São Jorge, o vitorioso montado em seu cavalo, que ataca o dragão com sua lança. É uma representação onde o metafórico se tornou o elemento narrativo do combate (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 43 - 44).

A invenção do dragão o fruto de uma transformação interna desse conjunto, formado pelas palavras e pelas imagens. As palavras são suportes de figuras e as imagens são operadores figurais da legenda. “Essa transformação interna responde perfeitamente à plasticidade da matéria mítica”. A partir da modificação ou do

⁵ Cod. bibl. 2° 57, fólio 42 v: “*Incipit Passio sancti Georgii martyris*”, c. 1120 – 1140. Letra ornamentada. Stuttgart, *Württembergische Landesbibliothek*.

⁶ Cod. lat. 13029, fólio 110 r: “*De sancto Georio (sic)*”, c. 1282. Letra ornamentada. Munique, *Bayerische Staatsbibliothek*.

deslocamento de apenas um de seus elementos o conjunto do mito pode ser modificado (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 44). Ou seja, o dragão, de alguma maneira, já estava presente na legenda. De um modo figurado por meio das palavras, ao se referir ao imperador como dragão, e associar a ele os significados atribuídos ao dragão. As imagens, por sua vez, figuram o que se forma no pensamento, aquilo que se opera mentalmente a partir dos textos e das próprias imagens. Como se trata de um mito, esse deslocamento do dragão, de uma imagem figurada para uma figura, transformou o conjunto do mito como um todo. Modificou o próprio sentido atribuído a São Jorge.

Esse tipo de transformação, também corresponde às condições formais dos textos medievais, para os quais nossas ideias de invenção, autor, originalidade literária e autenticidade, não têm pertinência (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 44). Na Idade Média, os livros eram copiados nos mosteiros. A própria condição sagrada da palavra remete à criação da Terra por Deus. Para os cristãos, por meio do verbo, Deus criou o mundo e os seres vivos. Consequentemente não somente os textos bíblicos, do antigo e do novo testamento, como os próprios livros enquanto objetos, eram sagrados. Por isso era fundamental que, ao copiar um texto, o escriba fosse fiel ao original. Porém, mesmo ao buscar uma fidelidade, o texto podia sofrer algum tipo de transformação. Principalmente quando não se tratava das sagradas escrituras, e eram textos que se referiam às vidas dos santos, como é o caso da hagiografia de São Jorge. Muitos desses textos eram recolhidos junto à literatura oral, às histórias que circulavam entre os jograis e menestrelis.

Conforme explica Umberto Eco, na Idade Média se desenvolveu uma teoria que permite ler a Sagrada Escritura em vários sentidos. Isso se estendeu posteriormente para a poesia e as artes visuais. Era possível interpretar os textos em seu sentido literal, alegórico, moral e anagógico (passagem do sentido literal ao místico). Ao ter o contato com uma obra dotada dessa abertura, o leitor pode escolher qual sentido tomar para interpretar a obra. Mas essa abertura não significa uma indefinição, infinitas possibilidades da forma e liberdade de fruição. Cada leitor podia se orientar em um sentido que julgasse mais adequado, mas segundo regras que estabeleciam os sentidos. Os significados das figuras alegóricas foram fixados pelas enciclopédias, bestiários e lapidários da época, eles são objetivos e institucionais (ECO, 1971, p. 42 - 43).

Didi-Huberman propõe eliminar o “fantasma arquetipal” e o “fantasma da origem”. O arquétipo se trata de uma generalidade inconsistente e a origem, uma singularidade inexistente. É preciso, então, estabelecer relações comparativas, que possam ser verificadas, analisando traços específicos à própria legenda e à história de suas transformações (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 46). É preciso partir do próprio objeto, do que é objetivamente observável na legenda e nas imagens. No universo de transformações da legenda, a busca de uma origem se torna inconsistente, e a identificação de um arquétipo é insuficiente para estudar esse tema. A figura de São Jorge combatendo o dragão na capela de Mirthios se dissocia da noção de um arquétipo. O santo está representado de uma maneira bastante específica, própria a essa situação. Também não remete a uma origem, mas a um tempo futuro, um evento que não faz parte das narrativas da sua vida.

Quando o dragão entra na legenda de São Jorge, ele é em princípio uma forma alegórica do combate religioso, ele é um dragão alegórico. O combate com o dragão fornece uma imagem de tradições alegóricas muito antigas, tais como a Psicomquia, o combate eterno do Bem com o Mal, do Cristo com Satanás (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 47). Se o dragão simboliza o mal, a vitória contra ele trata-se da figuração da vitória contra o mal. Questão fundamental aos princípios do cristianismo.

Mais do que uma origem ou um arquétipo, a figura de São Jorge é o intercessor, a partir de uma matriz de imitação. Essa matriz se torna complexa, e sua “forma potencial” se atualiza de maneira mais sutil e diferenciada, de modo que a própria imitação se abre em todos os sentidos, atingindo a formas novas que a legenda inicial excluía (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 48). Na Idade Média, era fundamental obedecer a um modelo, tanto literário como imagético. Isso garantiria o poder de transcendência ao texto ou à imagem. Porém ao imitar uma matriz, os artistas a transformavam e traziam à tona o que existia em potência. Algo que não estava evidente na matriz, mas que, de alguma maneira, partiu dela. Como no caso do imperador que foi descrito como um dragão, no sentido figurado. O que provocou a figuração do próprio dragão e da vitória de São Jorge sobre ele.

A versão do combate composta por Jacopo de Varazze, no final do século XIII, é uma matriz literária para a legenda de São Jorge. Ela desempenhou um papel

decisivo na narrativa do combate. Ela foi recopiada, difundida, adaptada às necessidades de cada cidade, foi vulgarizada e modificada ao mesmo tempo. Essa versão, melhor que qualquer outra, conseguiu integrar narrativamente os elementos alegóricos e dogmáticos contidos no tema do combate com o dragão. O segundo motivo de tal sucesso foi porque também conseguiu integrar religiosamente os elementos folclóricos contidos nesse mesmo tema do combate entre um herói e um animal monstruoso (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 48). Se verifica, durante a Idade Média, principalmente nos séculos XII e XIII, essa impregnação de elementos folclóricos na arte cristã. Com a incorporação de narrativas orais na literatura cristã, e também pelos animais fantásticos esculpidos e pintados nas igrejas, oriundos do imaginário popular.

Ao abordar a atitude estética na arte românica, Meyer Schapiro aponta que a arte medieval não estava simplesmente a serviço da Igreja. Ela era, certamente, ligada à religião, mas os artistas criavam formas originais e duradouras com o intuito de resolver problemas artísticos que surgiam de aspirações religiosas. A Igreja, por sua vez, não era apenas uma instituição religiosa, também reivindicava um poder material. Era submetida ao desenvolvimento social e econômico e às mudanças da comunidade. Como detentora de terras exercia uma autoridade secular (SCHAPIRO, 2003, p. 404). Ao receber uma encomenda, como pintar com afrescos o interior de uma capela, o artista medieval se confrontava com problemas que os artistas contemporâneos também se confrontam. O uso do espaço, o tema a ser representado, a relação dos elementos entre si e com o conjunto, a luz, a cor, a relação entre as imagens físicas e os sentimentos das pessoas, o ritual envolvido no processo de percepção dessas imagens.

O desenvolvimento urbano e o conjunto de relações sociais originados pelos mercadores e artesãos como grupo sugeriam novas perspectivas ao pensamento religioso. Os artistas e o baixo clero, oriundos de estratos sociais inferiores, eram abertos às correntes seculares. O artista não precisava ser profundamente religioso, mas devia ter sido formado em um ambiente religioso e ter desenvolvido suas habilidades em tarefas fixadas pela igreja. Os monumentos e os escritos do século XII e XIII demonstram que a arte não era integralmente religiosa. Nem as pessoas a admiravam apenas pela utilidade, devoção, ou para aprender os ensinamentos da Igreja. Há uma enorme quantidade de elementos nos edifícios que são inúteis de um ponto de vista didático-religioso e estrutural (SCHAPIRO, 2003, p. 405). É difícil

estabelecer quem pintou os afrescos da capela de Mirthios. Ao menos sem uma pesquisa específica em documentos da época para tentar encontrar algum contrato ou outro documento referente à capela. Contudo, é perfeitamente aceitável imaginar, pela própria maneira de organização desse tipo de trabalho na Idade Média, que tenha sido pintada por mais de uma pessoa, um mestre e seus aprendizes, laicos. Também pode ter sido fruto do trabalho de uma única pessoa, como um monge, que dominasse as técnicas da produção de afrescos, e se empenhasse na tarefa de recobrir as paredes de um santuário local com as imagens que completariam a função do edifício. Em ambos os casos, contudo, quem os pintou, ao entrar na edícula com a determinação de que pintaria um conjunto de afrescos ali, teve que resolver, em princípio, um conjunto de problemas referentes à produção artística. Com a execução da obra tornou visível um conjunto de ideias e sentimentos. Para tornar ideias em algo visível usou figuras, imagens que encontrou em seu pensamento.

Didi-Huberman aponta a dialética existente entre a resistência que opõem o folclore à sua cristianização, e por outro lado a mais ou menos lenta impregnação recíproca dos temas hagiográficos e dos temas folclóricos. Essa abertura constante do alegórico ao legendário e do legendário ao folclórico, para o autor, é um dos aspectos mais difíceis para se compreender no tema do combate com o dragão (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 50). O dragão é uma figura chave na abertura do tema. De seu aparecimento inicial como figura de linguagem, forma usada no antigo testamento para se referir a imperadores que oprimiram os judeus, foi criada uma nova narrativa na qual foi incorporado como um elemento alegórico. É um elemento folclórico que deslocou o mito.

1.4 São Jorge cavaleiro

Para se tornar um cavaleiro São Jorge precisou passar por uma transformação, uma modificação estrutural no seu próprio sentido. Da condição de um homem que sofreu um martírio, ou seja, sua assumida condição passiva, adotou uma condição ativa, um homem que executa uma ação. O santo passou de mártir para se tornar um cavaleiro. Contudo, o tema do cavaleiro não era novo na Idade Média, quando São Jorge incorporou esse novo sentido. Desde a Antiguidade e na Alta Idade Média havia representações de cavaleiros. É possível, até mesmo,

encontrar imagens da mitologia grega com um herói cavaleiro que combate um monstro imaginário (como Belerofonte montado no Pégaso, combatendo uma quimera, uma criatura híbrida e fantástica, como o dragão). Porque, então, São Jorge passou por essa transformação? Porque ela aconteceu em um momento, e não antes, ou depois? Como ela ocorreu? Em que isso implicou na relação dos fiéis com as imagens do santo? Acredito que essa transformação está relacionada a uma mudança de imaginário. Que ocorreu não a partir de uma ruptura, mas de uma transformação lenta e gradual, conforme o tema transitou entre diferentes imagens e entre imagens e textos, conforme foi assimilado por diferentes grupos.

A transformação de São Jorge não se dá apenas entre representações distintas. Uma mesma imagem pode ser dotada com significados diferentes ao ser usada em tempos distintos. Mais ainda, mesmo considerando que as imagens medievais se apoiavam em textos e carregavam um significado bastante definido pelo dogma, pessoas de um mesmo grupo e uma mesma época podem se relacionar de forma diferente com as imagens e, conseqüentemente, estabelecer outros sentimentos e atribuir a elas novos sentidos.

Ao se transformar em um cavaleiro São Jorge não substituiu por completo sua condição de mártir. Mesmo após sua legenda e as imagens passarem a figurar o combate com o dragão, o São Jorge mártir continuou a ser representado. Ocorre uma confrontação entre as duas condições do santo, a de passivo com a de ativo. Entre alguém que sofre como Cristo e em nome dele, e alguém que age em seu nome. Nesse sentido pode-se identificar uma polarização nas representações do santo, semântica, pois transita entre dois sentidos diferentes, e formal, por se articular visualmente de dois modos distintos. Se em um caso é representado sozinho em posição frontal, no outro, outras figuras o acompanham e é representado de perfil. Schapiro observa essa coexistência de diferentes maneiras de composição na idade média, podem marcar uma importante diferença e traduzir uma dualidade de significações. O rosto em perfil se separa do observador e pertence a um espaço sobre a superfície da imagem correspondendo à terceira pessoa na forma gramatical. Visto de frente o rosto parece se dirigir ao espectador, e está associado com a primeira pessoa na linguagem escrita (SCHAPIRO, 2000, p. 94 - 95). O São Jorge em perfil, montado sobre um cavalo também representado em perfil, é aquele que executa uma ação, corresponde ao personagem de uma narrativa, alguém

sobre quem conta-se uma história. O São Jorge mártir, sofre como Cristo, e observa os fiéis, quando representado visto de frente.

Além da análise das imagens, Didi-Huberman faz um estudo dos objetos relacionados a um contexto de uso. Ou seja, as relações envolvidas entre os objetos e as pessoas que os utilizam e os produzem, e se apoia na antropologia estrutural para isso. Para o autor a noção de “sistemas de transformação”, um dos utensílios fundamentais da antropologia estrutural, oferece um meio teórico para o estudo do objeto dessa pesquisa. Ela permite o estudo das obras dentro de “um campo alargado de produções míticas e rituais considerados sob seu aspecto formal – atos, palavras ou imagens”. E se ocupa igualmente dos níveis semânticos e estruturais dessas produções, pois sua sistematicidade concerne à articulação desses dois níveis (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 23).

O autor, então, propõe elaborar um esboço dos “lugares de transformação onde a iconografia de São Jorge trabalha exemplarmente”. Uma articulação formal “do nome, da legenda e do lugar que esse nome, que essa legenda implicam”. O autor formula uma hipótese sobre essa articulação: o nome, a legenda e o lugar, cada um é uma forma, é “um momento em uma transformação”. O nome não apenas identifica um personagem, mas “abre um lugar”. A legenda não se reduz a uma fonte textual estável, “ela dá lugar a um sentido aberto, um sentido virtual que cada versão pega, desenvolve e modifica por sua própria conta”. E por fim, o lugar não se contenta em circunscrever uma fábula, mas “abre o sentido” dessa fábula (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 24). Ou seja, cada obra estudada nessa pesquisa deve ser analisada a partir de suas próprias particularidades. São Jorge adquire um novo sentido em cada uma de suas representações, em cada lugar que ele é figurado. Além da legenda escrita não ser sempre a mesma, seu uso oral a coloca em constante modificação, e torna possível sempre novas interpretações. Cada lugar dá um novo sentido ao tema, dá um novo sentido à legenda e ao santo.

Didi-Huberman aborda o tema, contudo, sem tomá-lo como o ponto principal, mas dentro de um conjunto de relações. O tema não deve ser compreendido como um tronco central, mas como uma rede, “sem limites claramente assinalados”, um rizoma constantemente recriado, e como todo objeto antropológico, considerando seus virtuais prolongamentos e suas transformações (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 24). O São Jorge difundido como mártir no

território bizantino, se transformou em cavaleiro séculos mais tarde nessa mesma região, vencendo o dragão junto ao Cristo, nos afrescos da capela em Mirthios. No momento em que os afrescos foram pintados, os cruzados e conseqüentemente a cavalaria já, por muito tempo, haviam passado por essa região e difundido o São Jorge cavaleiro.

A iconografia de São Jorge não obedece sempre as “estruturas elementares da significação” ou as “funções narrativas”. É mais fecundo manter a atitude analítica, que consiste em exibir interpretativamente e a descondensar o que o autor chamou os “cristais”, as “petrificações” da legenda e da iconografia. Entender algo que não seja a forma universal do combate, mas sua forma potencial, sua forma compreendida como trabalho a cada vez reinvestida, reformada, desenvolvida e singularmente transformada. Historicizar a pesquisa formal, não quer dizer procurar as origens a todo preço, mas cercar os inícios diacrônicos do trabalho de transformação (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 52). Procurar certos nós na rede, no rizoma, certos elementos relacionados a um processo. Entender que não há uma única matriz, ou origem, mas várias. Algumas imagens, assim como a versão de Jacopo de Varazze, atuam como matrizes, por terem grande visibilidade e serem usadas como modelos. Assim como no texto escrito, essas imagens não são as primeiras que figuram o santo em sua nova condição, e se não se entrecruzam, possuem pontos de relação em comum com outras imagens. Por isso não há uma forma universal para o santo, mas sempre uma nova imagem. A forma potencial é o que a imagem pode vir a ser, cada vez que é materializada, cada vez que é atualizada.

O motivo do combate com o dragão na legenda de São Jorge foi incorporado pelo romance cavaleiresco dos séculos XII e XIII. Esse novo elemento deslocou e revelou alguns aspectos maiores, estruturais, da legenda de São Jorge. A forma cavaleiresca desenvolve uma polaridade marcada ao estado de sintoma no dispositivo mítico e alegórico de São Jorge. De um lado uma temática penitencial comum, a temática onipresente do “santo cavaleiro” solitário; de outro, uma temática nupcial, jamais realizada, como se sabe, nem na maior parte dos romances cortesões, nem na legenda. São Jorge não desposa a princesa, mas ele converte seu povo ao cristianismo. Ele consome nupcialmente a conversão dos gentios à Igreja romana (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 54). Assim como o dragão, que encontra na alegoria utilizada para se referir ao imperador um elemento

de onde parte para ser incorporado no tema, a princesa também parece ser retirada de um elemento da Paixão do santo. Na narrativa do martírio não há nenhuma princesa, porém há uma mulher nobre que foi convertida por São Jorge: a rainha Alexandra, esposa do imperador Daciano.

Na Paixão copta de São Jorge, o santo converteu a rainha Alexandra ao cristianismo, na versão de Jacopo de Varazze converteu a princesa, o rei e conseqüentemente todos os seus súditos e o povo de suas terras. A vitória contra o dragão exprime uma vitória sobre o demônio, mas também sobre o paganismo, ou o Islã. Como aconteceu nas cruzadas: uma guerra contra o Islã para tomar Jerusalém, um território sagrado para os cristãos. Local onde aconteceu a maior parte dos eventos representados nas imagens da vida de Cristo, a maior parte das imagens dos afrescos pintados na capela de Mirthios.

As cruzadas, do século XI ao século XIII, foram um elemento chave para justificar o clericalismo latente e o militarismo patente de São Jorge. O santo aparece em um número relativamente importante de milagres onde ajuda os exércitos cristãos a vencer o inimigo, qualquer que ele seja (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 56).

A descrição da iconografia de São Jorge, apresentada anteriormente no texto, de Réau, corresponde à imagem de um São Jorge cruzado. Ele é descrito segurando um escudo com uma cruz estampada e uma bandeira branca com uma cruz vermelha. A cruz vermelha sobre uma bandeira branca é a cruz dos cruzados, que foi incorporada na iconografia do santo. Ele é um santo guerreiro, foi identificado com a nobreza guerreira que cumpria a função de guerrear e lutou nas cruzadas. A representação do santo com a cruz dos cruzados valoriza a aristocracia, que combateu o Islã e se organizou em ordens militares. Cada ordem tinha seu padroeiro, porém outros santos também podiam ser adotados como padroeiros conforme a identificação da ordem ou de algum grupo. Além de ser um santo militar, o santuário de São Jorge fica em uma rota de peregrinação, o que atraiu muitos fiéis a esse lugar sagrado.

Alain Demurger, ao se referir às ordens militares, aponta que a Virgem Maria foi a quem os cruzados mais recorreram como padroeira, porém São Jorge foi invocado secundariamente entre os teutônicos e os templários. Os teutônicos promoveram uma associação da Virgem com São Jorge e Santa Isabel, e difundiram o culto a São Jorge na Prússia e na Livônia (atualmente, uma região do norte da

Alemanha e Polônia, a Letônia e a Estônia na fronteira com a Rússia), onde se estabeleceram. A devoção a São Jorge se espalhou na Rússia entre a Igreja Ortodoxa, na Inglaterra e também no norte da Itália (DEMURGER, 2002, p. 162 - 163).

Essa aristocracia guerreira observada nos séculos XII e XIII é resultado de uma combinação entre dois grupos: os nobres das grandes famílias cujo passado ligado a origens reais era evocado e os milites, em princípio guerreiros a serviço dos senhores, que passaram a desfrutar de um prestígio social na medida em que recebiam terras pelos seus serviços e por meio dos casamentos. Essa fusão se operou pouco a pouco até que se tornou quase uma condição do nobre, ser um guerreiro e a cavalaria ser reservada principalmente aos filhos dos nobres. Conforme a Igreja precisou de soldados para sua própria proteção, progressivamente engajou tropas a seu serviço. O direcionamento dessas tropas como proteção da cristandade orientou a noção de guerra santa, e seu envio para Jerusalém se constituiu nas cruzadas. A partir da organização de alguns desses cavaleiros na Terra Santa se formaram as ordens militares.

1.5 Iconografia cristã e teologia da imagem. Imagem, semelhança e signo

Ao entrar em um edifício religioso, mesmo em uma modesta capela como a de Mirthios, com todas as paredes internas recobertas com afrescos, é difícil não se admirar, principalmente se eles tiverem sido pintados há séculos. Para alguém que aprecia as imagens, pode parecer inconcebível que um conjunto de pinturas como esse possa ser perdido. Para que não se percam, foram desenvolvidas tecnologias que permitem remover todo um conjunto de afrescos de seu lugar original, e reorganizá-los em novos espaços dentro de museus, que simulam a arquitetura dos ambientes originais e os mantêm em condições ideais de conservação. As possíveis críticas a essas remoções são por descontextualizarem o objeto reinserindo-o em uma nova realidade perceptiva, dissociada da original. De fato, me parece mais interessante encontrar os afrescos em uma capela utilizada pela comunidade local, do que visitá-los no ambiente de um museu. Todos os objetos modernos, que indicam um uso cotidiano, parecem conferir uma legitimidade maior às pinturas, pois ali elas são usadas nas condições de suas funções originais. A comunidade local utiliza a capela de Mirthios, com mais de meio milênio, para suas orações e rituais

sagrados. Nessas condições, o valor simbólico, o sentido que as imagens possuem, ganha maior evidência do que quando são expostas em um museu, com uma legenda explicativa. Mesmo com todas as vantagens de ter contato com afrescos em sua localização original, alguns são transferidos para museus. Isso para garantir a preservação, pois, por diversos motivos, obras do passado podem se perder. Seja por mero esquecimento e um conseqüente abandono que leva a deterioração, como no caso das imagens religiosas, por uma reação ideológica contrária ao seu uso nesse contexto. Justamente por uma reação ao sentido adotado por essas imagens por estar em um local de culto.

O uso das imagens no mundo cristão, ainda hoje é motivo de conflitos. A lei mosaica proíbe a adoração de ídolos. Contudo, desde o início do cristianismo é verificado o uso de imagens pelos fiéis, mesmo com sua proibição dentro do contexto religioso. Entre os séculos VIII e IX, em Bizâncio, houve uma reação iconoclasta por parte de alguns imperadores que proibiram o uso de imagens, nomeadamente os ícones, para o uso litúrgico cristão. Entre as proibições e reestabelecimentos do uso das imagens religiosas, o assunto foi amplamente discutido por teólogos. Os argumentos utilizados nesse debate vieram a se constituir como uma teoria das imagens, em um conjunto de valores e funções atribuídos a elas. Para cumprir as funções e possuir os valores era preciso que a imagem seguisse um modelo. A produção e o modo como essas imagens eram usadas, foi definido segundo o que se concluiu e desenvolveu a partir das teorias apresentadas. Ou seja, as imagens, sua disposição e modo de uso ritualístico, no mundo bizantino, se organizavam, em boa parte, segundo os argumentos produzidos naquele momento e naquelas condições. Conseqüentemente, quando se entra em um templo da Igreja Ortodoxa, principalmente na Grécia, é possível se confrontar com uma forma de organização espacial e ritualística estreitamente relacionada a essa teoria das imagens.

Conforme apresenta Hans Belting a Igreja primitiva rejeitava o uso da imagem religiosa, principalmente a que demandava veneração, por estar associada aos cultos pagãos. Assim como o monoteísmo judeu, concebia o Deus único como ser invisível. Sua aceitação no âmbito religioso se constituiu como uma mudança de convicções antigas e importantes, e se respaldou dentro do contexto do debate teológico sobre a dupla natureza de Cristo. Contudo a Igreja lidava com a necessidade dos novos fiéis de ter imagens que representassem o objeto de sua fé.

São encontrados vários documentos censurando o uso das imagens no decorrer do século IV (BELTING, 2010, p. 177 - 178). A Igreja passou por uma transformação, teve que se adaptar à realidade das pessoas, que retratavam seus mortos como forma de celebrar suas memórias, que adoravam os deuses pagãos por meio de imagens, que já as utilizavam na relação com o sagrado, pintadas ou esculpidas. O Deus único, invisível, era demasiadamente abstrato quando comparado com os deuses que possuíam características humanas ou com os antepassados que tinham suas memórias celebradas e eram representados em formas visíveis e reconhecíveis.

No século VI ocorreu o primeiro uso conhecido de imagens religiosas pela Igreja⁷. Era uma imagem da Virgem, que teria sido, supostamente, pintada por Lucas, o Evangelista, a partir do modelo da própria Virgem. Também a família imperial em Bizâncio, contribuiu com o uso de imagens religiosas pela Igreja, no século VI, com a encomenda e doação de imagens para igrejas. Quando não foi mais possível ignorar o culto às imagens, os teólogos começaram a adotar posições a favor ou contra elas. O bispo Hipátio de Éfeso, no século VI, autorizou o uso das imagens por motivos pedagógicos, para tornar possível às pessoas que não sabiam ler, encontrar nas imagens a mensagem divina (BELTING, 2010, p. 179). Nem todas as imagens usadas no cristianismo são necessariamente pedagógicas ou voltadas para os iletrados, muitas estavam dentro de contextos dissociados dessas funções. Contudo, seu uso pedagógico, voltado para quem não podia ler nas palavras, foi bastante disseminado. A maior parte das imagens cristãs, na Idade Média, possui a finalidade de mostrar as mensagens do antigo e do novo testamento. Essa é a principal função dos afrescos na capela de Mirthios, ao representar cenas da vida de Cristo, o apocalipse e os santos. Tanto santos como São Jorge, que acompanha e até mesmo participa do juízo final, como os que se encontram em lugares separados, como os santos nas colunas próximas ao altar.

O conflito entre a aceitação e a rejeição do uso das imagens com fins religiosos foi iniciado abertamente quando o Estado as proibiu oficialmente. O que

⁷ Apesar de Belting apontar o século VI, André Grabar, em "*Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge*", data as primeiras imagens cristãs no século II. Porém, Grabar se refere às primeiras imagens usadas pelos cristãos em seu culto, enquanto Belting se refere ao primeiro uso das imagens institucionalmente pela Igreja.

deu início a hostilidades que duraram mais de um século. Porém muitas vezes elas eram apenas a questão superficial de conflitos mais profundos existentes entre a Igreja e o Estado, centro e províncias, grupos centrais e marginais. O poder dos proprietários das imagens locais e a impotência dos imperadores, que se viam rebaixados a substitutos das imagens divinas, eram outro problema no início da iconoclastia. A figura do homem-Deus era o principal tema das imagens e o ponto central das considerações teológicas. A imagem era percebida por uns como um símbolo de fé e por outros como um obstáculo à fé. A cruz, porém, que havia se tornado o signo do sucesso militar do Império ficou imune da discordância teológica (BELTING, 2010, p. 179 - 180).

Em 726 um édito do imperador Leão III se posicionou contra o uso das imagens e iniciou a destruição de ícones. O patriarca Germano, defensor das imagens, renunciou em 730. Em 780, com a morte de Leão IV, a viúva Irene tornou-se regente. Em aliança com o patriarca Tarásio e círculos da capital imperial, reestabeleceu o culto às imagens. Em 787, um concílio em Nicéia condenou as resoluções do sínodo anterior. A iconoclastia retornou novamente em 813 com o imperador Leão V, que sofreu fortes resistências do clero. O patriarca Nicéforo e o abade Teodoro de Studion foram afastados de suas funções e exilados. A mudança final ocorreu em 842 quando a viúva Teodora se tornou regente e a corte imperial reinstalou publicamente as imagens (BELTING, 2010, p. 180 - 182). Esse processo de produção e destruição de imagens sagradas deixou traços no território bizantino. Não somente pela destruição de imagens naquele momento de iconoclastia, mas pela presença de um pensamento e um comportamento iconoclasta, que pode se manifestar em algumas pessoas. O que se verifica na representação de São Jorge da capela de Mirthios, que teve o rosto danificado, mesmo tendo sido produzida séculos após o período iconoclasta.

É possível que tenha sido um dano natural, pelo abandono, como se verifica em muitas partes dos afrescos na capela. Porém, além de não haver rachaduras próximas, o santo situado atrás de São Jorge também tem o rosto danificado, não na mesma extensão, mas em boa parte da face. Se a imagem foi danificada intencionalmente, buscou-se eliminar a face do santo; a principal referência de identidade de uma pessoa.

Os afrescos passaram por vários momentos até os dias de atuais. Após o domínio bizantino, a ilha passou para a República de Veneza no século XIII, com as

cruzadas, período durante o qual foram pintados. Foi atacada pelos otomanos e ocupada no início do século XVIII, quando foi introduzido o islamismo, uma religião que segue mais rigorosamente a noção de um Deus invisível e recusa o uso de imagens para representá-lo. Porém a maior parte da população permaneceu fiel ao cristianismo ortodoxo. Mesmo que uma convivência de grupos com culturas e religiões distintas seja pacífica, ela não ocorre sem tensões que muitas vezes refletem menos os problemas do dogma, do que de conflitos por interesses econômicos ou de outra ordem. Junto com a Grécia, conquistaram a independência do império otomano no século XIX. Essa diversidade de grupos que dominaram a ilha impede que se identifique quando, exatamente, ocorreu o dano na imagem, sem que seja feito um estudo específico sobre as condições de conservação da capela. Pode ter sido causado por uma reação iconoclasta de cunho islâmico, como também pela reação anticlerical com o estabelecimento das repúblicas no século XIX.

Independente da ocasião, ou do motivo, é possível identificar dois aspectos na imagem da capela: o primeiro é o fato de o dano ter sido provocado em uma imagem religiosa, o segundo é por esse dano ser especificamente no rosto. É uma atitude que parece se opor, entre outras coisas, à aparência humana de uma imagem religiosa. Se a questão fosse a identidade do santo, o texto com seu nome escrito ao lado de sua cabeça, também poderia ter sido danificado. E apesar do conteúdo dos textos terem sido objeto de discussão enquanto mensagem divina, a palavra escrita enquanto forma sempre foi aceita por ser a própria condição de criação do mundo e de revelação das mensagens.

A teoria das imagens se iniciou como textos contra os iconoclastas e eram diferentes dos outros textos produzidos até então. Podem ser estabelecidas três fases da doutrina das imagens. A primeira com os escritos do patriarca Germano e de João Damasceno que escreveu três livros “contra aqueles que atacam as imagens divinas”. Justifica o uso cristão das imagens com a aparência visível de Cristo encarnado, da qual elas são um registro visual. A segunda fase é marcada por uma tendência contrária ao uso das imagens e do materialismo envolvido com seu uso. O principal defensor foi o imperador Constantino V. Alegavam que a imitação de Cristo não era um problema do pintor ou das imagens. Aceitavam apenas a cruz e a Eucaristia como signos físicos do espírito e da verdade da fé. O debate se iniciou novamente em 813, com a iconoclastia de Leão V. O argumento defendendo o uso das imagens foi dominado pelo patriarca Nicéforo e pelo abade

Teodoro de Studion, ambos no exílio. Nicéforo afirma que a vida humana de Cristo possuiu uma realidade de que a imagem, como semelhança, é testemunha. Alega que escrita e imagem têm o mesmo estatuto. Teodoro argumenta que, apesar de diferente na natureza, a imagem combina a substância fundamental com a aparência individual da pessoa representada (BELTING, 2010, p. 183 - 184). Apesar da discordância de uma parte da Igreja, as imagens eram utilizadas por ela mesma, porém muito mais entre os fiéis. Assim como a Igreja procurou conter as narrativas demasiadamente fantásticas da legenda de São Jorge que circulavam entre os fiéis, os que defendiam o uso religioso das imagens também procuravam conter as manifestações muito fervorosas de adoração a elas por parte dos fiéis, determinando a forma de uso e produção das imagens.

O sínodo de 869 determinou que os ícones de Cristo deveriam ser venerados e expostos com o mesmo respeito atribuído aos Livros dos Evangelhos. Assim como as pessoas obtêm a salvação pelos textos, também poderiam se beneficiar dos efeitos pictóricos da pintura. A imagem era necessária para reconhecer o Cristo no juízo final. Precisavam responder à questão: se e como Deus se revelava para a humanidade também por meio de imagens e não só por suas palavras. Pois a Palavra era revelada por Deus, e a imagem era criada por artistas (BELTING, 2010, p. 184).

Os que defendiam o uso das imagens referiram-se a ela como um exemplo para elucidar a dupla natureza do Cristo. Diziam que se Deus invisível havia se tornado visível no homem Jesus, então este poderia ser visível em imagens. Para justificar a veneração das imagens alegavam que se Jesus como homem pode ser retratado, a imagem não se limitaria à natureza humana, pois era uma imagem de Deus. Deus, como o arquétipo, foi materializado em Cristo como em uma imagem. No livro do Gênesis o homem foi criado segundo a imagem e semelhança de Deus. Quanto às implicações teológicas da pessoa de Cristo, se a imagem e o modelo são coisas distintas, não significa que representem duas pessoas diferentes. Deus e Cristo também são distintos, mas não estão separados em dois deuses. Em relação à veneração da pessoa de Cristo, uma vez que ela continha o Pai, podia ser honrado no Filho. O mesmo argumento fundamentava o uso do ícone, para prestar homenagens à imagem de Cristo (BELTING, 2010, p. 186 - 187). Apesar da noção da materialização do arquétipo na imagem ter sido desenvolvida para a figura do Cristo, essa mesma noção fundamenta as imagens dos santos. Conforme esse

pensamento, a imagem de São Jorge na capela de Mirthios, assim como qualquer outra imagem sua, para o cristão ortodoxo, possui a essência da divindade que inspirou a imagem. Quando uma imagem é danificada, nem sempre a reação é ao modelo. O que os iconoclastas não reconheciam, era que a imagem pudesse conter essa essência.

A oposição iconoclasta se apoiava no fato de que a imagem do Pai no Filho era uma imagem criada pela natureza (por meio da *physis*), enquanto a outra foi criada por um artista, produzida por imitação ou arte (por meio da *thesis* ou *mimesis*). Os defensores afirmaram que a imagem do pintor tinha um lugar na sequência cósmica das imagens. Independente da natureza, cada imagem se originava de um protótipo, no qual havia uma essência (por *dynamis*) desde o início. Assim a imagem era separada dos caprichos do pintor e relacionada ao seu arquétipo. Ela espelhava esse arquétipo em uma forma concordante com o princípio cósmico da similitude. Sem o modelo, a imagem não poderia se tornar realidade. Ao adotar a essência do arquétipo, ela era investida do poder sobrenatural que justificava sua adoração. O argumento remontou à filosofia pagã e declarou o culto à imagem como a base da divindade. As imagens se tornarem seres quase pessoais e, como tais, justificadas por uma metafísica que tinha suas raízes no neoplatonismo pagão (BELTING, 2010, p. 187). Os afrescos da capela tomam como modelo a Jerusalém celestial. As ações de Cristo pintadas nas paredes só foram possíveis de serem imaginadas, por terem ocorrido anteriormente na cidade sagrada da cristandade, ou terem sido anunciadas por uma profecia, como é o caso do juízo final, que não aconteceu, mas, para os cristãos irá acontecer. Segundo as imagens da capela, nesse dia São Jorge, junto com outros santos, tomará um lugar junto a Cristo para combater o dragão do paganismo. A materialização das imagens atribui uma legitimidade aos eventos, e conseqüentemente às figuras representadas, a partir do momento em que se aceita o fato de que, ao se tornar visível por meio da pintura, a imagem adota a essência do arquétipo.

Os argumentos se originam na visão de Platão; de que os produtos da natureza são reflexos de imagens primitivas. Não há uma evolução do primitivo a uma forma mais desenvolvida, mas uma dependência de um mundo pré-existente e eterno de ideias e arquétipos, que é refletido na natureza física. A natureza é gerada pela lei da semelhança e reprodução, como uma imagem. Assim a imagem se tornou um agente cósmico no aparecimento de um mundo físico. Esse significado da

imagem como agente ou princípio é refletido no debate sobre a natureza da pessoa do Cristo (BELTING, 2010, p. 188). Jerusalém é o mundo pré-existente das imagens da capela, é o arquétipo que está ali refletido. Especificamente os lugares onde aconteceram partes da vida de Cristo. As imagens da capela, ainda que distantes de Jerusalém, agem junto à comunidade cristã no local onde foi construída, formulando um imaginário sobre essa cidade, os lugares sagrados dela e certas pessoas que viveram ali.

Na Idade Média, as imagens de Deus normalmente eram imagens de Cristo, aquele que se assemelha a Deus em sua natureza divina. Tornou Deus visível em seu corpo humano. A lei da semelhança, como existente entre o modelo e a imagem, fornece a analogia para explicar a pessoa de Cristo. Os teólogos alegavam que o modelo é que gerava uma imagem de si por meio do pintor. Como a imagem traz um testemunho da pessoa representada, ela pode receber as honras destinadas àquela pessoa. Segundo as crenças de Platão, assim como tudo foi criado a partir de uma imagem preexistente, que poderia gerar uma imagem de si, nada que não pudesse ser representado por uma imagem poderia ser real. Logo, quem contesta a possibilidade da representação de Cristo, duvida da sua realidade como ser humano (BELTING, 2010, p. 188 - 189). Lugares que teriam gerado imagens de si mesmo, semelhantes aos eventos que tomaram lugar em Jerusalém. Logo, essas representações só teriam sido possíveis por ser um testemunho de acontecimentos reais. Se não tivessem sido reais, jamais poderiam ter sido produzidos enquanto imagens, pois, segundo a teoria das imagens, o pintor atuava apenas como meio e não como criador de algo. Isso quer dizer que algo além do artista produzia a obra. A mesma força criadora do mundo criava as imagens, assim como todas as outras coisas. O argumento construído retirava toda a individualidade do artista ao produzir uma imagem.

Porém as imagens contam outra história, pois mesmo partindo de um modelo e obedecendo a um procedimento rigoroso de produção, como no caso dos ícones bizantinos, por exemplo, os produtores de imagens na Idade Média, foram extremamente inventivos. Ao pintar São Jorge próximo ao juízo final no afresco da capela, o artista transformou a figura do santo. O deslocou de seus lugares habituais (o martírio e o combate com o dragão) e o reformulou dentro de uma nova narrativa, à qual não pertencia originalmente. Ao modificar a narrativa, contudo, essa transformação não retirou do santo seu sentido figurado. Ele manteve o significado

da vitória contra o paganismo. Essa é a principal questão colocada pelas representações literárias e imagéticas de São Jorge. Esse sentido parece se articular como uma espécie de matriz, de algo que se faz presente, mesmo com as transformações promovidas em cada uma das representações do santo. As narrativas tem o sentido literal específico do que contam, porém o sentido figurado está presente em todas. E se é importante pensar na imagem do ponto de vista das transformações, também é fundamental entender o que elas têm em comum. Entender o que faz com que as representações se organizem como uma rede, com pontos de conexão entre si, e não como peças soltas, desarticuladas.

Na vitória de São Jorge contra o paganismo o dragão é um elemento chave, mesmo que nas origens não se apresente como figura, mas como discurso figurado. Na Paixão copta, o dragão é uma metáfora para se referir ao imperador pagão, que tentou forçar o santo a adorar os ídolos das religiões gregas e fazer sacrifícios a elas. Boa parte dos escritos cristãos, na Idade Média, foram redigidos em discursos figurados. A palavra de Cristo, conforme divulgada pelos evangelistas, foi transmitida por meio de metáforas. Ele próprio foi apresentado por meio de metáforas; como o pastor, do qual surgiram as imagens do bom pastor em tumbas e catacumbas paleocristãs, ou o cordeiro que se sacrificou para libertar os pecados do mundo, que também foi usado como imagem de Cristo no início do cristianismo.

Um concílio geral se reuniu em Constantinopla em 692 para responder se o discurso figural da Bíblia devesse ser apresentado por meio de imagens. Determinou-se que o cordeiro poderia ser representado também na forma humana. Os que defendiam o uso da imagem de Cristo alegavam que ela reivindica realidade ao que representa, enquanto o símbolo é considerado obsoleto no momento em que pode ser substituído pela imagem (BELTING, 2010, p. 189).

A cruz, porém possuía uma grande força como símbolo. Tanto pela tradição de seu uso no contexto litúrgico, como pela sua presença em sonhos de reis ou imperadores, que se inspiravam nela como objeto de conversão ou para vencer alguma batalha. Diferente de um cordeiro ou um dragão, não se trata de algo criado pela natureza. A forma atribuída ao objeto, talvez nem mesmo seja igual àquele no qual Cristo foi pregado. Mas passou por uma infinidade de formas possíveis dentro de sua estrutura básica, identificando diferentes segmentos do cristianismo, ordens religiosas e ordens militares.

Ao contrario da imagem, a cruz é um signo e não pode ser identificada com o que ela simboliza. Como signo, desvia a atenção de si mesma como objeto para o *significado*. O conflito envolvia o contraste entre o signo e o ícone (BELTING, 2010, p. 192). A cruz como objeto, trata-se de algo usado para tortura, especificamente para o sacrifício de Cristo. Contudo é usada para lembrar que Jesus morreu na cruz para salvar a humanidade. Ou seja, é um símbolo de salvação. Sua forma não está relacionada com a natureza daquilo que o objeto é, mas com um significado previamente estabelecido.

Os iconoclastas ficavam ofendidos pela imagem, a rejeitavam como obstáculo no caminho de Deus, os defensores consideravam o signo um insulto à imagem, a consideravam como parte da natureza criada que era redimida pelo filho de Deus. Para Nicéforo a imagem era mais digna de veneração do que o *typos* da cruz, pois se assemelha à aparência de Cristo e possui a similaridade substancial e essencial (BELTING, 2010, p. 193). Contrastando com o fato da iconografia cristã indicar uma cruz como atributo de São Jorge, seja enquanto objeto que ele segura, ou pintada em seu escudo ou uma bandeira, na capela, o santo não carrega nenhuma cruz. A estampa de seu escudo forma um padrão de listras azuis e brancas na diagonal. Seu uniforme de militar não apresenta nenhuma forma que possa sugerir uma cruz. Não carrega nenhuma espada, que normalmente tem uma forma de cruz. Nem mesmo sua lança é apresentada com a sugestão de uma cruz, apenas atravessa a imagem diagonalmente, da parte superior à inferior, da mão do santo à boca do dragão. Mesmo nos afrescos da capela inteira a cruz não é um objeto muito recorrente. Com exceção da cruz na própria representação da crucificação e nas roupas de alguns santos, ela não recebe um grande destaque. As imagens da abside são voltadas à Virgem e ao menino Jesus.

A questão procurou diferenciar a adoração de Deus da veneração da imagem. Esses conceitos foram traduzidos sem distinção para o latim, assim os carolíngios rejeitaram a doutrina das imagens dos gregos (BELTING, 2010, p. 188). O território da Europa ocidental, mais heterogêneo que o Império bizantino, foi marcado por outra relação com as imagens de culto.

Segundo Jean-Claude Schmitt, quando a iconoclastia se impôs no Império bizantino no início do século VIII, Roma e a corte do soberano franco em comum acordo em um sínodo realizado em Gentilly em 767, em presença do rei franco, se opuseram a essa decisão apoiados no argumento do papa Gregório, o Grande, que

determinava ser lícito o uso de imagens e mantê-las nas igrejas, com a condição de não adorá-las, também proibiu destruí-las. Em 785 o papa Adriano I enviou uma carta à imperatriz Irene, que havia reestabelecido o culto às imagens em 780, com a morte de Leão IV. Na carta ele pedia à imperatriz que renunciasse a posição iconoclasta de seus antecessores, e reestabelecesse o culto às imagens, segundo ele, conforme a tradição da Igreja. O Concílio de Nicéia em 787 refletia, em parte, as questões apresentadas pelo papa. No ano seguinte o papa enviou para a corte franca a tradução latina das atas do Concílio (SCHMITT, 1986, p. 272 - 273).

Porém Carlos Magno se manifestou desfavorável a essas decisões. A refutação das atas foi elaborada por Alcuíno, Teodúlfo de Orléans e do próprio Carlos Magno, e redigida em vários livros entre 791 e 794, os chamados *Libri carolini*, ou *capitulare de imaginibus*. Fiéis à tradição gregoriana, reconheciam apenas a função pedagógica para os *iletrados*, a função da memória da história santa, e a função de ornamento (*ornamentum*). Eles rejeitavam a possibilidade de trânsito (*transitus*) pela forma das imagens. Não poderia haver uma passagem entre uma forma e um protótipo divino de outra natureza. Apenas podia haver um trânsito por meio de uma matéria santa, da qual a imagem estava privada, mas as relíquias estavam ligadas à existência do santo (SCHMITT, 1986, p. 273 - 274).

Conforme explica Jérôme Baschet, o papa Gregório, o Grande, recriminou a iconoclastia, pois as imagens têm uma função de instrução, permitem aos iletrados compreender a história sagrada. Atuam como substituição dos textos sagrados. Por um lado o papa aproximou a imagem das Escrituras, por outro, enfatizou que elas contribuem para entreter a memória das coisas santas e que emocionam o espírito humano. Passou a haver o reconhecimento da dimensão afetiva na relação com as imagens. O uso da imagem, em geral, se apoiou em três justificativas: instruir, rememorar e emocionar (BASCHET, 2008). Para o autor, mesmo com reservas, o uso das imagens passou por um crescimento inicial durante o período carolíngio. A partir do século IX surgiram práticas ligadas à imagem em ritos nos meios monásticos ou para personagens conhecidos pelas narrativas hagiográficas. As pinturas murais e os mosaicos eram pouco frequentes, a arte carolíngia é marcada principalmente pela decoração pintada dos manuscritos. A encadernação é muitas vezes ornada de placas de marfim esculpidas. Mas não havia nem retábulos, pois se pareceriam com os ícones bizantinos, nem estátuas, que evocariam os ídolos pagãos (BASCHET, 2008).

Para Jean-Claude Bonne, o campo compreendido pelo conceito de imagem na Idade Média é vasto e pode implicar todos os domínios intelectuais onde se exerce a imaginação. Ele abraça também os sonhos, a interpretação dos signos considerados como sobrenaturais, as visões de todo tipo, os sistemas de signos instituídos como a arte, os rituais e os objetos culturais. A querela das imagens na época carolíngia, gira em torno da questão de saber se é legítimo ou não atribuir aos ícones um lugar definido entre objetos sagrados hierarquizados. O debate dizia respeito à extensão do sagrado de novos objetos ou sua concentração sobre objetos tradicionais (BONNE, 1991, p. 357).

Segundo o autor, para os carolíngios, as formas sensíveis transmitem apenas acidentalmente a relação com o protótipo espiritual. Por isso não se podem adorar, nem mesmo serem usadas como *transitus* para se elevar a ele. Fora da questão de princípio sobre a adoração, os carolíngios admitem o argumento da utilidade pedagógica das imagens. Mas junto, eles colocam objetos litúrgicos que consideram como sagrados (BONNE, 1991, p. 369). Dessa forma foi possível uma inventividade na produção das imagens no ocidente. Os objetos litúrgicos passaram a conter mais imagens e em maior variedade. Entre esses objetos, os manuscritos iluminados foram os mais difundidos. As sagradas escrituras se constituíam como um elemento central no ritual. É a partir delas, fisicamente, e do conteúdo que se organiza o ritual litúrgico.

Capítulo II – A IMAGEM E O LIVRO. O ESTUDO DAS IMAGENS NA HISTÓRIA DA ARTE.

2.1 Imagem e arte

Os rituais dentro de um local de culto cristão são realizados com o uso de um conjunto de objetos que são manipulados, desempenham funções e possuem significados nesse universo. Entre esses objetos, o livro tem uma posição central na liturgia. É a partir do conteúdo das Sagradas Escrituras que se estabelece a organização do ritual, assim o próprio livro como objeto recebe um destaque por sua localização no espaço sagrado (sobre o altar) e sua própria manipulação por parte do clérigo que realiza o ritual. Na Idade Média os livros eram objetos cuidadosamente produzidos. A forma encadernada de apresentar um texto escrito é uma invenção medieval. Os livros eram manuscritos e muitos continham imagens cuidadosamente elaboradas. Essas iluminuras podiam figurar algo, ou apenas ornamentar as letras capitulares e as margens das páginas com arabescos, abstrações ou figuras estilizadas. Constituiu-se como um universo amplo de imagens produzidas desde a Alta Idade Média. Em boa parte do território europeu, que declinou apenas com o livro impresso. Por serem objetos portáteis, alguns códices circulavam entre mosteiros, onde eram feitas cópias.

A Biblioteca Apostólica do Vaticano possui um códice iluminado do século XIV, conhecido como “Códice de São Jorge”⁸. Atualmente está separado de sua função original, faz parte de um acervo de obras raras. Porém foi utilizado em rituais litúrgicos, contém textos como a hagiografia de São Jorge e imagens, entre elas o santo combatendo o dragão no fólio 85r (Figura 10).

⁸ “Códice de São Jorge”, 1313 - 1339. Pergaminho, 37,3 x 26,3 cm.
Cota: Archivio del Capitolo di S. Pietro (*Arch. Cap. S. Pietro*), C. 129.
Biblioteca Apostólica do Vaticano, Vaticano.
Acesso em 19/10/2016, <digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.C.129/>



Figura 10 - Iluminura do Códice de São Jorge, fólio 85r, 1313 - 1339
 Têmpera e ouro sobre pergaminho, 37,3 x 26,3 cm.

Biblioteca Apostólica do Vaticano

Fonte: < digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.C.129/ >

O Códice de São Jorge foi encomendado pelo cardeal franciscano Jacopo Stefaneschi (1270 – 1343) e iluminado por um artista que ficou conhecido como “Mestre do Códice de São Jorge”. Foi produzido em Avignon, aproximadamente em 1330 (KANTER, 1994, p. 89 - 90). Tem 132 fólios, várias capitulares ornamentadas, com dezoito iniciais historiadas e uma iluminura com maiores dimensões na base de uma página, que representa a luta contra o dragão, e é visivelmente o fólio mais manuseado do manuscrito.

Pela riqueza de detalhes, pode-se compreender que as pessoas tenham se interessado mais por essa página. Mesmo antes da época dos livros impressos, antes do códice ser classificado como uma obra rara, quando era usado nos rituais de celebração a São Jorge, é possível imaginar os monges apreciando a página com imagens, repleta de detalhes minuciosamente trabalhados. Porém mais do que apreciado por suas imagens, naquela época, o códice foi usado na liturgia voltada ao santo. Trata-se de um santoral, contém sua hagiografia, hinos compostos pelo cardeal para São Jorge, além de alguns salmos. Foi usado em um mosteiro em seu culto e celebração de sua memória. O códice não somente continha palavras e imagens sagradas, o próprio objeto era dotado de um valor sagrado. Atualmente, contudo, essa sacralidade foi deslocada. Seu valor para a religião, sem dúvida, ainda é fundamental. Porém, pelas imagens, pelos desenhos das letras, pelo arcaísmo do texto, das canções, pela preciosidade dos materiais e esmero na sua produção, o códice passou a ser procurado por outros motivos distintos dos religiosos. Como o motivo que moveu essa pesquisa até esse livro: o interesse pelas imagens, pela arte envolvida em suas produções, pela história da arte, mas principalmente pela história das imagens.

Diferente da capela ortodoxa em Mirthios, encontrada por acaso em uma pequena cidade da ilha de Creta, em uso pela comunidade local, o códice de São Jorge está situado na Biblioteca Apostólica do Vaticano, cujo acervo faz parte dos arquivos pessoais do papa. Não foi encontrado por acaso, como a capela. Eu já tinha conhecimento de sua existência e conseqüentemente um interesse em ter acesso ao objeto. As páginas do códice foram digitalizadas e disponibilizadas para consulta e cópia no *website* da biblioteca. Porém a análise de uma imagem para o estudo da arte deve envolver a percepção sensorial do objeto enquanto matéria. As tecnologias de digitalização de imagens adquiriram um nível de desenvolvimento surpreendente e tornaram possível enxergar detalhes que não podem ser vistos sem

o uso de ferramentas de ampliação ou de digitalização em alta resolução. O uso dessas ferramentas é de extrema importância para o estudo da arte, possibilita o acesso a uma diversidade de imagens que anteriormente permaneciam escondidas entre páginas dobradas em estantes de bibliotecas. Permite uma ótima visualização dos detalhes e apresenta uma reprodução bastante fiel da cor. Possibilita colocar lado a lado, em alta qualidade da imagem, duas obras situadas em lugares distintos que, de outra maneira seria praticamente impossível. Porém essas ferramentas não substituem o contato com a obra, com o processo de percebê-la por meio dos vários sentidos envolvidos. Por isso, solicitei o acesso junto ao setor responsável da instituição.

Foi-me concedido acesso ao códice sem muita burocracia. Para o cadastramento como usuário da biblioteca, com acesso ao setor de manuscritos, é necessário, apenas, ter o título de doutor ou estar em curso de uma pesquisa de doutorado. Apesar da facilidade relativa no acesso ao códice, o processo envolve um conjunto de etapas dotadas de uma formalidade, que indicam o grande cuidado que se tem com o códice, mas principalmente do lugar que o guarda; a biblioteca e o próprio Vaticano. É preciso cruzar uma fronteira entre dois países para ter acesso à biblioteca. Mais do que isso, trata-se de um país cujo território inteiro é considerado sagrado para o catolicismo. É a sede da Igreja Católica Apostólica Romana. O ritual diplomático envolvido nesse acesso aguça o interesse pela obra. Não se trata de um códice exposto em um museu ou exposição, cujo acesso é livre ou feito mediante a aquisição de um ingresso. Eventualmente, um livro assim pode ser deslocado para alguma exposição, mas estaria protegido por uma vitrine, aberto em uma única página, apenas ela seria visível na exposição. Nesse caso, está guardado e o acesso deve ser feito em condições controladas, porém com liberdade no manuseio do livro.

Na sala de manuscritos, ao fornecer a cota do códice, me foi oferecido inicialmente, o acesso à cópia digital. Fui informado de que é uma obra muito rara e o ideal é que seja manuseada o mínimo possível. Ao explicar que se tratava de uma pesquisa em história da arte e enfatizar a importância de haver o contato com o próprio objeto para esse tipo de pesquisa, me foi concedido o acesso à obra. Isso quer dizer que há um reconhecimento da própria instituição que o detém de que se trata de um objeto de interesse para a história da arte. Pude folhear o códice livremente, perceber sua dimensão real, visualizar a obra toda do início ao fim,

retornar para cada fólio desejado, observar cada detalhe atentamente, comparar as imagens entre si, sentir a textura do pergaminho, em alguns fólhos menos vistos, sentir até mesmo o cheiro da têmpera. Está muito bem conservado e, de fato, é uma obra muito rara, há uma grande quantidade de ouro utilizada em sua produção. Os textos são compostos em uma única coluna, em uma escrita caligráfica, aos quais se integram os sinais gráficos das notações musicais. As capitulares ornamentam boa parte dos fólhos. As imagens apresentam uma grande riqueza e precisão nos detalhes, figurativos e ornamentais que se distribuem pelas margens.

Diferentes das imagens em um museu (ou da capela em Mirthios), que dispõe as obras lado a lado, em um espaço por onde se circula, as imagens em um códice são vistas de outra maneira. A disposição das obras em um museu permite uma observação de várias delas simultaneamente. Porém, ao caminhar em um espaço expositivo observando as imagens uma a uma, de maneira diacrônica, a experiência se aproxima daquela que implica folhear as páginas de um livro. A sensação tátil, todavia, jamais pode ser substituída. A experiência da tridimensionalidade da página. A observação das imagens no códice não depende do deslocamento do corpo, mas do manuseio do objeto. Envolve uma percepção mais ampla da obra sentir a textura e a flexibilidade do pergaminho, associadas com o peso do objeto. É uma experiência diferente da que se tem ao observar uma obra de arte em um museu, ainda assim há o reconhecimento de que se trata de uma obra de arte. Mas de que se trata precisamente esse reconhecimento? O que implica ser reconhecido como tal? O que é, de fato, uma obra de arte?

O estudo dos objetos da arte torna-se ainda mais subjetivo na medida em que a noção de obra de arte não pode ser encerrada em um conceito, com limites claramente definidos. Ao contrário, é uma noção impregnada de uma forte carga semântica, além de estar em constante modificação, na medida em que artistas desafiam limites ou se confrontam com novas realidades. Logo, quando se aborda a obra de arte do ponto de vista da história da arte, deve-se levar em conta o próprio aspecto de mobilidade do que pode se constituir como uma obra de arte.

Jean-Marie Schaeffer procurou discutir a noção de obra de arte na atualidade, a partir de seis aspectos semânticos que interferem nos seus usos, os limites e fragilidades de cada uma delas. O autor não se propõe a encerrar as noções dentro desses limites, mas procurar entender a complexa sedimentação histórica dos sentidos atribuídos a elas. Pode ser utilizada inicialmente para caracterizar classes

de objetos, o que distingue, por exemplo, um quadro de um mapa topográfico. Esse uso supõe a preexistência de uma classe de referência aceita, porém não define por que nem como essas classes de objetos foram tratadas como classes de objetos de arte, também não explica o que há de comum entre elas que possa definir uma obra de arte (SCHAEFFER, 2004, p. 58 - 59). O próprio surgimento de uma categoria distinta de objetos não é claro. A obra de Giorgio Vasari, considerada fundadora da história da arte, se refere aos artistas, porém os objetos produzidos por esses artistas não se constituíam como classes distintas, os afrescos de Giotto e Michelangelo eram usados com fins religiosos. Logo, a escolha de um objeto de estudo para uma pesquisa em história da arte pode ir, muitas vezes, além dessa noção, na medida em que pode abranger, deliberadamente, objetos que não fariam parte dessa categoria. Tanto de obras produzidas antes do surgimento da noção de um campo específico da arte, como o códice de São Jorge, como, mesmo após a constituição da arte dentro de uma área autônoma de atuação, o estudo de imagens que se situam fora desse campo, mas fazem parte do imaginário e das memórias coletivas.

Outro sentido está relacionado à gênese do objeto⁹. Em um primeiro nível entendendo a obra como um produto humano, e não um objeto ou evento natural, o que não a diferencia de outras criações humanas. Para essa distinção foi atribuída a existência de uma “faculdade específica”, o “uso dessas faculdades”, “a existência de uma relação específica entre o produto e o criador” e o emprego de uma “intenção específica”, estética e artística do criador. Contudo, nem todas as obras que são reconhecidas historicamente como obras de arte provêm dessa intenção artística, como as máscaras ritualísticas, os afrescos pintados nas igrejas ou as imagens contidas em um códice. A intenção estética, nesses casos, está relacionada ao bom funcionamento do objeto segundo ao que ele se propõe. Essa condição não impede que tais objetos recebam, na atualidade, o estatuto de objeto artístico, ou que sejam estudados no âmbito da arte (SCHAEFFER, 2004, p. 59 - 62). Nesse sentido é importante fazer a seguinte pergunta: o que há nesse tipo de objeto que faz com que seja reconhecido como uma obra de arte e justifique sua escolha como objeto de estudo, dentro de uma pesquisa em história da arte? Talvez,

⁹ O autor se refere à gênese do objeto dentro do processo criativo, não à gênese ou origem do tema ou de um modelo formal.

uma possibilidade fecunda a ser explorada a partir dessa questão, seja procurar compreender o que envolve o “bom funcionamento do objeto”. Procurar entender o quanto esse objeto atendeu, ou atende, sua função, seja ela de uso ou estética. O que quer dizer, reconhecer o seu valor de uso. Para isso é preciso se aproximar do ponto de vista de quem o produziu. Não se trata de determinar “a intenção do artista”, mas conhecer sua época e sua região. Deve-se recorrer aos textos da época. Deve-se refletir sobre o tratamento plástico e visual construído pelo artista a partir de uma técnica disponível e o quanto os materiais e técnicas utilizadas contribuíram com que o objeto atendesse àquilo que se propôs.

Um terceiro sentido da noção de obra de arte pode ser concebido em uma perspectiva semiótica, um objeto que possui uma “estrutura intencional”, como o que está “a propósito” de alguma coisa, mas a partir de seus próprios traços. Dentro dessa noção, para se entender a diferença entre obras de arte e outros artefatos, deve-se explicar um “funcionamento semiótico específico” da arte, que nem sempre está ligado à intenção da obra, mas é resultado da atenção estética (SCHAEFFER, 2004, p. 62 - 63). Ela pode ser compreendida a partir do deslocamento pelo qual o código passa entre ser usado como um objeto ritualístico e ser pesquisado no âmbito da história da arte. Na medida em que se procura entender as relações que a obra apresenta sob uma perspectiva da arte. A partir de considerações materiais, técnicas, formais e temáticas que a própria obra contém.

A obra de arte pode ser definida pela função específica que ela desempenha, ao ocorrer a função estética. Está ligada à intenção receptiva, é uma obra de arte entendida a partir de uma relação cognitiva. Segundo essa noção o funcionamento estético implica uma separação parcial do componente artístico em relação às outras funções (SCHAEFFER, 2004, p. 63 - 64). Essas duas noções introduzem uma maneira de pensar a arte após o momento de sua execução. Das relações estabelecidas entre o observador e a obra, mesmo que o observador seja o próprio artista, que pode finalizar ou construir seu discurso após a obra pronta. Essa construção do observador sobre a obra se dá por meio de sua percepção, que envolve um conjunto de sentidos, não apenas a visão. Essa noção se estabelece na relação entre o objeto percebido e o conteúdo do observador.

Uma quinta noção de obra de arte apontada pelo autor compreende o componente institucional. É necessário que para ser um objeto de arte, deve ser aceito pelas instituições artísticas. Nesse sentido o museu constitui a própria

identidade da obra, muito além de apenas fazer parte de sua significação (SCHAEFFER, 2004, p. 66 - 69). O Códice de São Jorge faz parte do acervo de uma biblioteca, na coleção de manuscritos. Apesar de estar em local assim e não em um museu, ou galeria de arte, muitos manuscritos inteiros ou fólios soltos, fazem parte de acervos de museus de arte. Atualmente é possível, até mesmo, comprar fólios avulsos em pergaminho, emoldurados, em galerias. De modo que as coleções de códices pertencentes às bibliotecas se constituem como uma preciosa fonte de estudo para a história da arte.

E finalmente a expressão pode ser usada em uma perspectiva normativa. De inclusão ou exclusão de objetos específicos, seja ao negar a condição artística de uma pintura, uma escultura, um poema, ou considerar um objeto utilitário específico como “uma (verdadeira) obra de arte”, no sentido de reconhecer que se trata de um objeto que atende melhor sua função do que outros pertencentes à sua categoria. Quando há negação, no entanto, indica que esse objeto faz “parte de uma classe de objetos que podem ser candidatos à avaliação artística”, do ponto de vista da gênese, em um sentido semiótico, genérico ou institucional, que reivindicam a condição de obra de arte, que se propõe a uma avaliação artística. Essa definição ligada à avaliação do objeto procura “remodelar a extensão da noção de obra de arte em virtude de preferências”, e mesmo que a avaliação seja polêmica, “a arte é um fato intrinsecamente avaliativo [...] a obra cria uma ‘pretensão à validade’”. Trata-se, nesse caso, de separar “a abordagem cognitiva da arte e a experiência estética das obras”, de distinguir “a questão de saber se um objeto é uma obra de arte”, da atribuição de um valor à obra, seja ele positivo ou negativo (SCHAEFFER, 2004, p. 70 - 72). A apreciação da qualidade da obra é feita pelo conjunto de sentidos envolvidos na sua percepção, o contato direto com o objeto é fundamental para a emissão de um juízo sobre ele. Quando o códice de São Jorge foi produzido ainda não havia a categoria de objetos de arte conforme a compreendemos na atualidade. A condição de obra de arte lhe foi atribuída posteriormente, justamente por sua qualidade estética. É o reconhecimento da habilidade técnica do iluminador, da sua capacidade de se expressar por imagens, de compor formas com linhas e superfícies coloridas. O reconhecimento como obra de arte implica basicamente na atenção voltada ao códice. Não diz respeito ao objeto em si, mas ao processo de percepção dele. Diz respeito ao discurso que a história da arte formula sobre o códice e suas imagens.

Para se elaborar um discurso sobre uma obra de arte é necessário recorrer a um conjunto de ferramentas, às metodologias, ou teorias da história da arte. A noção de metodologia, contudo, não pode ser utilizada a partir de um rigor, como uma fórmula que conduz com segurança e precisão a um fim, mas como um conjunto de possibilidades por meio das quais é possível construir um discurso sobre um objeto de estudo.

Essas metodologias podem ser entendidas como formas de construir um ponto de vista sobre uma obra, ou um conjunto delas. Como um objeto de arte possui uma grande complexidade, são construídas metodologias distintas. Argan se refere a “directivas metodológicas fundamentais” entre os estudos modernos de história da arte e apresenta quatro; formalista, sociológica, iconológica e semiológica ou estruturalista. Indica autores que fundamentam a arte segundo cada uma dessas direções (ARGAN, 1994, p. 36). A própria noção de obra de arte é fluida, não é possível estabelecer fronteiras para definir a noção desse objeto que se reinventa constantemente. Nesse sentido, parece ser adequado, antes de tudo, partir do próprio código, daquilo que se apresenta enquanto objeto visível e a carga semântica que acompanha esse objeto. Pois sua compreensão como um objeto de arte está relacionada com quem observa, e, conseqüentemente, sua própria experiência atua junto com a percepção sensorial da obra.

Para Greimas a análise da estrutura plástica de uma obra, deve reconhecer os “efeitos de sentido” provocados por ela, comparar e opor esses efeitos uns aos outros, e tentar elaborar um “sistema de significados paralelo e coextensivo” ao sistema de símbolos plásticos que se procura descrever. Deve haver o reconhecimento de uma relação lógica entre elementos que pertenceriam a “classes” diferentes. Essas associações das categorias plásticas ligadas ao dispositivo topológico, podem ser comparadas às categorias gestuais e também às articulações dos conteúdos. (GREIMAS, 2004, p. 92 - 93). O código é um livro, feito manualmente em pergaminho, cujos fólios contêm textos e imagens produzidos com determinados materiais. Os textos têm conteúdos, mas também podem se articular como elementos gráficos, tanto enquanto textura que preenche áreas, como os desenhos desenvolvidos com as capitulares ornamentadas. Essa dimensão gráfica do texto também atua visualmente, principalmente pela caligrafia impecável do copista. A composição de imagens e materiais, tanto as tintas como o ouro e o pergaminho, são elementos que atuam em nossos sentidos. Porém atuam

paralelamente com os conteúdos: aqueles apresentados nas imagens e, como se trata de um livro, o conteúdo do texto e o musical. E mesmo se tratando de imagens que figuram o que está nos textos, são conteúdos distintos, pois atuam em diferentes campos de expressão.

Na percepção de texto e imagem integrados no código a localização dos elementos, ao mesmo tempo em que compõe espaços, articula conteúdos e hierarquias. Nesse sentido o dispositivo topológico interfere na percepção dos elementos plásticos e no entendimento do conteúdo. O gesto, por sua vez, está estreitamente relacionado ao corpo. O gesto executado pelo copista, que reproduzia as palavras, e o gesto do pintor que produzia as imagens. Mas também o gesto corporal das figuras representadas. As ações que são reconhecíveis e os gestos que remetem a sentimentos e pensamentos, na medida em que são reconhecidos.

Para Greimas, o processo de reconhecimento do figurado está associado ao espectador. A imitação da natureza em uma superfície plana consiste em uma redução das qualidades naturais. Percebemos o mundo pelos sentidos, percebemos a extensão da profundidade e dos volumes. A apresentação planar do que compõe esse mundo é uma transposição. Podem ser identificáveis, mas não aceitos como “objetos do mundo”. Em alguns casos o reconhecimento de formas naturais pode se dar em maior ou menor grau, conforme as condições culturais do espectador. Mesmo em casos de formas que não figuram nada do mundo natural, como as chamadas “pinturas abstratas”, mas que sugerem algum reconhecimento no observador a partir da configuração percebida. (GREIMAS, 2004, p. 78 - 81). As imagens do código são um constante diálogo entre as formas do mundo natural, que podem ser reconhecidas como tal; as formas que não figuram nada, mas que sugerem um tipo de reconhecimento com o mundo natural, como os ornamentos e arabescos do código; e formas que não representam nem sugerem algo, mas apenas articulam alguma forma de composição visual. Todas essas dimensões da imagem se integram e se apresentam simultaneamente. E o diálogo entre elas se estabelece como uma possibilidade de análise e interpretação da imagem.

Pensar um objeto plano, que “produz efeitos de sentido”, implica reconhecer que é um objeto que faz parte de um sistema desconhecido, e o processo de apreensão pressupõe o sistema como virtual, ou seja, com “a possibilidade de vir a ser”. É preciso considerar a superfície em sua materialidade como a possibilidade de significar algo, a partir da experiência do espectador ao ver uma obra. No processo

de análise das formas plásticas o autor propõe uma segmentação em categorias topológicas, cromáticas e eidéticas¹⁰. Deve-se pensar o objeto segundo diversas categorias e colocá-las em paralelo, procurar descrever e analisar, pensar as possíveis relações estabelecidas entre os pontos de vista apresentados. Deve-se procurar os contrastes, termos opostos dentro da mesma categoria. (GREIMAS, 2004, p. 84 - 90). O fólio com a representação da luta contra o dragão contém um conjunto de diversas categorias colocadas em paralelo: a experiência sensível com a materialidade; as várias possibilidades da imagem, entre figurar algo ou não; a localização específica de cada elemento, tanto imagem como texto; a disposição das cores, que não se limitam às figuras e também compõe as palavras; a percepção sensível das formas que se apresentam; a presença da música, por meio da notação musical, das palavras e das imagens no mesmo fólio. A imagem e o conteúdo como possibilidade de significar algo a partir do contato com um espectador, um sentido aberto. Conforme as ideias de Didi-Huberman apresentadas anteriormente, compreender a forma potencial da imagem, compreendida como trabalho a cada vez reinvestida, reformada, desenvolvida e singularmente transformada (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 52). Cada imagem ao ser produzida é uma transformação. Mais ainda, a mesma imagem é transformada na medida em que diferentes pessoas a observam. Cada indivíduo tem sua própria percepção da imagem.

2.2 A sociedade medieval. (séculos XIII e XIV)

A produção de um códice envolvia várias pessoas, desde a concepção à execução prática. Seu conteúdo, a maneira como é apresentado e utilizado, também podem ser relacionados com uma pluralidade de questões. As instituições e grupos sociais envolvidos nesse processo, as condições de trabalho do artista, o meio social de inserção da obra, os mecanismos de comercialização, a distinção social de um possuidor, são aspectos a serem considerados na sua abordagem. Ao se pensar

¹⁰ EIDÉTICO. Termo introduzido na filosofia contemporânea por Husserl a partir de *Investigações lógicas* (1900-01) para indicar tudo o que se refere às essências, que são objeto da investigação fenomenológica. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 308.

o meio social de inserção da obra, não se deve entendê-la como reflexo de seu meio, mas como um agente atuante no processo social. Entender que a obra interage em um processo de tensões sociais, não de maneira passiva com seu universo. Argan entende que, de acordo com uma abordagem sociológica deve-se estudar “por que interesses, de que maneiras, com que fins, os expoentes do poder religioso, político e econômico encomendam e adquirem obras de arte” (ARGAN, 1994, p. 36).

Em 1339 o cardeal Jacopo Stefaneschi presenteou o mosteiro Celestino em Sulmona, na Itália, com o códice, acompanhado de uma carta com essa data (DETROIT INSTITUTE OF ARTS, 1936, p. 18). A Ordem Celestina homenageada com o presente era uma ordem eremítica. Além de ter sido feito com a finalidade de registrar e divulgar seu conteúdo e o culto ao santo, dentro de uma tradição, também possibilitaria a prática de uma liturgia dedicada a ele no mosteiro que o recebeu e divulgou essa tradição. Tinha importância como um presente, que por um lado indica uma reverência a quem recebe e por outro uma demonstração de poder de quem dá. Como outros livros, está relacionado a um domínio da palavra escrita por parte da Igreja.

A cópia de livros foi um processo adotado nos mosteiros cristãos como meio de manter e propagar sua cultura. A cópia deveria ser fiel ao modelo original e essa mesma lógica era aplicada para a produção das imagens, para que tivessem efeito como imagens milagrosas, como se verifica no caso dos ícones amplamente divulgados entre a cultura bizantina e a Igreja Ortodoxa. Porém os artistas que produziam as iluminuras atuavam com maior liberdade criativa em relação a um modelo. Operavam maiores mudanças na produção das imagens, do que os ícones.

A página contém uma anotação musical na parte superior, o texto no centro, uma iluminura que ocupa a parte inferior, a margem direita e um ornamento que emoldura a parte superior da página. O interior da letra “D” (Deus) contém a imagem do santo que segura uma bandeira e um escudo, ao seu lado direito, figura o cardeal voltado para o santo em sinal de oração. À direita as pessoas junto à cidade fortificada observam a ação. Assim como as pessoas se voltavam para as ações dos santos como exemplo, buscando a salvação da alma.

Os santos se estabeleceram como intermediários com o Divino. Aos olhos dos fiéis como algo que poderia ser alcançado em sua vida vivida, diferente do Deus imaterial. Essa possibilidade de encontrar um caminho na vida secular, de adotar um

conjunto de ações em vida para salvar a alma na eternidade, foi uma proposta das ordens mendicantes, franciscanas e dominicanas, ambas relacionadas de alguma maneira com o Códice de São Jorge. Jacopo de Varazze, o compilador da hagiografia, era um dominicano e Jacopo Stefaneschi franciscano, logo pode-se identificar a relação desse códice com as ordens mendicantes. Diferente da cultura monástica, as duas ordens estavam ligadas à vida nas cidades. André Vauchez apresenta que essas ordens conseguiram elaborar uma maneira segundo a qual cada cristão pudesse viver de acordo com o Evangelho, e difundi-la em todos os níveis da sociedade (VAUCHEZ, 1995, p. 126).

As ordens religiosas surgiram das comunidades monásticas que existiam desde o início do cristianismo, como grupos que se isolavam optando por ter uma vida dedicada à oração. O movimento monástico teve um grande peso desde a difusão inicial do cristianismo entre o ocidente europeu, com a conversão dos reis germânicos e a produção de livros, em geral os evangelhos, nos mosteiros que tinham uma biblioteca e um *scriptorium*. Passou por um grande fortalecimento ligado à dinastia Carolíngia, com monges empregados para orar pelo sucesso dos exércitos e artistas empregados para a confecção de livros, que eram na sua maioria oferecidos como presentes (WIRTH, 1989, p. 139 - 144). Esse se tornou um modelo que se desenvolveu nos séculos seguintes. Como detinham um monopólio sobre a oração, os monges e as religiosas tinham essa função social dentro da lógica que dividia a sociedade em três grupos, os que oravam, os que guerreavam e os que trabalhavam (LITTLE, 2006, p. 231 - 233).

Essa formulação também não corresponde a uma ideia homogênea, ela foi a consolidação de várias concepções que procuravam ordenar a sociedade, elaboradas no âmbito monástico, episcopal, monárquico e gregoriano, cada uma reivindicando sua autoridade. De um modo geral se apoiam sobre uma distinção básica dentro da Igreja entre clérigos e leigos. Essa distinção, no entanto, reconhece a importância de cada uma das atividades (IOGNA-PRAT, 2006, p. 306 - 313). Os que combatiam, como no caso de São Jorge, estavam identificados com a aristocracia militar, que exercia a função de guerrear e que ganhou prestígio com as cruzadas. Os que oravam, uma função que não recebe o mesmo destaque na iluminura, ao invés de optar pela representação dos martírios, São Jorge é representado como um santo guerreiro. No códice, o papa Celestino V, canonizado em 1313, é figurado recebendo o códice do cardeal no fólio 123r. É uma forma de

valorização dos mosteiros como os lugares onde se orava, nesse caso especificamente, o mosteiro da ordem celestina que recebeu o presente. Os que trabalhavam não estão representados na iluminura. As pessoas que se aglomeram na cidade junto ao monarca apenas gesticulam e observam o santo que luta contra o dragão, não é possível determinar suas ocupações com base no que se observa na imagem, porém é possível considerar sua existência, mesmo ausentes visualmente, pois eram parte fundamental da sociedade. Os que trabalhavam estavam longe de ser um grupo homogêneo, eram compostos por pessoas que exerciam atividades completamente diferentes, que podiam ser na cidade, ou no campo. Eram principalmente os agricultores, porém, com o crescimento das cidades, grupos de mercadores e os burgueses organizados em suas corporações de ofícios foram se tornando numerosos. Com a expansão demográfica da sociedade, a partir da consolidação do cristianismo por volta do ano 1000, houve de uma sociedade urbana, que passou a coexistir com a agrária. Enquanto no século XI a sociedade era predominantemente rural, a partir do século XII as cidades passaram a crescer e exercer uma importância maior na sociedade, possibilitando a prosperidade de grupos burgueses. Esse crescimento urbano, que foi provocado pelo comércio, contribuiu com um processo de decadência no sistema de três ordens.

Segundo Georges Duby, a Europa se expandiu no século XIII. Foi um momento quando os negócios se sobrepuseram à pilhagem. Graças a aventureiros como Marco Polo, alguns europeus começaram a perceber que os extremos do mundo não são povoados por monstros e que outros monarcas, não cristãos, podem reinar com ordem, riqueza e felicidade. Foram ocupadas vastas extensões de terra. Houve uma domesticação da natureza. Isso ocorreu por um aperfeiçoamento e uma difusão das técnicas, das ferramentas, dos teares, dos mecanismos, dos moinhos e máquinas que ajudavam a dominar a matéria. Foi aumentada a capacidade de explorar as potencialidades da madeira, da lã, da pedra e do metal (DUBY, 2002, p. 69 - 73).

Com a expansão das cidades e os sistemas de ordens monásticas entrando em declínio, surgiu uma nova espiritualidade voltada para a vida no mundo. São Francisco (1182 – 1226) foi um santo urbano, viveu e pregou nas cidades. Promoveu uma aproximação entre a cultura eclesiástica, até então fortemente enraizada nos mosteiros, e a cultura secular de sua época. Na ordem franciscana, clérigos e leigos estavam em condições de igualdade. Os franciscanos pregavam de

forma itinerante um projeto de evangelização. Um dos motivos pelo qual sua mensagem se propagou, é por ter sido acessível às pessoas, por estar ligada à cultura profana. Havia uma diferença fundamental entre a cultura eclesiástica, escrita em latim, e a cultura secular, das línguas vernáculas. São Francisco compôs cânticos em línguas faladas, tornando compreensível a mensagem de Deus. Por um lado utilizou a língua sacra como instrumento de comunicação, por outro, enriqueceu as línguas faladas com um novo campo de sentidos. Mesmo deformada, a mensagem franciscana exerceu uma forte influência na espiritualidade até o final da idade média (VAUCHEZ, 1995, p. 127 - 133).

Entre os dominicanos a mudança ocorreu em outro sentido. Como eram na maioria clérigos, além da pregação, abordavam questões doutrinárias mais complexas. Como pregadores procuravam sensibilizar os leigos para as implicações morais da fé. No estudo da doutrina, promoveram uma conciliação do mundo natural com a obra de Deus. Um dos principais textos é a obra do dominicano São Tomás de Aquino (1225 – 1274), a *Suma teológica*. Essa obra promove uma conciliação entre a teologia cristã e a filosofia aristotélica. Diferente das correntes que manifestavam um desprezo pelo mundo temporal e, conseqüentemente do mundo vivido, do mundo natural, Aquino lançava uma visão positiva sobre as realidades terrestres, isso favoreceu uma espiritualidade de ação no mundo e aceitação das realidades naturais e terrenas (VAUCHEZ, 1995, p. 135 - 137).

Tanto a aproximação entre a cultura clerical e a cultura laica, como a aceitação das realidades terrestres enquanto manifestações do Divino possuem uma relação intrincada com a produção dos textos e das imagens naquela época. E, se houve uma profunda modificação no modo de ver o mundo, também se observa uma modificação no modo de representá-lo. Essa alteração se manifesta em várias formas, tanto escultóricas, como pictóricas. Alguns artistas atuaram no sentido de buscar essa aproximação com a natureza, com o que é percebido pelos sentidos. Também a representação de elementos arquitetônicos passou a receber um novo ponto de vista, externamente, como eram vistos na cidade. Não somente as representações de espaços internos, em uma perspectiva convergente, dentro do qual as figuras se situavam, mas narrativas acontecendo em espaços urbanos e as construções compondo esses espaços, conforme a percepção que as pessoas tinham ao viver nas cidades. Um dos mais celebrados artistas que produziu obras assim é o pintor Giotto (1266/7 – 1337), que representou cenas da vida de São

Francisco, representou as particularidades e o mundo natural, ambientes internos e ambientes urbanos. Essa mesma inclinação pode ser identificada na representação da luta de São Jorge com o dragão, na iluminura do fólio 85r do códice. Além dos detalhes naturais as pessoas estão na cidade, próximas aos muros.

Diferente de Giotto, que produziu uma obra vasta, foi amplamente conhecido e teve seu nome imortalizado por meio da obra fundadora da história da arte enquanto disciplina, as “Vidas dos artistas”, de Vasari, pouco se sabe sobre o “Mestre do Códice de São Jorge”. Sua produção é pequena. Entre as obras conhecidas, o artista produziu nove retábulos, dezessete gravuras e iluminou, parcial ou integralmente cinco manuscritos. Estão em museus, galerias, bibliotecas e uma coleção particular (HOWETT, 1976, p. 102).

Conforme explica Duby, no século XIII aconteceu a emergência de uma espécie de aristocrata do trabalho manual. As oficinas de obras de arte se multiplicaram nas cidades. Vários companheiros trabalhavam sob a direção de um chefe de família. Havia uma divisão do trabalho para obter o melhor produto possível. Cada fase da produção era direcionada a um especialista acostumado com certos gestos e certos materiais. Essa fragmentação do trabalho não favorecia a inovação. A inovação ocorreu nas oficinas que ficavam temporariamente a serviço dos chefes da igreja e dos senhores mais importantes. Nesse momento a Europa foi marcada por uma mobilidade dos mestres-de-obras e dos objetos de arte, estatuetas, joias, livros ornamentados. Esses objetos refletiam as inovações estéticas (DUBY, 2002, p. 74). O Mestre do Códice de São Jorge não foi um profissional fixado em uma oficina, era um mestre que fazia trabalhos temporários para chefes da Igreja, como é o caso do códice. Suas imagens apresentam certas inovações na arte, como a representação do espaço natural, relacionada com a própria aceitação da natureza.

A forma de organização do trabalho manual desenvolvida nos mosteiros contribuiu para o desenvolvimento da arte e da cultura na idade média, além dos mosteiros, poucas propriedades tinham oficinas de artes. A posterior organização burguesa do trabalho nas guildas ainda mantinha relações estreitas com a maneira como foi desenvolvida no ambiente monástico. O processo de cópia e iluminação dos manuscritos foi uma das principais atividades artísticas. Podiam ser produzidos em pequenas quantidades ou em grande escala conforme os recursos do mosteiro. A confecção dos livros era dividida por atividades, desde a obtenção do pergaminho

à produção e finalização do códice. Havia uma separação entre pintores e por outro lado mestres especializados em caligrafia, assistentes e os pintores de iniciais. Esses profissionais podiam ser monges, mas também havia contratados leigos. Entre esses homens, alguns eram contratados temporariamente em diferentes mosteiros, palácios episcopais e casas senhoriais. A maioria desses trabalhadores itinerantes e independentes era treinada nas oficinas monásticas. Em alguns casos podiam funcionar como espécies de escolas de arte, da época, onde podia se desenvolver o aprendizado de um ofício, como o de iluminador.

Com as penitências periódicas, as pessoas se sentiam mais livres para desfrutar das felicidades terrenas. Nas escolas, mestres e discípulos defendiam que a natureza é boa e que pode ser aceita com seus prazeres sem receio de ser condenado. Entre as fontes de prazer, estava a beleza das formas. Nesse hedonismo do século XIII nasceu a ideia de uma dessacralização da obra de arte. Os comendatários, que eram da Igreja, procuravam agradar a Deus, mas também esperavam que os pintores, joalheiros e escultores os agradassem esteticamente. Nos ornamentos das catedrais percebe-se uma lenta busca pela graça, pela elegância, pelo virtuosismo (DUBY, 2002, p. 91). A ornamentação das páginas e das capitulares com motivos florais e vegetais preza pela elegância. Não é excessivamente rebuscada, mas tem os detalhes cuidadosamente desenhados e pintados.

No início do século XIV, foi acentuada a distinção entre as coisas terrestres e as celestiais. Os franciscanos Duns Escoto e Guilherme de Ockham basearam seu conhecimento na separação entre o que pertence à fé e à devoção individual e o que é percebido pelos sentidos, que deve ser estudado pela experiência sensorial e pelo raciocínio lógico. O que resultou em uma tendência na arte a representar as coisas como elas são vistas. Foi uma sociedade marcada pela expansão dos limites do mundo, pela descoberta das singularidades da natureza (DUBY, 2002, p. 104).

Frederick Antal aponta que desde o século XIV a Europa testemunhou o surgimento de uma alta burguesia, principalmente em Florença, com uma visão de mundo cada vez mais independente. A Igreja tendeu a uma secularização e a nova burguesia laica adotou e partilhou a cultura eclesiástica. Logo, a Igreja passou a aceitar progressivamente a representação de objetos terrenos como criações de Deus. Essa aceitação não implicava uma liberdade do artista, ou uma autonomia na escolha dos temas, era necessário aceitar certas condições definidas pelo patrono.

Porém era possível atuar com certa liberdade a partir da maneira de produzir, principalmente quando o contratante era menos instruído. Assim, encomendas feitas por dominicanos apresentavam um rigor maior nas exigências, pois eram frades que procuravam desenvolver o lado intelectual. No mesmo sentido de secularização da Igreja, além de representar as coisas da natureza, a pintura promoveu uma humanização do Divino e também o crescimento de uma iconografia hagiográfica (ANTAL, 2013, p. 96 - 107). O Códice de São Jorge, diferente dos afrescos, não ficava à vista dos fiéis, além de ter sido produzido dentro de um âmbito religioso. Trata-se de um livro de Salmos que contém missas, hinos para liturgia do santo e a hagiografia de São Jorge. Foi encomendado por um cardeal na corte do papa. Ainda assim, a montanha, o lago, a vegetação, os peixes, são elementos da natureza representados na iluminura. Os rostos das figuras são representados em posições diferentes e tendem a uma particularização, verificada principalmente nos cabelos e barbas. Observa-se uma valorização do indivíduo, condizente com o pensamento da época. Considerando que não era um livro para laicos, mas litúrgico, é notável que represente a natureza, o que identifica a tendência à secularização da Igreja.

A partir da expansão das cidades e a ampliação do poder de compra da burguesia, começou a se formar um mercado regular para obras de arte. Até então a demanda podia variar e os artistas acabavam por mudar de lugar conforme um trabalho era finalizado ou interrompido. Isso possibilitou que um artista pudesse se estabelecer como um mestre independente. Esse processo aconteceu durante o século XIV e atingiu inicialmente pintores e escultores. Os construtores conquistaram essa condição apenas no final do século XV. Esses profissionais se organizavam em guildas, que visavam uma forma de organização coletiva. Essa forma de organização possibilitava aos artistas, ou mestres-artesãos, uma liberdade na maneira de dispor de seu tempo, bem como de escolher seus meios artísticos. Para Hauser esse mestre-artesão do final da idade média é o precursor do artista moderno (HAUSER, 1998, p. 253 - 255). Apesar de se conhecer pouco sobre a vida do Mestre do Códice de São Jorge, possivelmente ele tenha sido um mestre que se encaixa nessa perspectiva: de um artista com uma relativa autonomia ao produzir suas obras. Alguém que, mesmo produzindo dentro de um contexto religioso, atuou com relativa liberdade de criação e pensamento sobre sua obra.

Os contratos entre os comendatários e os artistas eram lavrados em presença de um tabelião. O artista se comprometia de respeitar as cláusulas que regulam os

honorários, a qualidade dos materiais e a maneira de desenvolver o tema. Era um vínculo que se estabelecia entre dois indivíduos e o projeto obedecia a vontade formal de uma pessoa. Ao artista, havia um campo dentro do qual ele podia improvisar, e deixar sua marca na obra. O artista desfrutava de relativa autonomia em uma sociedade impregnada pela ascensão do individualismo (DUBY, 2002, p. 106). O códice é a encomenda de um cardeal e certamente seguiu a um programa determinado por ele para a sua execução. Há até mesmo uma criação individual do próprio cardeal com os hinos que compôs. A presença de fólhos em branco no meio do códice, entre partes diferentes, não sugere uma obra inacabada, mas algo que desde o planejamento inicial estava aberto para um processo de criação.

A maior parte das obras de arte, no século XIV, ainda são oferendas e se propõe a promover a comunicação entre os fiéis e o invisível. A relação com o divino ocorreu por meio de uma troca de olhares. Houve uma ampliação do papel da imagem diante dos olhos de quem reza (DUBY, 2002, p. 108). Essa troca de olhares na relação com o divino é clara nas iluminuras do códice. O nível dos detalhes nas imagens é de grande precisão. De modo que se pode identificar com clareza até mesmo a direção dos olhares das figuras. Na iluminura com a representação da luta, as pessoas junto à cidade observam santo, enquanto ele combate o dragão. Nas figuras das capitulares não apenas pode-se perceber a direção dos olhares, mas também um significado, na medida em que se direcionam para coisas ou figuras específicas.

As imagens eram uma fonte de bênção, por isso as pessoas desejavam tê-las. A obra tendeu a se tornar um objeto de apropriação pessoal. Continuaram sendo produzidos os objetos que eram antes, mas surgiram também encomendas de particulares ou do comércio. Apareceram os primeiros colecionadores. Passou a haver uma busca pela semelhança no retrato de quem oferecia a doação. As obras dos séculos XI, XII e XIII foram concebidas e executadas para a coletividade. No século XIV houve uma transferência da produção artística para o privado e para o individual (DUBY, 2002, p. 109 - 110). O cardeal se faz representar em mais de uma imagem do códice, escrevendo no *scriptorium*, entregando o códice, ou fazendo uma oração diante de São Jorge, onde as particularidades podem ser identificadas.

2.3 Hagiografia do santo, entre a imagem e o texto

O códice contém a versão latina de Jacopo de Varazze da hagiografia de São Jorge. O texto contido no fólio com a imagem da luta contra o dragão, porém, não se trata da hagiografia, é um hino de louvor ao santo, com uma parte dos Salmos. É uma oração.

O texto da página está escrito em latim e é o seguinte:

*In sancti georgi martiris Introitus
Protexisti me deus inconuentu malignam tui alleluya a multitudine
operantium iniquitatem alleluya alleluya ps (salmos) Exaudi deus orationem
meam cum deprecor atimore inimici eripe animam meam v Gloria oratio
Deus qui nos beati georgiou martyris tui meritis et intercessione santificas
concede propitius.*¹¹

Porém, nesse caso, a imagem se refere a uma parte do texto localizada em outra seção do códice, porém remete a um trecho da narrativa que, mesmo ausente, é facilmente reconhecido. Além da versão traduzida da hagiografia de São Jorge para o português por Hilário Franco Júnior e da versão traduzida para o francês pelo abade J.-B. M. Roze, disponível na página da internet da Abadia de São Bento de Port-Valais, na Suíça, foi consultada uma versão digitalizada de Migne¹², disponibilizada na internet.

A hagiografia de São Jorge foi considerada apócrifa pelo concílio de Nicéia. A narrativa da luta contra o dragão é encontrada em grande parte das lendas apócrifas. É de origem oriental e foi transportada apenas no século XII para o Ocidente. Seria constituída de lembranças do paganismo modificadas pela tradição popular, que foram espalhadas, diversificadas e transmitidas pelos cantadores, pelos jograis e pelo clero.

¹¹ “Protege a mim Deus do mal desconhecido, aleluia.

Obra pelo teu povo injustiçado aleluia, aleluia.

Ouve Deus minha oração.

Suplico, expulsa o inimigo da minha alma.

Glória a Deus por Jorge teu mártir, que intercede, santifica, concede, atende meu pedido.”

Tradução feita pela professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

Agradeço ao professor Dr. Saul António Gomes, da Universidade de Coimbra, que gentilmente contribuiu com a transcrição do texto contido na página.

¹² Trata-se da *Encyclopédie Théologique* publicada em 1855, disponível no endereço <<https://archive.org/details/dictionnairedes06chamgoog>> acesso em 02 fev. 2015.

A versão latina de Jacopo de Varazze pode ser dividida em duas partes que descrevem momentos e ações distintas: a primeira que apresenta o santo, a ameaça do dragão à cidade de Silena, na Líbia, o combate do santo com o dragão e a conversão do rei e seu povo ao cristianismo; e a segunda na qual são narrados os martírios sofridos pelo santo. A descrição da luta com o dragão é a seguinte:

O bem-aventurado Jorge passava casualmente por lá, e vendo-a chorar perguntou a razão. Ela respondeu: “Bom rapaz, monte depressa em seu cavalo e fuja, se não quiser morrer como eu”. Jorge: “Não tenha medo, minha filha, e diga-me o que toda aquela gente está esperando ver”. [...] Depois que a moça explicou tudo, Jorge disse: “Minha filha nada tema, porque, em nome de Cristo, vou ajudá-la”. [...] Enquanto conversavam, o dragão pôs a cabeça para fora do lago e foi se aproximando. Toda trêmula, a moça falou: “Fuja, meu bom senhor, fuja depressa”. Jorge montou imediatamente em seu cavalo, protegeu-se com o sinal da cruz, e com audácia atacou o dragão que avançava em sua direção. Brandindo a lança com vigor, recomendou-se a Deus, atingiu o monstro com força, jogando-o ao chão, e disse à moça: “Coloque sem medo seu cinto no pescoço do dragão, minha filha”. Ela assim o fez e o dragão seguiu-a como um cãozinho muito manso (VARAZZE, 2003, p. 366 - 367).

Na cidade o monarca e seus súditos se convertem ao cristianismo e o santo mata o dragão. A lenda também menciona outra versão da luta, na qual ele mata o dragão no momento da luta. Após a conversão o rei mandou construir uma igreja em honra da Virgem Maria e de São Jorge.

O texto acima e a imagem abaixo da página se integram hierarquicamente como no antigo testamento, no qual Deus primeiro cria as coisas por meio do Verbo e depois cria o homem à Sua imagem e semelhança. Observam-se semelhanças entre a narrativa na cena da luta com a representação na iluminura, o texto se refere ao o santo, à lança, ao cavalo, ao dragão, ao lago, à princesa, às pessoas que observam a cena. As muralhas da cidade são apresentadas no início da narrativa, porém não o morro sobre o qual a cidade está edificada. Também há elementos representados na imagem que não estão no texto escrito; como a ambientação natural da cena, a vegetação e os animais que a povoam. O gesto de oração da princesa e as cruzes gravadas nos muros da cidade também demonstram algo que não está no texto, pois a conversão ocorreu apenas após São Jorge matar o dragão, antes disso não haviam sido cristianizados.

Em casos nos quais há divergências entre imagem e texto, Meyer Schapiro indica que podem ter ocorrido a partir de diversas causas. Em uma análise cronológica, a condição de produzir uma imagem posterior a um texto já se

estabelece como uma diferença entre imaginários que foram formulados em tempos diferentes. Também deve-se levar em conta ao tempo que a narrativa remete e a maneira como o pintor representa figuras de seu tempo e região com uma ideia do passado, ou como ele imaginava que eram as figuras do passado. A diferença também pode se dar intencionalmente, em um sentido de suprimir ou acrescentar algo, até mesmo apresentar contradições (SCHAPIRO, 2000, p. 35 - 39). O pintor das iluminuras representa as figuras como se estivessem em seu tempo, atualiza a narrativa conforme a necessidade de expressar um conteúdo específico. O gesto de oração da princesa também é um ponto importante a ser considerado. É algo que tem na imagem, mas não no texto. Esse gesto encontra uma correspondência no gesto do santo que foi omitido pela escolha da ação. São Jorge é representado no ato do golpe, porém antes disso o texto se refere ao sinal da cruz feito pelo santo antes de atacar o dragão, um sinal da fé do santo em Deus. Ao manter uma ação que remete a um conteúdo específico na imagem, mesmo ao ser feito por outra figura esse sentido simbólico é mantido. Dessa maneira observa-se uma simultaneidade na execução de gestos que evocam virtudes, tanto a coragem, necessária para aqueles que combatiam, como a fé, necessária para os que oravam nos mosteiros.

A ambientação natural do lugar onde acontece a luta corresponde a um acréscimo que se observa na imagem. Assim como o morro e outros detalhes acrescentados correspondem a um enriquecimento da narrativa. Esses detalhes podem evocar algum valor simbólico, mas não necessariamente. Também podem apenas fazer parte do que foi acrescentado a partir da imaginação do artista, da relação da imagem com uma tradição ou mesmo uma por solicitação de quem encomendou a obra. De um modo geral, houve uma tendência a uma representação mais detalhada das imagens em relação aos textos narrativos a partir do século XI na arte do ocidente (SCHAPIRO, 2000, p. 58).

As semelhanças são muitas, a imagem apresenta com coerência a narrativa escrita. Também fica muito evidente é a própria escolha do tema da luta. É a colocação em evidência do lado guerreiro, não do lado mártir do santo. Levando em conta que a luta contra o dragão era uma incorporação recente na hagiografia do santo, percebe-se que a escolha desse tema para a imagem não parece ter sido por acaso, mas por estar entrelaçada com a imagem de um santo guerreiro. A parte introduzida na hagiografia do santo, porém, não a deslegitimava aos olhos

medievais. Na idade média, no ocidente cristão, os livros eram copiados nos *scriptoria* monásticos por monges que não tinham a preocupação em deixar sua marca de autoria no texto, também entre a cultura oral, os trovadores e jograis, repetiam uma história ouvida, ou em certos casos lida, anteriormente. Paul Zumthor explica que o conjunto de textos dos séculos X a XIV transitaram pela voz. O trânsito vocal foi o modo possível de realização dos textos (ZUMTHOR, 1987, p. 22).

Com a ampliação do aspecto teatral da liturgia, entre os séculos X e XII, os clérigos com frequência recorriam a especialistas da poesia e do canto vulgar. Essa foi uma prática entre as ordens mendicantes. Por sua condição pregadora e errante, chegaram a entrar no espaço dos jograis. Também recolheram narrativas de diversas fontes principalmente narrativas orais tradicionais, integrando-as em textos religiosos. Na cultura oral esses textos se constituíam de um conjunto diverso, como trechos do evangelho modificados, entremeados com lendas, fábulas, receitas, narrativas hagiográficas (ZUMTHOR, 1987, p. 84 - 88). No processo de aproximação com a cultura secular, a literatura se estabeleceu como um dos pontos fundamentais, e assim como as imagens, atuou dentro de uma esfera pedagógica, incorporando as realidades dos fiéis na mensagem cristã.

Não se conhece os autores dos textos recolhidos. Ao menos da grande maioria até o século XIV, há um apagamento da origem, uma ausência da identificação do autor. Não havia a noção de individualidade quanto à criação de um texto, a noção de autor se encadeava com a de recitante e de copista. A forma de transmissão oral coloca em questão o sujeito da enunciação, aquele que recita a poesia, e sua própria performance, que atualiza uma narrativa em um momento. O sujeito é o locutor, que se integra ao texto e é indispensável ao seu funcionamento. Enraíza-se no meio humano, de onde obtém os elementos do imaginário, que reestrutura à sua maneira. O texto é um fato concreto por impregnar um grupo, aparece como uma forma fixa, mas se trata de uma modificação de sua fonte. Além da audição, a obra se propaga na memória (ZUMTHOR, 1972, p. 65 - 71). Apesar de ser um livro litúrgico, o códice de São Jorge contém a narrativa da luta contra o dragão, oriunda de uma cultura laica, que paradoxalmente tem grande importância por ser o tema da iluminura de maior destaque em todo o códice. Na imagem, por obedecer a um programa iconográfico, autor e copista estão ligados. A imagem se manifesta, assim como o texto, como um fato concreto em uma forma fixa, ao mesmo tempo em que é uma modificação de sua fonte. Além dos hinos escritos pelo

cardeal, contém textos cujos autores são desconhecidos. Mesmo colocado por escrito, por ser um livro litúrgico, era lido e transmitido pela voz. Ao serem lidos em um ritual sagrado, os textos ficavam marcados nas memórias e integravam um imaginário referente ao santo. Nesse sentido se estabeleceu uma tradição, um conteúdo obtido junto à memória coletiva que, por meio de um ritual, se construía como um conjunto de lembranças impregnadas nas memórias de grupos. Um ritual que era conduzido performaticamente por indivíduo sobre o qual se concentravam as atenções, porém era vivenciado por todo o grupo que participava do evento de modo ativo, integrados ao ritual. A participação coletiva era até mesmo necessária para o bom funcionamento do ritual.

A parte da luta que foi incorporada na hagiografia de São Jorge, assim como a imagem no códice, tem como ponto central a ação do santo. Uma ação que deveria ser seguida como exemplo pelos fiéis. No códice, a ação transita entre texto e imagem, porém texto e imagem podem acontecer independente um do outro e, ainda assim, manterem a referência com a mesma narrativa, com o mesmo gesto do santo. Ao transitar entre imagens e textos, entre o imaginário dos grupos, cada forma assumida apresenta sua particularidade, sua variação a partir do modelo usado como fonte, tanto escrito, como visual. Paul Zumthor chamou essa capacidade de adaptação de “*mouvance*”. Termo que pode ser traduzido como “movência”, a característica ou a qualidade do que se move, do que é movente. Para o autor, a continuidade do texto medieval ocorre por essa possibilidade de se adaptar. Cada texto pode ser considerado como uma recriação. A obra, fundamentalmente movente, funciona como uma coletividade de versões, um texto sendo escrito, uma produção coletiva, uma prática constantemente renovada, uma fase em um processo de estruturação (ZUMTHOR, 1972, p. 73). Ou seja, a luta de São Jorge com o dragão se constitui das várias narrativas que a atualizaram em um determinado local e momento. E cada uma delas, visuais ou verbais, além de impregnar os sentidos e a memória das pessoas, se integra em um conjunto com outras narrativas da mesma ação, seja uma narrativa oral, um texto escrito ou uma iluminura sobre um pergaminho. Esse conjunto pode ser entendido como uma tradição.

Uma tradição também não é única ou homogênea, mas plural e diversificada. Os medievais associaram a exploração de legados do passado, uma permeabilidade à diversas influências exóticas e uma capacidade de redescoberta e reutilização de

uma cultura autóctone e camponesa, subjacente à civilização romana. A tradição aparece abstratamente, como um contínuo, que carrega o traço de textos sucessivos que realizam um mesmo modelo exemplar (ZUMTHOR, 1972, p. 75 - 76). Toda cultura carrega seus próprios valores e a integração entre grupos incorpora características diferentes, que podem mudar de sentido ou não. A transmissão de uma tradição de um grupo nesses processos não é completa, muita coisa se perde. Algumas podem ser intencionalmente abandonadas, outras suprimidas intencionalmente com alguma finalidade, outras ainda, terem sido modificadas na forma e no conteúdo a ponto de perder o sentido original. A incorporação também não é igual entre diferentes grupos, os traços mantidos por cada cultura é diferente em cada situação.

As tradições medievais são mais repetitivas e conservadoras, tem uma característica de folclore, de uma cultura mantida por uma coletividade. Essa canção folclórica carrega uma existência extra pessoal, se transmite como uma potencialidade, que preexiste e sobrevive ao ato vocal. As variações e inovações vêm da comunidade e respondem suas exigências (ZUMTHOR, 1972, p. 79). A luta contra o dragão na hagiografia de São Jorge incorporou uma tradição folclórica, anônima. É encontrada em outras histórias, não apenas religiosas, mas também pagãs. É um tema que existe como potência, é mantido em uma coletividade e transmitido por diversas maneiras, principalmente pela voz. Cada vez que foi atualizado tornou concreta uma existência virtual. A atualização do tema corresponde a uma variação, pode ser na forma como é representado ou no sentido simbólico que assume. Também entender o virtual não apenas como algo passivo, simplesmente sujeito a mudanças, que serve como fonte, mas como o que pode provocar mudanças. Ou seja, deve-se considerar que a luta contra o dragão passou por adaptações ao ser incorporada na hagiografia de São Jorge, mas também que a hagiografia sofreu uma mudança ao agregar esse tema. Nesse sentido uma profunda alteração, pois o lado guerreiro do santo é o que está em maior evidência. São Jorge também é lembrado como mártir, mas é na figura do cavaleiro que o santo encontra maior reconhecimento.

Em contraste com a manifestação folclórica, o texto escrito adquire um caráter concreto e único. Possui uma existência independente do autor e do leitor. A tradição aparece como uma finalidade preexistente que determina o seu funcionamento. A tradição provém do passado, que funciona como uma perspectiva

para o futuro. Designa o que deve ser procurado, dessa maneira projeta o passado sobre o futuro (ZUMTHOR, 1972, p. 80 - 81). No códice, a hagiografia acompanhada com um conjunto de imagens e outros textos, obtém seu aspecto único. Nesse caso a especificidade acontece não somente por ser uma atualização, mas por estar agrupada a outros conteúdos. Assim, há diversos sentidos que atuam conjuntamente e se complementam, mesmo com contradições ou concordâncias, criam um sentido mais amplo por serem apresentados como uma unidade. O culto ao santo organizado no códice se enraíza em tradições folclóricas ao mesmo tempo em que apresenta uma nova perspectiva com os hinos compostos pelo cardeal.

O Códice de São Jorge também é amplamente iluminado com capitulares historiadas, no total são dezoito. Essas capitulares são o principal ponto de encontro entre a imagem e a letra no códice. Por um lado, a parte do texto marcada pela capitular recebe um destaque consequentemente uma importância hierárquica, pode-se entender o texto como imagem. Assim como as imagens dentro das capitulares também tem um tipo específico de ênfase. São emolduradas pelas letras com filigranas, dialogam com o texto construído a partir da inicial, mesmo que não tenha uma relação direta, os dois sentidos associados se compõem em um mais amplo.

2.4 Figura e forma

A descrição de uma imagem deve buscar a maior objetividade possível, porém, ao mesmo tempo, é preciso estar consciente que não existe uma objetividade absoluta. O próprio processo de escolha de como descrever já compreende uma subjetividade. Essa abordagem da imagem pode ser feita de várias maneiras que não se excluem, mas que podem se complementar a partir da percepção de correlações entre possibilidades distintas.

Ao se observar a iluminura do códice pode-se levar em conta as figuras e seus gestos, que identificam um tema, também se pode considerar a maneira de representar essas figuras e o espaço, as formas usadas para a representação. As possibilidades de interpretação de uma imagem são múltiplas. Quando se fala em interpretar uma obra, porém, não se quer dizer decifrá-la, ou decodificar a intenção do artista, mas procurar entendê-la inserida em sua realidade passada e presente, nas condições das pessoas que a usaram e a usam, e como fizeram e fazem isso.

Porém, antes de qualquer interpretação, para se partir da obra é preciso inicialmente descrevê-la, em seguida abordá-la analiticamente. A descrição deve expor o que tem na imagem, cada figura, os objetos, os elementos naturais, os gestos. A análise deve levar em conta como as figuras são representadas, as relações de forma, dimensão, localização, cor. Procura-se pensar analiticamente cada figura, suas relações entre si e com o todo.

A luta entre o cavaleiro e o dragão está ambientada em uma paisagem (Figura 11). Uma parte de terra central que se estende à direita em um morro, onde se assenta a cidade com sua população. Uma área de água, em azul, à esquerda e sobre a terra o céu em ouro. No centro, em um movimento da direita para a esquerda do observador, sobreposto à terra e ao céu, figura o cavaleiro, montado em um cavalo branco, apoiado nas patas traseiras. Eliade aponta o prestígio do “centro” entre as diversas civilizações e crenças religiosas, podendo ser relacionado com um local de manifestação do Céu na Terra, que evoca vários simbolismos como uma montanha cósmica, ou uma construção ou cidade sagrada. Para os cristãos esse sentido era aplicado ao Templo de Jerusalém (ELIADE, 1992, p. 38 - 40). Em torno da cabeça de São Jorge uma linha circular descreve uma auréola. Possui uma espada, uma armadura e uma capa azul. Segura um escudo branco com uma cruz vermelha, com o braço direito erguido, segura uma lança, com a qual golpeia de cima para baixo, diagonalmente, seu oponente, o dragão.



Figura 11 - Iluminura do Códice de São Jorge - Detalhe

O dragão, um grande réptil verde, com as asas membranosas e a cauda retorcida, sobre a água e a terra, está erguido, também apoiado nas patas traseiras, enquanto é pisoteado pelo cavalo do santo e tem sua boca atingida pela lança. Oposta ao dragão, no canto inferior direito da página, figura a princesa, em pé. Tem os cabelos curtos e usa um longo vestido, olha para cima e faz um gesto de oração. O junco na beira do lago (a), os peixes (b), as aves aquáticas (c), a vegetação (d) que cresce na terra e no morro, contribuem com a construção de um espaço natural, coerente com as percepções sensoriais das pessoas.

Pode-se, contudo pensar a composição estruturada sobre linhas fundamentais, como forças que se opõem e sugerem movimentos de ascensão (Figura 12). Observa-se duas estruturas triangulares voltadas para cima, uma menor e outra maior. A menor é formada pela linha do ventre do dragão, que se prolonga na perna e no escudo do santo, e por outra linha descrita por sua espada e pelas patas traseiras do cavalo. A outra estrutura triangular é mais fluida, maior e circunscreve a luta. É formada por uma linha sutil da lança, que se inicia com o braço direito erguido e termina próxima à boca do dragão, continua no dorso e na cauda do réptil, e por outra linha que percorre a auréola, parte da capa do santo, e as patas do cavalo. Entre a convergência superior dos triângulos, maior e menor, está a cabeça do santo.

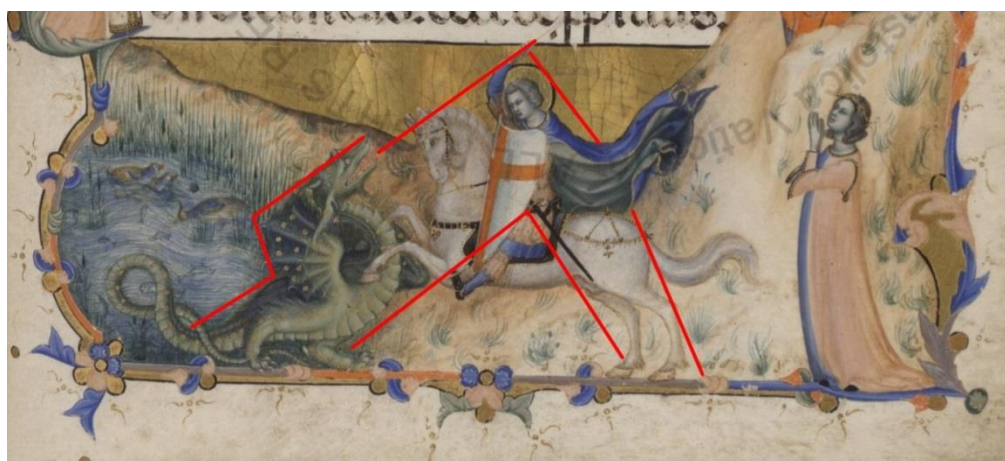


Figura 12 - Iluminura do Códice de São Jorge - Detalhe

À direita da página, atrás do santo, figura a princesa, em pé, fazendo um gesto de oração (Figura 13). Está sobreposta a um morro, sobre o morro se assenta uma cidade fortificada, com cruces entalhadas. Próximos ao portão da cidade e de cima de suas torres, o rei e seus súditos observam a luta, povoando a cidade, assim

como os animais e as plantas ocupam a natureza, com um ritmo visual no preenchimento da superfície. Próxima à luta, a princesa também se integra com a cidade. O gesto da prece, sobre as linhas verticais descritas pelo seu vestido, inicia um movimento de ascensão, que prossegue escalonado nas torres da cidade, e aponta para cima, com a torre central delgada, cujo topo contém um coruchéu, elemento típico da arquitetura gótica. Além de integrar o movimento de ascensão na imagem, o gesto feito pela princesa seria o mesmo feito pelo monge ou pelo fiel quando lesse o livro. Seu gesto de oração está em uma intersecção de diversos aspectos da imagem, no sentido da figura e sua composição, essa figura integrada com o texto e, principalmente integrada com o ritual sagrado de leitura do livro.

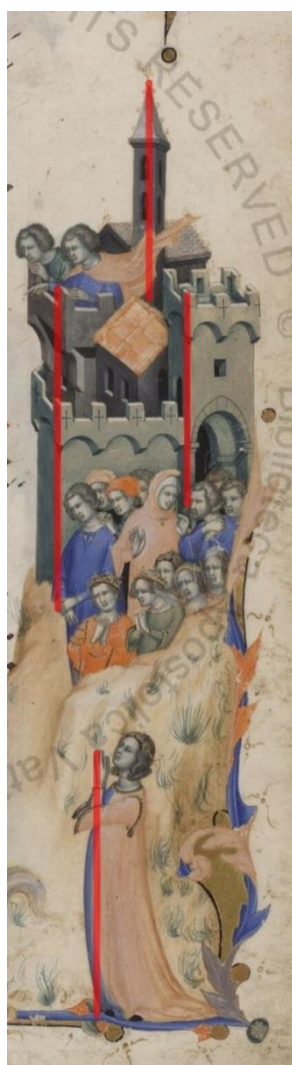


Figura 13 - Iluminura do Códice de São Jorge - Detalhe

O reconhecimento de um elemento formal como típico de um estilo é uma maneira de pensar a forma em categorias. Para Focillon, a obra de arte é medida do

espaço, só existe como forma. Os artistas experimentam essas formas, as utilizam para construir suas obras, e produzem variações, modificações. O estilo é o princípio que faz com que as formas tendam a uma estabilidade, é o que se constitui como um vocabulário formal, um repertório (FOCILLON, 2001, p. 12 - 20). Não como um dado *a priori* do objeto, um significado dentro de uma linguagem preestabelecida, mas como uma construção de um observador a partir da sua percepção. A partir do fenômeno percebido e da possibilidade de comparar as formas entre si. O coruchéu da torre, na iluminura, é apenas um detalhe no reconhecimento de um estilo. Mas a representação de um espaço natural, com elementos da fauna e da flora, as particularidades nas figuras, são características da pintura e da escultura gótica. Panofsky aponta uma relação entre a arquitetura gótica e o pensamento escolástico a partir de uma coincidência temporal e geográfica. Segundo o autor há uma aproximação entre a escolástica promovida pelos dominicanos, organizada a partir da recepção do pensamento aristotélico, e a formação do estilo gótico nas catedrais, na tentativa de conciliar fé e razão. O gótico apresenta figuras de aparência mais próxima do real, a fauna e a flora ornamentais de aparência natural. Para o pensamento aristotélico, a planta florescia enquanto planta, não enquanto uma imagem da ideia da planta. (PANOFSKY, 2001, p. 1 - 5).

Mesmo sendo um detalhe na identificação do estilo, o coruchéu parece ter uma grande importância na composição da iluminura como um todo, pois o fólio tem muito mais do que a iluminura. Além do texto e da notação musical, a página é ricamente ornamentada, tanto nas iniciais como no contorno, que emoldura o conteúdo, a música a palavra e a imagem. Na idade média, o ornamento não é entendido como decoração, mas como um equipamento necessário para a realização de algo. Logo, a ornamentação faz parte de todo o funcionamento do fólio, não é apenas um enfeite para a página. Para Focillon, o ornamental é onde acontecem as metamorfoses, criou uma vegetação e uma fauna de híbridos submetidos a leis que não são as do nosso mundo, se organiza sobre o poder de abstração e dos recursos do imaginário (FOCILLON, 2001, p. 35 - 36). O motivo floral no fólio compõe toda a página e integra o figurativo com o ornamental. No diálogo entre figura e ornamento, o coruchéu da torre apresenta uma tensão na proximidade com o ornamento. Projeta-se para cima, se aproxima e quase toca a extremidade da franja que pende à direita do ornamento no alto da página. Assim como as catedrais góticas procuravam atingir, cada vez mais, as alturas, procurando

uma aproximação com Deus. A aproximação que os fiéis, que ouviam as pregações e os sermões dos frades dominicanos, esperavam encontrar com suas preces, como o gesto de prece da princesa.

No alto, o ornamento é assimétrico nas extremidades, porém equilibrado entre a capitular “P” (de Proteja-me), integralmente ornamentada, e a franja. O centro é simétrico, onde tem um círculo com uma flor azul inscrita preenchendo o interior. Esse círculo na parte central superior encontra uma repetição rítmica, na proporção de 2x1, com outros dois círculos, em um alinhamento vertical: a letra maiúscula “G” (Glória), situada no centro da página, uma parte do texto escrito, e a cabeça do santo, com sua auréola, no centro e acima da luta, uma parte da imagem (Figura 14). Além da ornamentação floral, que preenche o interior do círculo e é repetido, como essência, nas letras e na imagem. Até mesmo se manifesta como visível no espaço natural, aceito, como manifestação do Divino, pelas ordens mendicantes.

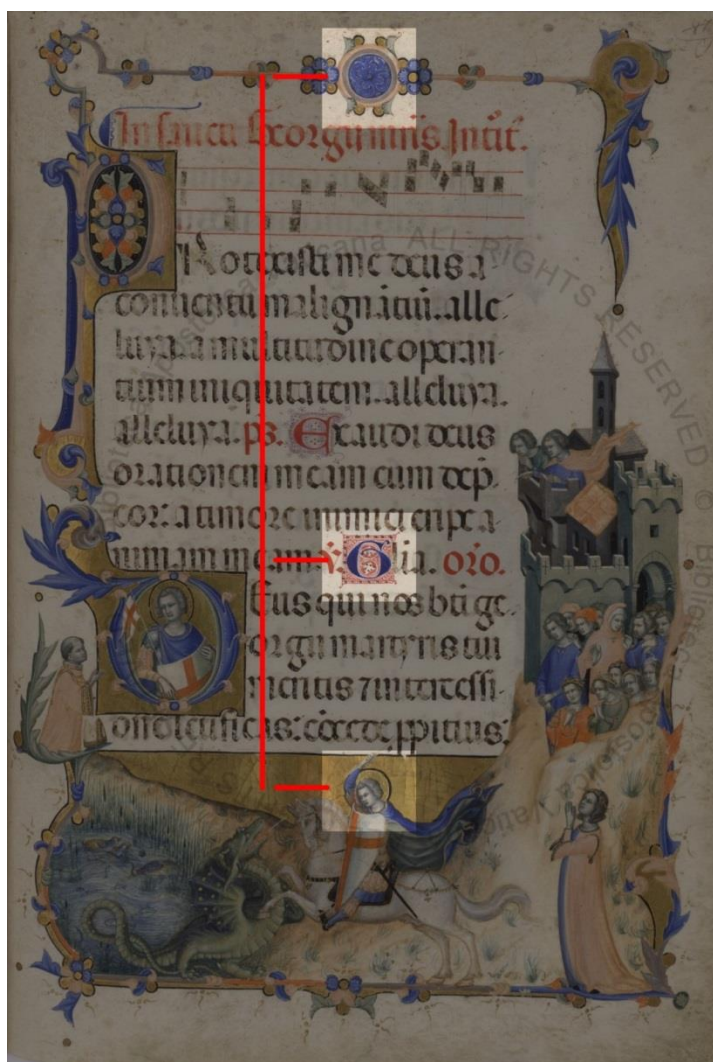


Figura 14 - Iluminura do Códice de São Jorge - Detalhe

Como mencionado anteriormente, entende-se que a interpretação de uma obra é tentar aproximá-la de sua realidade, passada e presente. E a tentativa de entender um objeto no passado, não se trata de construir um conceito fechado, dentro do qual o objeto estaria encerrado, mas como algo que foi apenas entrevisto, visto parcialmente. Logo, não é uma verdade ou uma certeza, é um discurso que procura coerência, mas ainda assim, um ponto de vista do autor. A coerência do argumento deve se fundamentar sobre a procura dos sentidos atribuídos às figuras pelos grupos que as criaram, principalmente em uma arte rica em metáforas e alegorias, como é o caso do fólio. É preciso se voltar para o conhecimento das pessoas que encomendaram e produziram uma obra.

A flor é citada com frequência em vários livros da Bíblia e a menção ao florescer muitas vezes é uma metáfora para expressar algo que prosperou, que se desenvolveu. No fólio, pode ser associada com entendimento da natureza como manifestação Divina, promovido pelas ordens mendicantes. Essa manifestação do sagrado se faz presente na palavra e na imagem, pois, para a cristandade, Deus criou o mundo pela palavra e fez o homem à Sua imagem e semelhança. Além da flor, há o círculo no qual está inscrita. Que também é repetido no texto e na imagem. Diferente da flor, que serve como tema para o ornamento, nesse caso há uma estrutura geométrica que possibilita essa relação. A estrutura geométrica dos fólios não era aleatória, devia obedecer uma lógica que se fundamentava em uma numerologia bíblica, assim como as catedrais. Em função disso, a composição de cada fólio era meticulosamente planejada antes da sua execução. Assim, dificilmente o alinhamento entre os círculos teria sido ocasional, pois ocupam posições chave na estrutura da página. Essa manifestação do sagrado, que estaria manifestada no texto e na imagem por meio da auréola, seria uma atribuição de legitimidade Divina à ação do santo. Ao ato de golpear o dragão, de vencer o demônio em nome de Deus.

São Jorge monta um cavalo branco e combate um dragão. Está vestido como um militar; usa um manto azul, possui uma espada que está embainhada, um escudo com a cruz dos cruzados e uma lança que utiliza para golpear o dragão. Na mitologia cristã, normalmente, o dragão é uma serpente alada e é associado com o demônio, ou com o mal. Nesse caso, o mal está associado com o Islã, combatido pelos cruzados.

A luta ocorre fora da cidade. Conforme visto anteriormente a oposição entre o território habitado e o espaço desconhecido que reflete a oposição “Cosmos” e “Caos” conforme Eliade. A cidade se constitui como um cosmos em meio ao caos, ameaçada pelo mundo exterior. Os muros como elementos de defesa dos lugares sagrados cumpriam a função de proteger a cidade dos ataques humanos, mas também dos demônios. No ocidente medieval os muros “eram consagrados ritualmente como um elemento de defesa contra o Demônio, a Doença e a Morte” (ELIADE, 1992, p. 48).

A cidade de Silena ameaçada pelo dragão na hagiografia é como o cosmos ameaçado pelo caos, pelos opositores de Cristo, como o Islã, associado ao dragão que habitava o mundo exterior dos muros da cidade e ameaçava o reino com a morte da princesa, promovendo o caos. A vitória de São Jorge sobre o dragão corresponde ao processo de cristianização efetuado pelos cavaleiros cruzados na expansão da cristandade. O escudo do santo e a bandeira que carrega, quando figura no interior da letra “D”, inicial da palavra Deus, tem a cruz dos cruzados. O cavalo branco montado por São Jorge assume um papel fundamental na luta contra o dragão. Além de destacar a importância da cavalaria e evocar a virtude da fidelidade durante o combate, o cavalo se constitui na estrutura visual da iluminura que se opõe ao dragão, na estrutura triangular dentro da qual ocorre a luta. Na simbologia cristã o branco está associado à pureza e ao sagrado.

A luta contra um dragão é uma narrativa presente em várias hagiografias que encontra correspondência em um mito fundador, a vitória de Deus sobre o dragão. O mito é a história do que se passou no início dos tempos, a narração dos feitos, das gestas dos deuses ou dos heróis civilizadores; narra uma realidade sagrada, uma “atividade criadora dos deuses”; descreve as manifestações do sagrado no mundo, estabelece uma fundação; cria um modelo para ser imitado (ELIADE, 1992, p. 84 - 88).

Na iluminura a cidade se constitui como o espaço sagrado, porém a luta ocorre fora dos muros, onde as pessoas estavam sujeitas ao caos. Um mundo que precisa passar por um processo de fundação, de estabelecimento da ordem cósmica. A vitória de São Jorge se configura como a repetição de um mito fundador, um gesto que repete a vitória contra o dragão no início dos tempos. O gesto de São Jorge que golpeia o dragão com sua lança, se caracteriza como uma hierofania, que marca a criação de um espaço sagrado, cujo ponto central contém um “pilare

cósmico”, manifesto na estrutura geométrica que alinha a cabeça do santo com os outros dois círculos.

Os valores simbólicos assumidos pelas figuras indica a preocupação com a expansão da cristandade e uma questão ligada a essa expansão: o estabelecimento de um lugar sagrado. Sua criação ocorre a partir do aparecimento ou de uma manifestação que revela o sagrado. Essa hierofania marca um centro, um ponto de fundação que equivale à criação do mundo. O ritual de consagração de um lugar é efetivo na medida em que “reproduz a obra dos deuses”. No ponto central do lugar sagrado se estabelece um “ pilar cósmico”, um eixo de transição entre o Céu e a terra, uma ruptura na homogeneidade do espaço profano, que permite a passagem da região cósmica à outra, ao local de ocupação na terra. Possibilita o estabelecimento do cosmos no caos, do princípio de ordem celestial. Esse “ pilar cósmico” é identificado por meio de símbolos diferentes em diversas religiões. As cidades santas, os santuários e os templos são lugares sagrados e fazem a ligação entre a terra e o Céu (ELIADE, 1992, p. 30 - 36).

A representação da cidade na iluminura fornece elementos que possibilitam relacioná-la ao lugar sagrado, constituído a partir de um “ pilar cósmico”. A identificação com a cristandade por meio das cruzes entalhadas nos muros da fortaleza, junto com o gesto de oração da princesa, marca visualmente essa relação. O morro sobre o qual se assenta a cidade sagrada indica a coluna cósmica que possibilita a comunicação com o espaço Divino, reforçada pelo movimento de ascensão nos muros da cidade. A construção da perspectiva da cidade apresenta, ainda, uma característica que enfatiza a altura da torre principal. O modo de construção da perspectiva aparentemente se constitui de três pontos de vista distintos. Os adarves da cidade são vistos de uma altura superior a eles. O telhado localizado atrás da torre mais alta apresenta uma leve obliquidade, diferente da encontrada nos muros, dessa maneira está mais próxima da altura do observador, porém ainda está acima. Porém, se as outras partes da cidade estão abaixo do observador, o coruchéu da torre central está situado acima dele, o que se percebe pela obliquidade das linhas laterais da torre, que estão inclinadas para baixo. Nesse sentido, a torre que aponta para cima se direciona para o espaço celestial, acima do observador, como um “ pilar cósmico”, por sua proximidade com o ornamento, a partir de um eixo de ligação entre o Céu e a terra, estabelece um lugar sagrado.

O golpe de São Jorge com a lança e a oração da princesa podem ser pensados além da identificação das ações realizadas pelas figuras. Os gestos, assim como outras formas de linguagem, transmitem um conteúdo e também são transmitidos pelas sociedades através das gerações. Logo, os gestos executados pelas figuras, assim como seus atributos ou as formas como as figuras são representadas, são fundamentais no estudo de sua iconografia, no sentido de identificá-las. Um aprofundamento no estudo dos gestos, porém, permite uma abordagem comparativa na medida em que são repetidos. Em seu estudo sobre a obra de Dürer, publicado em 1905, Warburg utiliza o conceito de *Pathosformel* para explicar uma dupla recepção da Antiguidade na obra do artista, por um lado por meio de estímulos dionisíacos, por outro uma sobriedade apolínea. Segundo o autor, os artistas do Renascimento italiano procuravam modelos da Antiguidade tanto para o que chamou de “mímica pateticamente intensificada” como para “a serenidade clássica idealizante”. A *Pathosformel* se percebe na linguagem gestual e é uma incorporação da “vida em movimento”, gestualmente acentuada. Essa dupla recepção, para Warburg, contribui para entender um intercâmbio da cultura artística entre passado e presente, entre o Norte e o Sul da Europa no século XV. Que ajuda a explicar os “processos cíclicos nas mudanças das formas de expressão artística” (WARBURG, 2013, p. 435 - 440).

Nesse texto, Warburg parte do estudo de uma obra específica de Dürer, em uma época determinada, e formula uma teoria aplicável para aquela condição. Em um texto posterior sobre o início do Renascimento no Sul e no Norte, publicado em 1908, Warburg reitera que rejeita o sentido estetizante do Renascimento, como desenvolvimento artístico italiano, ou como uma ação espontânea de amadurecimento de um gênio artístico. Antes se deve a uma confrontação com a tradição da Antiguidade tardia e da Idade Média, que aconteceu tanto no Norte como no Sul. O autor aponta duas tradições na sobrevivência de um imaginário dos deuses da Antiguidade: uma tradição iconográfica na astrologia e outra nas descrições de deuses que foram conservados durante a Idade Média em representações de uma alegoria moral, e remetem às *Pathosformel* encontradas em sarcófagos da Antiguidade tardia (WARBURG, 2013, p. 447). No fólio do códice, observa-se essa tradição iconográfica, de deuses da Antiguidade, na luta do santo contra o dragão, uma alegoria da luta do bem contra o mal, no gesto do santo que vence o dragão com o golpe de sua lança. Pode ser feita uma relação entre o gesto

do santo, a corrente patética percebida na linguagem gestual e a incorporação da vida em movimento. Pode-se analisar o gesto do guerreiro incorporado no imaginário por situações vividas e pela “fórmula de *páthos*”. Se por um lado identifica-se o gesto de um “movimento intensificado” na ação de São Jorge, por outro, o gesto da princesa indica uma “serenidade idealizante”. A confrontação entre os gestos apresenta um movimento tensivo entre o modelo dionisíaco e o apolíneo. Entre a oração da princesa elevada ao céu e a luta do santo, que ocorre entre a terra e a água. A luta do santo montado em seu cavalo que combate o dragão indica a tensão do movimento. O golpe da lança, a perna tensionada no estribo, o cavalo e o dragão apoiados nas patas traseiras em uma confrontação tensiva, a cauda retorcida do dragão são sinais das fórmulas de *páthos* definidas por Warburg, assim como os acessórios em movimento, como a capa do santo ou a cauda do cavalo.

Conforme citado anteriormente, o estudo do intercâmbio da cultura artística entre passado e presente, Norte e Sul, desenvolvido por Warburg, visa explicar os processos cíclicos nas mudanças das formas de expressão artística. Para Focillon esses processos são as metamorfoses que podem criar novos estilos artísticos ou mesmo a própria mudança de um estilo em vias de se definir, definindo-se e escapando a essa definição (FOCILLON, 2001, p. 21). Segundo o autor, no estágio experimental o estilo procura definir-se, normalmente é denominado arcaísmo. A noção de classicismo é usada pelo autor, como um estágio. Ao encará-lo como um momento nas mudanças de um estilo é entendido como uma qualificação da forma: significa estabilidade, segurança após a inquietação experimental. Nesse sentido o classicismo não é uma condição específica da arte antiga. Nas mudanças sofridas pelas formas artísticas que passaram por estágios diversos, quando deixa de ser clássica quando se torna barroca. O estágio barroco permite igualmente reencontrar a permanência das mesmas características nos meios e épocas mais diversos. As formas nos diversos estilos ou estágios não estão suspensas numa zona abstrata. “Elas envolvem-se na vida, de onde provêm, exprimindo no espaço determinados movimentos do espírito” (FOCILLON, 2001, p. 25 - 29). A abordagem de Warburg no que diz respeito às mudanças nas formas de expressão artística, não compreende a determinação de categorias, como as expostas por Focillon, mas reconhece a característica cíclica desses processos. Ambos também abordam outra questão, embora não exatamente da mesma maneira, mas que é visto pelos autores como um elemento causal nas metamorfoses. As *Pathosformel* de Warburg são a

incorporação da vida em movimento, por meio de uma gestualidade acentuada dionisiacamente, como expressão de estados interiores. Enquanto Focillon ao argumentar que as formas, ao serem constituídas como um estilo, provêm da vida e se envolvem nela, exprimem “movimentos do espírito”. Espírito no sentido de ser algo que pertence ao intelecto, ao pensamento, ao que não é material. Os dois autores entendem uma expressão artística, das formas ou dos gestos, como resultado de um processo interior.

Ao se referir à arquitetura gótica, Panofsky aponta essa relação com o imaterial, com o pensamento escolástico. Com questões elaboradas sobre a doutrina cristã principalmente pelos frades dominicanos. Como algo capaz de moldar hábitos mentais e conceber formas de mediação. E assim como os outros dois autores apresenta um processo cíclico nas metamorfoses e, como Focillon, propõe três estágios nesse processo: gótico primitivo, apogeu e tardio. Segundo Panofsky, o pensamento escolástico e a arquitetura gótica tem uma difusão a partir de Paris e da igreja de Saint Denis, em uma forma pensada pelo abade Suger, onde se dá seu estágio primitivo. Seu período clássico, ou apogeu, estaria entre a passagem do século XII para o XIII, até 1340, considerada pela filosofia, por ser a data na qual os textos de Guilherme de Ockham (1295 – 1349/50) foram proibidos. No final do apogeu, o pensamento pré-escolástico passa por uma revitalização, as doutrinas antiagostinianas de Tomás de Aquino foram proibidas. Ocorre uma tendência ao abstrato e ao linear anterior ao gótico. No período tardio o pensamento se divide em várias correntes filosóficas, e arte assume uma multiplicidade de estilos que refletem as diferenças ideológicas e regionais, em função da dispersão geográfica. Essa multiplicidade também se deve a um subjetivismo que apresenta uma correlação entre o plano visual e a vida intelectual. A representação perspéctica do espaço amplamente utilizada desde 1330, iniciada por Duccio e Giotto é uma expressão desse subjetivismo, na medida em que adota o suporte como superfície de projeção, introduz a questão de como se vê algo e sobre quais condições, não apenas o que se vê (PANOFSKY, 2001, p. 3 - 11). Observa-se no fólio do códice a representação em perspectiva da cidade, o ambiente da luta também indica a profundidade na representação do ambiente e do volume da montanha, como na obra de Giotto. Assim como também se verifica a tendência ao abstrato e ao linear. O fundo dourado sobre o qual estão as representações do santo, tanto na inicial como na luta, é uma característica anterior à escolástica e à representação perspéctica. Está

relacionado ao neoplatonismo. Como nos ícones, a imagem possui o fundo dourado que reflete a luz, assim como o suporte é o reflexo terreno do protótipo celestial. O que identifica o aspecto anacrônico da imagem, que por um lado apresenta o fundo neoplatônico dourado para inscrição da imagem, por outro a verossimilhança aristotélica na representação do ambiente natural, ou seja, é uma imagem que dialoga com pensamentos de temporalidades distintas.

Esse aspecto anacrônico das imagens da arte é utilizado por Didi-Huberman para criar uma fratura na disciplina história da arte, como uma tentativa de abrir o método. Para o autor, os objetos da arte são “temporalmente impuros”, são objetos “sobredeterminados” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 22). Ou seja, são resultados de uma formação do inconsciente que pode ser provocada por fatores diferentes, logo, podem haver interpretações diferentes e simultaneamente verdadeiras. Assim, no fólio, o linear e o abstrato não contradizem a figuração, ao contrário, podem ser correlacionados e analisados dialeticamente como discursos distintos em um mesmo objeto. Também o fundo dourado neoplatônico coexiste com o naturalismo escolástico sem que as interpretações se anulem, mesmo que apontem em direções distintas. Compreender a heterogeneidade em uma obra é, também, entender que há uma pluralidade nos pensamentos em uma mesma época.

Esse entendimento de que a obra e um tempo são anacrônicos e heterogêneos parece contradizer a noção de estilo, como categorias cíclicas, apresentada por Focillon. Porém a abordagem do autor sobre as formas inclui pensá-las a partir da relação com o tempo, com o espírito e com a matéria. Além de se colocar no espaço, a obra se coloca no tempo, se situa antes e depois de outras obras, o que quer dizer que é o resultado de uma série de experimentações. Também uma mesma data pode abranger uma diversidade de lugares e de acontecimentos, até em um mesmo lugar (FOCILLON, 2001, p. 85 - 87). As imagens da arte são o resultado de um processo interno, de algo que antes de se tornar matéria e forma existiram no pensamento de alguém. Esse mundo interior é desigual e feito de lugares interligados, de lembranças e esquecimentos seletivos, de personagens e formas (FOCILLON, 2001, p. 75 - 80). Ao abordar as relações da forma com a matéria, o autor reconhece que a matéria estabelece suas próprias características, em termos de suporte, de pigmentos, aglutinantes, da própria maneira de trabalhar cada técnica (FOCILLON, 2001, p. 57 - 59). Assim, a matéria com a qual o códice de São Jorge é feito, é determinante no processo de

transformar as figuras em formas reconhecíveis. Trata-se de entender uma ação humana que transforma em visível o conteúdo de seu pensamento, de algo imaterial. Um movimento do artista para a obra, o ato criador. Porém uma das próprias condições da obra de arte é sua relação com algum observador, ligada a um ato de cognição.

A luta contra o dragão não está representada em apenas um dos fólhos. A imagem no fólho 85r está localizada junto com cantos e orações. Porém o fólho 18v, que contém o início da narrativa da luta contra o dragão, também tem uma representação de São Jorge, montado em seu cavalo, matando o dragão (Figura 15).



Figura 15 - Iluminura do Códice de São Jorge, fólho 18v, 1313 - 1339
Têmpera e ouro sobre pergaminho, 37,3 x 26,3 cm.
Biblioteca Apostólica do Vaticano
Fonte: < digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.C.129/>

O fólio contém o *incipit* na parte superior, escrito em vermelho. O início do texto em preto ocupa uma estreita coluna à direita e a parte inferior da página. Apesar da proximidade física com a narrativa da luta, a imagem apresenta uma quantidade menor de detalhes. De fato, trata-se de uma capitular historiada que ocupa uma boa parte do espaço. A representação da luta está inscrita na letra “E” (*Erat*) que desenvolve um círculo, há apenas o santo, o cavalo e o dragão. Com exceção da princesa situada fora da letra, junto à margem do fólio, não há mais nenhum outro elemento da narrativa ou outra figura, nem mesmo uma sugestão do espaço natural.

A ornamentação das margens, apesar de diferente, segue um padrão semelhante ao do outro fólio com a luta, assim como dos outros fólhos que contém margens ornamentadas. Divide-se em duas partes, superior e inferior. À esquerda a princesa está de joelhos sobre uma espécie de suporte desenvolvido pelo ornamento. A parte superior da margem aproxima-se de sua cabeça, mas sem tocá-la. Suas roupas têm as mesmas cores e o mesmo desenho do que no outro fólio. Sua coroa é maior nesse. Com as mãos faz um gesto de oração e olha para cima em direção ao santo.

A capitular está construída com elementos florais nas mesmas cores que o vestido da princesa (Figura 16). A representação da luta está inscrita na letra, porém também está sobreposta a ela, o santo e o cavalo à travessa central, a lança à superior e o cavalo e o dragão à travessa inferior. São Jorge utiliza trajes de militar, com a mão esquerda segura as rédeas do cavalo e o escudo com a cruz dos cruzados, tem a espada embainhada e com a mão direita erguida segura a lança, com a qual golpeia o dragão. O cavalo é branco, está de perfil, mas seu pescoço apresenta uma torção e a cabeça é vista de frente. O dragão está pintado em tons de verde e azul.



Figura 16 - Iluminura do Códice de São Jorge - Detalhe

Diferente da outra imagem onde o dragão está posicionado à frente do cavalo, nessa, está situado abaixo do cavalo e do santo. A verticalidade que estrutura o outro fólio analisado anteriormente, nesse caso, se organiza dentro da letra. As figuras estão dispostas verticalmente, o dragão está logo abaixo do cavalo, tem a cabeça erguida e voltada para cima, em direção ao santo, enquanto cospe chamas. Assim como o cavalo que faz uma torção com o pescoço, São Jorge faz uma torção com o corpo posicionando o torso em vista frontal e a cabeça levemente voltada para baixo. Tem seu corpo orientado na vertical. Assim como a lança também na vertical, que ultrapassa os limites da capitular e toca o texto do *incipit* na letra “v” (*victor*, vencedor). Desse ponto atravessa a imagem até desaparecer dentro da boca do dragão.

O dragão também ultrapassa os limites da capitular. Suas patas e parte da cauda se sobrepõem à letra. Não só o dragão, mas a luta ocorre em um plano avançado em relação a ela. São Jorge, o cavalo e o dragão, por sua vez, estão intrincados, como em uma luta. Ora uma figura sobrepõe, ora é sobreposta pelas outras. Os corpos estão engalfinhados no combate, o dragão enrola a extremidade

da sua cauda na do cavalo. Com a outra extremidade de seu corpo, a cabeça, se sobrepõe à perna do santo e as chamas que partem da sua boca, chegam a se misturar com a cor do traje do santo.

As ações executadas por São Jorge e pela princesa são identificadas com o que Warburg chamou de “mímica pateticamente intensificada” e “a serenidade clássica idealizante” (WARBURG, 2013, p. 435), conforme discutido anteriormente ao abordar as ações do santo e da princesa na imagem da luta, no outro fólio. Nesse caso, porém, a tensão na luta parece intensificada. Na outra imagem ela se articula principalmente por uma oposição nos sentidos opostos entre o dragão e São Jorge com o cavalo. Enquanto o dragão se direciona da esquerda para a direita, o santo se direciona da direita para a esquerda do observador, promovendo uma confrontação nas direções sugeridas pela posição das figuras. A posição verticalizada composta pelas figuras, o jogo de sobreposições, a torção dos corpos, no caso desse fólio, provocam uma tensão ainda maior. A *Pathosformel* se percebe nos gestos acentuados do santo, que com uma mão retém as rédeas do cavalo, controlando o animal que se apoia sobre duas patas. Com a outra segura a lança com o antebraço perpendicular a ela, que é direcionada contra a boca do dragão. A verticalidade se afirma com o estribo contra o qual o santo tensiona seu corpo e pode ser percebido no espaço entre a cabeça o a asa do dragão. O golpe da lança concentra a força tensiva contra o dragão, que se sustenta sobre a pata esquerda apoiada firmemente. Sua pata está situada na parte inferior da linha vertical que se inicia com a lança, em um ângulo perpendicular à base do quadrado da capitular, justaposta à área branca do pergaminho. Esse ponto de apoio se situa não somente no meio desse lado do quadrado, mas a dobra de sua pata se situa precisamente no centro geométrico do fólio.

Quando se considera o local onde a imagem está representada, se identifica, ainda, outra tensão. Enquanto na outra imagem a luta se organiza em um ambiente natural, nessa se situa sobre uma letra e um fundo dourado. Aqui os elementos narrativos estão reduzidos ao essencial, ao que a iconografia do santo informa. A figura do santo contrasta a letra, que não figura nada, mas significa, ornamenta e ordena o texto. Está sobreposta sobre a letra e o fundo dourado, como os ícones e os retábulos românicos, indicando a impureza temporal do próprio códice, que apresenta duas representações da luta, em espaços, em lugares completamente distintos, tanto na forma como no conteúdo.

Capítulo III – SÃO JORGE E A INVENÇÃO DA ARTE

3.1 Os tratados e a História da Arte (século XV)

A progressiva aceitação do mundo sensorial e a conseqüente representação do espaço natural implicaram em um processo de transformação nas imagens do século XIV. Nesse sentido, as iluminuras foram um campo onde a pintura se desenvolveu paralelamente com os retábulos e os afrescos. Os retábulos são pinturas sobre painéis de madeira e, em muitos casos, eram feitos pelos mesmos pintores que produziam iluminuras. Com o desenvolvimento das imagens na Idade Média, se tornaram objetos complexos, com várias abas que se desdobram, passando a conter, até mesmo, imagens esculpidas. Porém pinturas sobre tábuas em pequenas dimensões, também foram produzidas para capelas particulares ou de confrarias.

As pessoas ilustres, que tinham recursos para encomendar obras de arte, não se contentavam mais em aparecer periféricamente nas imagens, também se faziam retratar individualmente. Buscava-se uma perfeição nos retratos e nos espaços representados. Os retratos deveriam se parecer com as pessoas retratadas e os espaços deveriam se parecer com o que observamos, com o que fosse coerente com aquilo que vemos. Para isso os artistas recorreram a um conjunto de sistemas e métodos de representação apoiados fortemente no uso da geometria. No processo de representação espacial, vários artifícios utilizados simulam a nossa percepção de profundidade. Os artistas do século XIV usaram alguns desses recursos, como a obliquidade das linhas perpendiculares ao plano da pintura e a convergência das linhas. Isso foi repetido no século XV acrescido com estudos da geometria e da ótica.

Tanto na representação de ambientes internos como espaços externos, se promoveu uma geometrização dos lugares e dos elementos. Muitos artistas exploraram esse campo da perspectiva. Um deles foi Paolo Uccello (1397 – 1475), que produziu vários estudos de objetos vistos em uma perspectiva geometricamente precisa. Uccello nasceu em Florença em 1397. Foi “aprendiz de oficina” de Lorenzo Ghiberti de 1407 a 1412, e se inscreveu na Corporação dos Médicos e dos Boticários em 1415. Vasari o descreveu como sendo dotado de um soberbo engenho, mas que se deleitava com estudos cansativos e estranhas obras na arte

da perspectiva. (VASARI, 2011, p. 194). Uccello produziu ao menos três pinturas com o tema da luta de São Jorge contra o dragão. Um primeiro retábulo, situado na *National Gallery of Victoria*, em Melbourne, com uma composição claramente medieval, produzido em aproximadamente 1430 (Figura 17), no qual não se manifesta com muita evidência seu estudo sobre perspectiva.



Figura 17 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1430
Têmpera e folha de ouro sobre madeira, 28.5 x 21.5 cm
Melbourne, *National Gallery of Victoria*, inv. 2124-4

Fonte: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/st-george-slaying-the-dragon/sQEXKpVR7s11gg>>

A moldura em arco na parte superior e o fundo dourado sobre o qual Deus está localizado evocam os ícones ortodoxos e os retábulos românicos, que se

organizam no espaço pictórico a partir de uma planaridade. Contrastam com a representação da cidade murada, onde o artista usa recursos visuais nos edifícios e nos muros para representar a profundidade. Separa dessa maneira o espaço celestial, do espaço mundano. Na parte inferior em primeiro plano, entre rochedos, diante da gruta, São Jorge no centro, luta contra o dragão à esquerda. Está desmontado de seu cavalo, este, porém, está à direita da imagem, próximo à princesa que, ajoelhada, faz um gesto de prece com as mãos.

Diferente de muitos dragões vencidos pelo santo, que são apenas lagartos crescidos sob as patas do cavalo, esse é verdadeiramente ameaçador. Além de ser maior que o santo, estão engajados em uma luta corporal. Outras representações que Uccello faz da luta contra o dragão não tem a mesma força dramática que se observa nessa obra e organizam o espaço pictórico de maneira essencialmente diferente. Em uma pintura sobre madeira (Figura 18), situada no Museu Jacquemart-André, em Paris, com uma data de produção muito próxima à da obra apresentada acima, o artista transforma completamente a representação da luta.



Figura 18 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1430 – 1453
Têmpera sobre madeira, 131 x 103 cm

Paris, *Musée Jacquemart-André* – *Institut de France*, inv. MJAP-S-2248

Fonte:

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_\(Paris\)_01](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_(Paris)_01)>

Essa pintura em maiores dimensões, disposta na horizontal, se diferencia do retábulo em muitos aspectos. Não há o plano metafísico, onde Deus está situado, tampouco o dourado. Em comparação com a disposição das figuras no retábulo, que

se tocam e se misturam pelas cores, nessa, a princesa, o dragão e o santo em seu cavalo, ocupam posições definidas separadas por espaços. A organização geométrica do espaço se torna evidente nos campos cultivados, no caminho rodeado de arbustos que leva até a cidade e nos muros construídos sobre os morros. A luta ocorre em frente à gruta, porém não há rochedos que cercam as figuras. Há apenas o rochedo onde se situa a gruta, como se fosse mais uma figura posicionada no espaço geométrico construído pela perspectiva estabelecida pelos campos. Os rochedos não criam um ambiente que circunscreve a luta, porém separam o local da luta do local povoado.

Argan define a obra de Uccello como dotada de um “cientificismo perspéctico”. A perspectiva é feita não para tornar a coisa real, mas para colocá-la no espaço. Para o autor, nessa pintura de São Jorge e o dragão, a convergência das retas no infinito não dá ilusão de profundidade, ao contrário, afasta e exclui as figuras. Estas estão em primeiro plano, mas não são necessariamente mais críveis ou tangíveis. O espaço teórico é tão irreal nos planos próximos quanto nos distantes (ARGAN, 2013a, p. 242 - 243). O espaço teórico que Argan se refere, trata-se desse espaço elaborado a partir de uma base geométrica organizada em perspectiva, sobre a qual são localizadas as figuras. De fato, ao comparar a cenas da luta no retábulo e na pintura, no primeiro, a luta parece muito mais real. As figuras estabelecem contato entre si, por contiguidade, sobreposição, e mesmo o contato físico entre São Jorge e o dragão. Na segunda pintura, a disposição das figuras parece apresentar um distanciamento matemático. Contudo discordo do autor quando afirma que nessa pintura a convergência das retas não provoca uma ilusão de profundidade.

Panofsky explica como a pintura românica rompeu com a tradição da Antiguidade clássica, no sentido de destruir as últimas características da concepção perspéctica antiga ainda presentes nos mosaicos das igrejas bizantinas. A superfície passou a ser entendida como tal, e a remeter ao suporte material da obra, renunciando à representação de uma ilusão espacial. No processo de redução da representação à superfície, as figuras e o espaço ao redor delas foram reduzidos com o mesmo rigor, estabelecendo uma homogeneidade entre ambos. Essa unidade entre corpos e espaço foi mantida posteriormente quando a representação do espaço tridimensional extrapolou a superfície do suporte, como nas representações perspécticas de Giotto e Duccio, na concepção de um espaço interno, concebido

como um “corpo vazio”, ou mesmo nas representações de espaços externos (PANOFSKY, 2003, p. 118 - 120).

A luta normalmente acontece diante de um lago, de uma gruta ou de ambos. Apesar da pluralidade das maneiras como São Jorge foi representado, a luta contra o dragão acontece sempre fora dos muros da cidade. Isso já é definido pela própria narrativa escrita. Para Didi-Huberman o combate não tem lugar como evento, mas tem sempre lugar como cena. O São Jorge *visual* das representações plásticas não luta em um lugar, seu próprio combate é um lugar, uma fundação, uma disposição, um jogo figural do lugar. E a vitória de São Jorge sobre o dragão, se trata da conquista de um lugar até então dominado pelo animal feroz. Trata-se da conquista de um lugar pela cristandade sobre um reino até então dominado pelo paganismo. O combate coloca uma polaridade de lugares antagonistas. As representações de São Jorge, na Itália dos séculos XIV, XV e XVI, eram com a utilização de lugares transpostos, conquistados, investidos, que davam à narração teatral sua eficácia tópica. Os momentos nos quais as imagens de São Jorge eram apresentadas no espaço público se acompanhavam sempre de uma transposição de espaço e da tomada de posse simbólica. As procissões de São Jorge, suas quermesses, ou os *ludi draconi*, associam quase sempre a narrativa cantada da luta contra o dragão, a uma conquista simbólica de um lugar. Os rituais estabeleciam um ponto direto e concreto entre representações picturais e representações sociais, um campo figurativo extremamente flexível, deslocável, conversível, que justifica a articulação indissociada da figura e do lugar. (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 63 - 64).

A apropriação topográfica dos entornos da cidade já fazia parte de uma história de longa duração, na qual o tema do combate com o dragão aparece como um mito de “liberação de um lugar”, e mesmo como um mito de fundação urbana: uma vitória sobre o campo. A dialética de lugares de São Jorge permanece ligada a esse regime de exegese interna. A oposição figurada por Uccello entre a paisagem e o “rochedo-caverna” ultrapassa o sentido cronológico que Francastel¹³ lhe deu, a conquista dos homens modernos e espaço perspectivo de um lado, campo selvagem e espaço medieval de outro. É uma significação mais estrutural ainda, que

¹³ Didi-Huberman se refere ao texto de Pierre Francastel, “Pintura e sociedade”.

articula uma polaridade. Entre um lugar fundado pelo homem, investido de seu poder, e de um antro insondável, domínio das forças obscuras da humanidade, do demoníaco, da alteridade ressentida como temível. Todo combate, na Idade Média, é um ritual do lugar ocupado, defendido ou conquistado (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 66). A separação dos espaços criada pelo rochedo na pintura de Uccello se difere da maneira como ele fez no pequeno retábulo. Na primeira obra (Figura 17) a separação dos lugares é claramente definida, como na capela de Mirthios, a imagem se organiza em faixas horizontais. Na segunda pintura há uma continuidade espacial, um único lugar sobre o qual as figuras estão dispostas. Não há, nem mesmo, uma interrupção entre o chão do local onde acontece a luta e o chão sobre o qual as pessoas próximas dos muros se localizam. É um lugar situado nos entornos de uma cidade, dominado por um dragão, mas que pode ser liberado a partir da vitória do santo.

A natureza articula outra diferença fundamental entre as duas obras de Uccello. O retábulo apresenta os rochedos, o terreno sobre o qual se situa a cidade, as montanhas ao fundo. Os pequenos pontos vermelhos e azuis, sobre o terreno verde onde acontece a luta, apenas fazem uma breve referência a flores. Por outro lado, a natureza povoa praticamente toda a superfície da pintura de Paris. De maneira tímida, mas estabelecendo um ritmo visual que integra o espaço como um todo. Os campos cultivados, com os canteiros paralelos, apresentam uma ortogonalidade da natureza controlada pelo homem. Assim como as árvores e arbustos que se distribuem de modo homogêneo nas bordas do longo caminho reto que leva até os portões da cidade junto às muralhas. Toda essa representação da natureza domesticada se organiza a partir de convergências e obliquidades que estabelecem a profundidade contínua do espaço natural. Apesar da natureza situada no espaço controlado pelo dragão não estar organizada segundo a mesma ortogonalidade dos campos, está integrada visualmente.

Essas características na pintura de Uccello, também podem ser encontradas na obra de outros pintores e foram teorizadas por Leon Battista Alberti (1404 – 1472). Para Argan, a partir de sua obra, a arte se tornou o eixo de um novo sistema cultural, e assumiu o valor de doutrina autônoma e hegemônica. Porém a arte é apenas um dos aspectos das atividades desenvolvidas por Alberti. Foi qualificado pelo autor como o “máximo expoente da cultura humanística”: literato, filósofo, arquiteto e teórico da arte. Os seus três tratados da pintura, da escultura e da

arquitetura constituem uma teoria da arte. Foi no tratado da pintura que enunciou de modo sistemático a concepção da perspectiva de Brunelleschi e estudou seus desenvolvimentos no campo da representação (ARGAN, 2013a, p. 203).

Segundo Anthony Blunt, no século XV em Florença, no domínio da pintura e da escultura, se expandiu um naturalismo fundado sobre o estudo científico do mundo exterior com o uso de novas ferramentas: a perspectiva e a anatomia. Para a geração dos anos 1420 em Florença, pintar é antes de tudo representar o mundo exterior segundo os princípios da razão humana. É nos escritos de Alberti que se encontra a teorização do pensamento artístico da época. Foi alguém cuja inteligência universal qualificava particularmente para ser o representante de uma doutrina atingindo todos os ramos da atividade humana. Já se encontra em Cennino Cennini, traços desse novo naturalismo em formação desde o século XIV, o mesmo em Lorenzo Ghiberti (BLUNT, 1966, p. 9 - 10).

Alberti nasceu em 1404 em Gênova. Fez seus estudos na parte norte da Itália, principalmente em Bolonha onde estudou direito. Foi para Florença em 1428. Foi incorporado à corte do papa na qualidade de secretário de 1432 à 1464. Pela extensão de seu saber e por seu método racional e científico, é uma figura típica do humanismo nascente. Estudou domínios tão variados como a filosofia, a ciência, o saber clássico e as artes. Escreveu pequenas obras ou tratados sobre a ética, o amor, a religião, a ciência da sociedade, o direito, as matemáticas e os diferentes ramos das ciências naturais. Sua maestria de todas as formas do saber tinha um caráter eminentemente enciclopédico. Para Alberti, o interesse público é a forma suprema do Bem. Príncipes e cidadãos devem se consagrar igualmente a isso. Para adquirir a virtude, o indivíduo deve procurá-la pela aplicação da vontade, pelo uso da razão, e seguindo a natureza. A vontade fornece o poder motor: o homem pode realizar o que ele deseja. Pela razão ele pode conhecer o que deseja alcançar e também o que deve evitar. Deve seguir a natureza no sentido de conhecer o fim para o qual ele foi criado, e tentar alcançá-lo. Ele deve descobrir o motivo pelo qual a natureza o dotou de certas faculdades, e as desenvolver, mas apenas se estiver certo de que elas não sejam más (BLUNT, 1966, p. 11 - 13).

A busca das virtudes pelos indivíduos como forma de salvação, e os vícios que devem ser evitados, já era uma preocupação medieval e pode ser encontrada nas imagens e nos textos. Temos como exemplo as alegorias dos vícios e das virtudes, como os afrescos pintados por Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua, que

ensinavam aos fiéis as virtudes que deveriam ser adquiridas para a salvação da alma e os vícios que deveriam ser evitados. Ou os afrescos com as alegorias do bom e do mau governo de Ambrogio Lorenzetti, no palácio público de Siena, que apresentavam aos governantes da época, as virtudes que deveriam ser procuradas para garantir a prosperidade do reino, e os vícios que deveriam ser evitados para que não mergulhasse em desgraça.

Segundo Pierre Francastel, durante a primeira metade do Quattrocento, se multiplicou o número de experiências espaciais mais ou menos contraditórias. Os artistas colocaram no mesmo plano algumas pesquisas que são o desenvolvimento de experiências do passado, e outras, em número reduzido, que preparam um novo espaço plástico (FRANCASTEL, 1977, p. 19). É o caso das duas obras apresentadas acima, que Uccello pintou com o tema de São Jorge e o dragão. Apesar da proximidade cronológica, são representações espaciais que remetem a pensamentos distintos. Em uma delas o espaço é organizado de acordo com concepções do passado, na outra se percebe a organização de um novo espaço, que se projeta para o futuro. Não mais concebido a partir de uma lógica metafísica, mas de princípios matemáticos, a partir de um pensamento racional.

Para Blunt, Alberti via o racionalismo como a característica dominante da concepção da vida. Se apoiava mais sobre a filosofia antiga do que sobre os ensinamentos do catolicismo. Seus escritos teóricos sobre estética refletem suas ideias sobre temas gerais de ordem política e filosófica. Sua posição é aquela de um dos membros do grupo que, sobre a direção de Brunelleschi, exercia em Florença uma influência predominante. Alberti era um classicista muito mais consciente de seu papel que seus contemporâneos. Seu conhecimento da Antiguidade era mais aprofundado, e a aplicação do saber arqueológico adquirido era muito mais científica (BLUNT, 1966, p. 14 - 15).

As visões teóricas de Alberti sobre as artes estão em três de suas obras: a mais antiga é o Tratado da Pintura (*Della Pittura di Leon Battista Alberti, Libri tre*), publicado inicialmente em 1435 em língua vernácula. O segundo e o mais considerável desses tratados compreende os dez livros da arquitetura (*De Re AEdificatoria*), iniciado em 1450, foi modificado e completado até sua morte em 1472. O último é um livreto sobre a escultura (*De Statua*) escrito um pouco antes de 1464 (BLUNT, 1966, p. 18 - 19). Os tratados foram necessários no estabelecimento de princípios sobre os quais a produção artística deveria se fundamentar. Não só

quanto à execução das obras, mas quanto à formação técnica e intelectual dos artistas. Alberti aperfeiçoou a perspectiva, organizando-a a partir do uso da geometria. Abordou a noção de beleza e seu uso nas artes figurativas.

De acordo com a teoria de Alberti, o pintor deveria ser familiarizado com todas as formas de saber que se conectassem à sua arte, sobretudo com a história, a poesia e as matemáticas. Essa definição do artista como homem engajado em uma tarefa científica é a mais completa que se pode encontrar nos escritos da Renascença. Essa concepção se encontra nos escritos de Alberti. No Tratado da Pintura, o primeiro livro é consagrado aos matemáticos e às aplicações da geometria para a pintura sob a forma de perspectiva (BLUNT, 1966, p. 23). Uccello foi um artista que se engajou nos estudos da perspectiva obedecendo a regras da geometria. Produziu vários estudos de objetos representados em perspectiva, como os *mazzochios*¹⁴ facetados, as aparas de madeira espiraladas vistas em escorço e esferas facetadas. Além dos espaços representados em perspectiva.

Vasari descreve Uccello como alguém que consumiu um tempo demasiado com estudos sobre a perspectiva, e se tivesse feito o mesmo com as figuras, teria se tornado mais admirável ainda. Critica o artista por trabalhar continuamente e desenhar à noite até o esgotamento, pois o talento quer ser exercitado quando a vontade está cheia de desejo de fazer, e não quando fica cansada e começa a gerar coisas estéreis e secas (VASARI, 2011, p. 194). Se o artista foi obcecado pela perspectiva, da maneira como Vasari sugere, é difícil de determinar, mas certamente a perspectiva foi uma questão central em sua obra. Foi engajado na aplicação da geometria para as representações visuais, como se esperava de um artista florentino naquela época.

O aprendizado das artes para Alberti se faz por meio da razão e do método, e adquire-se o conhecimento pela prática. O artista deve dominar os princípios fundamentais da sua arte por meio da razão. Deve estudar as melhores obras produzidas pelos artistas das gerações anteriores à sua, assim se tornará capaz de formular preceitos relativos a prática das artes. Para ele a pintura de história é a forma de pintura mais nobre, em parte porque é o gênero mais difícil, que exige a maestria em todos os outros gêneros, mas também porque ela representa uma

¹⁴ Tipo de chapéu usado na Idade Média.

imagem de atividades humanas, como a história escrita (BLUNT, 1966, p. 24 - 25). As “Batalhas” pintadas por Uccello são exemplos desse gênero de pintura considerado por Alberti como o mais nobre.

Nas artes, como em todos os outros domínios, esse humanismo se aliou com uma grande admiração pela Antiguidade clássica. As autoridades às quais Alberti se refere, quando se trata de recomendar um método qualquer, são os historiadores e os filósofos da Grécia e de Roma. Ele declara ter achado muito úteis os ensinamentos fornecidos por Vitrúvio, mas não faz dele uma autoridade definitiva. Ele menciona, em uma parte específica, que o estilo de Vitrúvio é tão confuso e tão obscuro que é quase impossível compreender o que ele quer dizer (BLUNT, 1966, p. 25 - 26).

Apesar de todo o empenho em desenvolver um sistema geométrico para a representação das artes figurativas, a perspectiva não foi a única preocupação de Uccello. Além das duas pinturas de São Jorge e o dragão apresentadas anteriormente, Uccello produziu uma terceira em 1470, bem mais tardia que as outras, localizada na Galeria Nacional, em Londres (Figura 19).



Figura 19 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1470

Óleo sobre tela, 55,6 x 74,2 cm

Londres, *National Gallery*, inv. NG6294

Fonte: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon>>

Nessa pintura a óleo sobre tela, Uccello parece sintetizar questões apresentadas nas outras duas obras anteriores. Porém apresenta também, a meu ver, um amadurecimento estético e uma qualidade plástica superior às outras. Nesse caso, a luta acontece em primeiro plano, diante da gruta. A princesa, o dragão e o santo em seu cavalo estão localizados na mesma posição que a pintura em Paris. À esquerda, o rochedo ultrapassa os limites da pintura tornando desconhecidos os limites do rochedo. O céu, à direita, preenche uma boa área da composição, pois o horizonte separa o espaço celestial do espaço terrestre na metade da pintura. As muralhas da cidade sobre as montanhas são quase imperceptíveis, porém a regularidade geométrica acusa a presença da construção.

Ao comparar essa tela com o retábulo, verifica-se que em ambas a localização baixa do horizonte faz com que o céu ocupe uma área grande da composição (Figura 20).

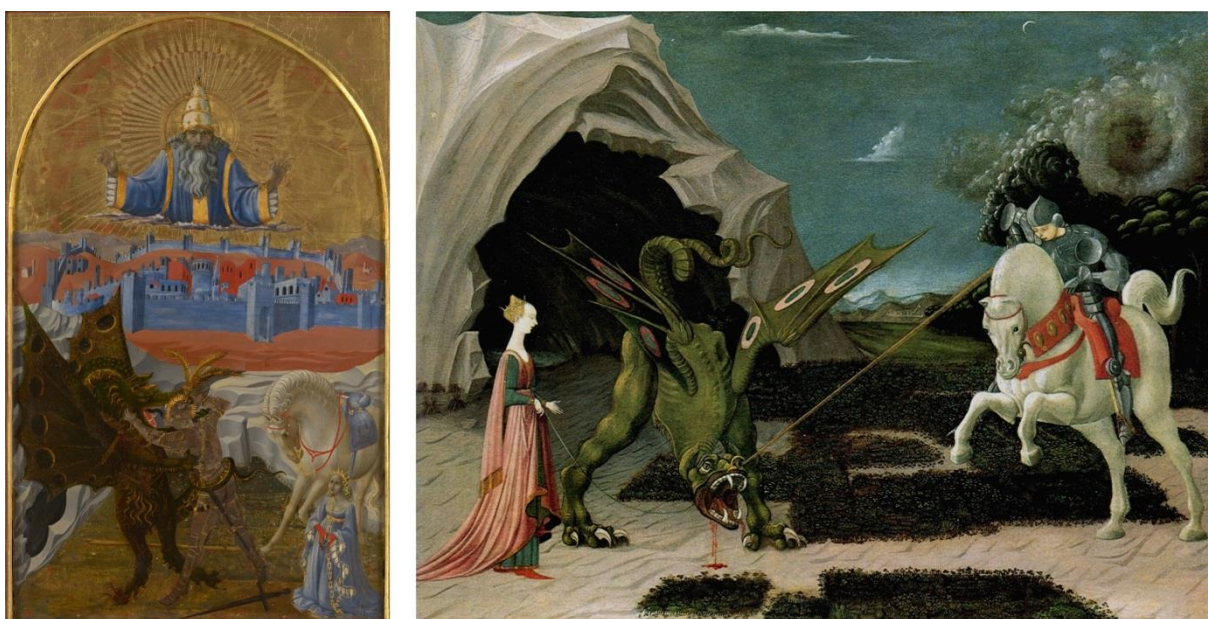


Figura 20 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, montagem

No retábulo, é onde Deus está localizado, aparece sobre nuvens em um fundo dourado. Sua auréola projeta raios luminosos pelo espaço celestial que parecem incidir sobre os detalhes dourados das figuras no primeiro plano. Na tela, o céu é azul está localizada a lua e algumas nuvens. Não há a figuração de Deus, mas as nuvens situadas sobre o santo sugerem metaforicamente sua presença, conforme apresentei em minha dissertação de mestrado (FONSECA, 2011, p. 128 - 129). O céu é coerente com o que se percebe pelos sentidos, assim como todo o

conjunto da composição também representa o espaço natural de maneira coerente com o que vemos.

O local diante da gruta, onde acontece a luta, há uma vegetação sobre a qual as figuras estão dispostas. A disposição dessa vegetação apresenta alguma ortogonalidade. Não poderia ser regular, como os campos cultivados da pintura de Paris, pois se trata de um lugar que está sob os domínios do dragão. Porém organiza um espaço geométrico que cria uma profundidade perspéctica no local da luta. A vegetação que ultrapassa o limite inferior da tela aproxima o observador do lugar. A representação de apenas parte da gruta, dando a ver apenas uma pequena parte dos domínios desconhecidos, os recortes na entrada, junto com a profundidade do lugar criam uma verossimilhança maior do que na pintura anterior. Na qual o rochedo com a gruta e a paisagem do fundo se organizam quase como um cenário de teatro, conforme demonstrou Francastel sobre algumas obras do início do século XV (FRANCASTEL, 1977, p. 14). Talvez nesse sentido Argan tenha se referido à ausência de profundidade naquela pintura (Figura 18). Pois nessa tela, a noção de profundidade é criada desde o primeiro plano, e converge para o horizonte com a disposição das árvores e das linhas sobre a área verde que separa o território do dragão das montanhas.

Não somente a representação do lugar, mas as figuras e as ações que elas desempenham sugerem maior coerência com a realidade. Se antes pareciam peças dispostas sobre um espaço modular, nesse caso parece ocorrer verdadeiramente uma ação, como no retábulo, onde as figuras apresentam muito mais expressividade ao executar a ação. Uccello recorreu a um trecho da narrativa no qual a princesa passa seu cinto em torno do pescoço do dragão. Isso não somente fez com que se localizasse próxima ao dragão, como a integrou na ação da luta. Apesar da distância que São Jorge tem do dragão, é com sua lança que o rende. A posição do cavalo é outro ponto que estabelece uma dinâmica na luta. Enquanto na pintura de Paris o cavalo está posicionado de perfil, nas outras duas, o cavalo está oblíquo ao plano de projeção, articulando movimento e tensão no golpe que o santo desfere contra o dragão na tela de Londres.

Nessa tela Uccello parece trazer a presença divina e a expressividade produzida no retábulo, e integrar com o espaço racional e geométrico de sua segunda pintura. O artista parece buscar algo muito além da organização perspéctica do espaço, mas uma harmonia do todo; uma unidade visual que integra,

sem a impessoalidade de uma organização puramente matemática. A expressividade da tela parece concentrada no dragão. A tensão entre o dragão que se contorce e a tranquilidade do santo que golpeia, mas principalmente da princesa, próxima ao réptil, se articula dentro do que Warburg definiu como a busca dos artistas do século XV entre a “mímica pateticamente intensificada” e “a serenidade clássica idealizante”, conforme foi citado anteriormente.

Os dragões de Uccello não escondem nem mesmo parte de seus corpos. Ao contrário, exibem uma profusão de elementos expressivos e estéticos (Figura 21).

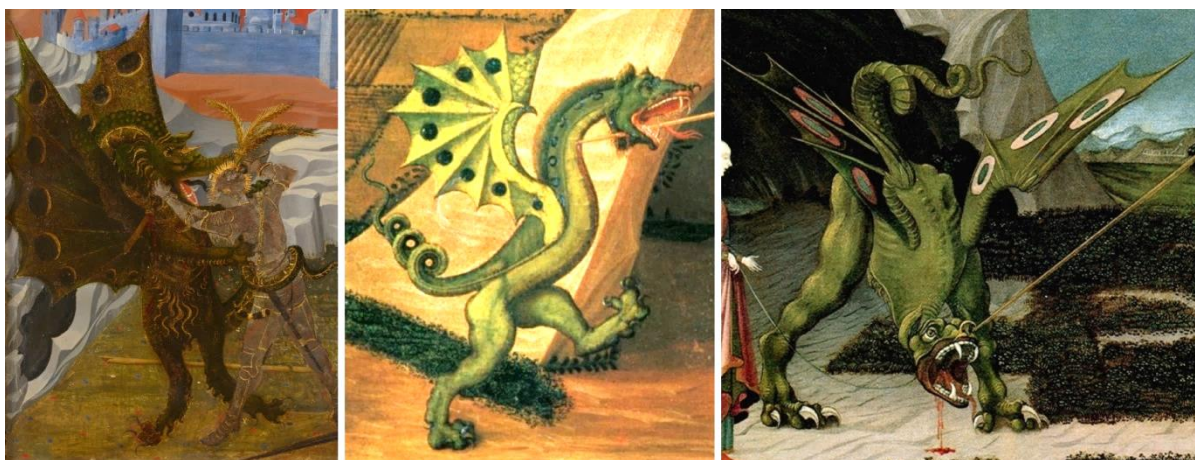


Figura 21 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão – Detalhes das três pinturas

O dragão do retábulo apresenta detalhes em dourado, como as outras figuras com as quais divide o espaço. Sua cor tende entre o verde e o marrom em um tom semelhante ao do solo sobre o qual se situa. Dos três, é o único com quatro patas, está apoiado sobre as traseiras e com as dianteiras agarra o santo. Sua boca aberta está próxima de abocanhar a cabeça do santo e sua língua quase o toca. Sua cauda está enrolada na cintura de São Jorge. Tem uma parte da lança do santo cravada no pescoço do dragão, de onde verte seu sangue. O dragão da pintura de Paris está pintado em um verde claro, a tonalidade de verde mais clara de toda a obra. Está posicionado de perfil e se direciona para o santo. Quando comparamos com o anterior, esse dragão parece construído com linhas regulares. As curvas e as formas são bem definidas, mas principalmente a sua cauda, com uma espiral regular que desenvolve três voltas e finaliza em uma ponta com curvas. Essa representação quase geométrica do dragão se demonstra coerente com a geometria da obra como um todo. Parece um pouco artificial, até mesmo falso, contudo a anatomia de seu corpo é representada com detalhes igualmente precisos. O último dos três incorpora

qualidades dos dois anteriores; carrega a expressividade do primeiro junto com a precisão anatômica do segundo. É representado com as mesmas cores da vegetação. Seu corpo todo se contorce com o golpe, o que pode ser observado em sua coluna que descreve uma curva. Uccello parece ter buscado uma coerência e uma harmonia formal, que se sintetizam nas representações do dragão.

Uccello era do círculo de artistas florentinos que estavam conectados com o conteúdo dos tratados de Alberti. É possível traçar um paralelo entre suas obras e esses conteúdos. Com essas três pinturas é possível observar a construção de um espaço perspectivo e a transformação desse espaço com suas figuras, em algo belo e expressivo. É sobre a imitação da natureza que se encontra a essência dos pontos de vista de Alberti a respeito das artes figurativas. Ele define a pintura como a imitação de uma secção da pirâmide visual. Inventou um dispositivo que permite registrar a aparência de tal secção, trata-se de um quadro dividido em quadrados. A teoria completa da perspectiva Alberti expôs nos dois primeiros livros do *Tratado da Pintura*. Embora a imitação da natureza seja a função primeira da pintura, é necessário que a obra do pintor seja tão bela quanto precisa. A beleza não procede necessariamente de uma imitação exata, é uma qualidade que não é necessariamente inerente a todos os objetos naturais, embora a natureza seja a única fonte de onde o artista possa a retirar (BLUNT, 1966, p. 26 - 28).

Para o autor, Alberti não define nem descreve explicitamente essa beleza. Em *De Re AEdificatoria*, ele dá duas definições de beleza que são as de Vitruvius. A beleza é uma certa harmonia regular e de acordo entre todas as partes de uma coisa, que forma um todo construído segundo um número fixo, uma certa relação, uma certa ordem, como o princípio da simetria, que é a lei mais elevada e a mais perfeita da natureza. Considera que a beleza é o que causa prazer aos olhos, e é em parte por meio dos olhos que nós podemos conhecê-la. No *Tratado da Arquitetura*, ele distingue explicitamente entre os dois processos, que consistem em gostar de uma coisa e julgar que ela é bela (BLUNT, 1966, p. 28 - 29).

Alberti acreditava que o homem conhecia a beleza, não somente pelo gosto, mas por uma faculdade racional comum a todos os homens, que permitiria decidir com um acordo unânime quais são as obras de arte mais belas. O artista deve se esforçar para introduzir o máximo de beleza e o mínimo de feiura em suas pinturas. É necessário que ele esconda ou deixe de lado todas as imperfeições de seu modelo, em seguida deve escolher cuidadosamente, entre os diferentes modelos

que tenha diante de si, as partes mais belas a fim de combiná-las em um todo sem falha. No livro sobre a escultura, o desenvolvimento dessa teoria cresce ainda mais. O livro termina com uma tábua de proporções humanas. Alberti propõe que a beleza deve ser buscada por meio de uma média aritmética entre os corpos escolhidos como os mais belos (BLUNT, 1966, p. 30 - 31). Havia uma confiança na matemática como critério para representar a beleza. Como uma espécie de regra situada acima dos gostos e dos critérios humanos. Seu uso teria como finalidade equilibrar as diferenças encontradas na natureza.

Em seus tratados, Alberti explica que o artista, deve eliminar as imperfeições dos objetos naturais e combinar suas partes mais típicas. Com isso, revela o que a natureza visa permanentemente produzir e é constantemente impedida. O artista pode criar uma obra mais bela do que tudo o que existe na natureza. Mas ele adverte que não se pode negligenciá-la e confiar somente em sua habilidade técnica e sua imaginação. No primeiro Tratado da Pintura, Alberti define natureza como a soma dos objetos materiais não fabricados pelo homem. Posteriormente escreve que ela procede conforme certas leis e conforme um método coerente. Os princípios aos quais se refere são definidos por qualidades como a harmonia (*concinnitas*), a proporção, a simetria. Essa concepção é feita de ideias tiradas de Aristóteles e Vitruvius (BLUNT, 1966, p. 34 - 35).

No final do século XV, a filosofia dos platônicos em Florença modificou-se completamente. Ela tendia a valorizar os escritos exegetas alexandrinos de Platão mais do que os dele mesmo. Do ponto de vista em relação aos seus predecessores, os traços mais marcantes de Alberti são o racionalismo, o classicismo, o método científico e a fé inteira na natureza. Do ponto de vista das relações com os neoplatônicos do final do *Quattrocento*, o traço mais marcante é a ausência da noção de imaginação em seus escritos. Tudo, para ele, procede da razão, do método, da imitação, da medida; nada, da faculdade criadora (BLUNT, 1966, p. 36 - 40). Contrariando o pensamento de Alberti, os dragões são criações. Uccello podia apenas imaginar como seria um, a partir das imagens e descrições que provinham dos bestiários e do imaginário medieval. O artista compõe o dragão com uma variedade de linhas curvas e tensionadas pela musculatura, que se contorce com o golpe da lança, a linha reta oblíqua. Objeto que se estabelece como uma oposição entre a animalidade do dragão e a racionalidade geométrica de sua forma.

Conforme propõe Didi-Huberman, a lança não é apenas um instrumento guerreiro, um objeto útil à vitória, nas mãos de São Jorge. Ela é também uma figura. No São Jorge de Uccello, na *National Gallery* de Londres a lança do cavaleiro – com sua retidão – se opõe à configuração serpentina da cauda, ou recurvada das garras; as armas do dragão. Ela também se opõe morfológicamente a uma linha que a prolonga, a que designa em uma curva simples e enfraquecida o “laço” da princesa. A lança de São Jorge será igualmente o suporte ou o elemento de deslocamentos constantes, que o mais notável concerne sem dúvida a relação que ela tem com o tema onipresente da cruz (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 82 - 83).

É suficiente um leve deslocamento formal para que a lança se torne cruciforme. Esse outro “atributo” de São Jorge que é a espada possui a dupla vantagem, ideologicamente muito prática, de ser um objeto da guerra e de ser um signo da paz, um signo de benção cruciforme. A espada como figura responde nesse sentido perfeitamente ao dilema cristão, da guerra como mal absoluto e da guerra como luta privilegiada contra o mal absoluto (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 84 - 85). É interessante notar a ausência da cruz nessa pintura de Uccello. No retábulo a lança está quebrada e tem parte presa ao corpo do dragão e parte no chão. Assim como sua espada, que também está caída no chão. Na pintura de Paris, o santo usa apenas uma capa com a cruz dos cruzados. Na terceira pintura não há nem a cruz, nem mesmo a princesa faz o gesto de oração como nas outras. O artista aproxima a imagem da narrativa escrita e elimina elementos que não são mencionados nela.

A lança considerada pelo que ela é como objeto, se torna uma figura, se abrindo a um jogo de possibilidades, de virtualidades e de associações, em resumo se abrindo a um jogo de equivalências. Como ela se torna capaz de parecer a um signo de benção, nas representações de São Jorge, o golpe de lança possui a mesma ternura e a mesma compunção que um signo de cruz (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 86). Ou seja, os objetos não são apenas atributos do santo, eles possuem significados próprios. Por isso devem ser entendidos como figuras.

Dependendo da maneira como é representada, cada figura cumpre funções diferentes na significação da imagem. Uma modificação pode provocar até mesmo uma inversão no sentido que a figura adquire. Como é o caso da princesa nessa

pintura. Às vezes as princesas se defendem sozinhas. São Jorge lhes oferece um dragão medianamente vencido, que a princesa conduz domado até a cidade. Algumas princesas são santas, são virgens, e é por isso que a princesa, na iconografia de São Jorge, olha tão pouco para seu cavaleiro (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 88). Nesse caso ela não está rezando para o santo que luta. A narrativa escrita não menciona essa ação, pois a princesa, o rei e seus súditos se convertem para o cristianismo apenas após a luta. Nesse caso, o artista usa a versão na qual o santo doma o dragão e o oferece à princesa, que conduz o réptil até a cidade.

3.2 As corporações de ofício e os santos patronos

Sem dúvida a Florença do século XV foi uma cidade onde se produziu muita arte e se discutiu muito sobre as práticas artísticas. A representação da natureza em amplos espaços coerentes com a percepção visual, a representação perspéctica de espaços externos e internos, a expressividade das figuras, a precisão anatômica, são características encontradas também em outros centros produtores de imagens, tanto na Europa meridional, como setentrional. O caso de Flandres é marcante pela presença de grandes pintores no século XV. É o caso de Petrus Christus, Dirk Bouts, Hans Memling, Jan van Eyck, Hieronymus Bosch, Rogier van der Weyden, apenas para citar alguns. Esse último pintou um São Jorge e o dragão em um pequeno retábulo (Figura 22), em uma data próxima às duas primeiras pinturas de Uccello apresentadas anteriormente, que está localizado na *National Gallery of Art*, em Washington.

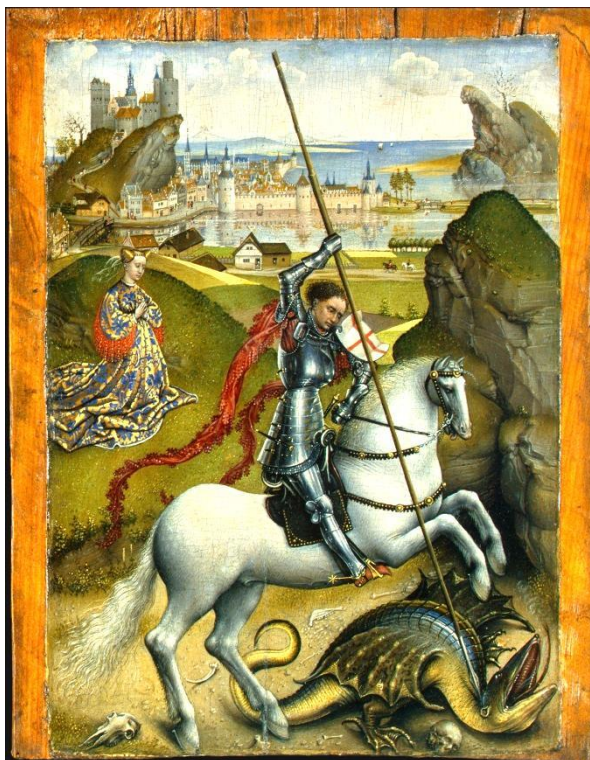


Figura 22 – Rogier van der Weyden – São Jorge e o dragão, aprox. 1432 – 1435
 Óleo sobre madeira, 15,2 x 11,8 cm
 Washington, *National Gallery of Art*, inv. 1966.1.1
 Fonte: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.50662.html>>

O pequeno painel é um exemplo do virtuosismo do artista e de sua qualidade estética e técnica. São Jorge ocupa a posição central montado em seu cavalo. O dragão está no canto inferior direito, representado sob as patas do cavalo. A princesa, ajoelhada, atrás do santo faz um gesto de prece enquanto observa a luta. O dragão é menor e não atrai a mesma atenção que os dragões de Uccello. Tampouco parece tão ameaçador. Porém o lugar onde a pintura está ambientada é de grande relevância. Não apenas a parte onde acontece a luta, com os ossos das vítimas anteriores do dragão, mas todo o ambiente representado. A cidade murada com sua catedral, o castelo fortificado sobre uma elevação, as montanhas, os campos e as pessoas que habitam o lugar, o canal que dá acesso ao mar com os barcos navegando, a outra cidade distante, tudo isso organiza um espaço que não obedece necessariamente uma malha geométrica perspéctica, mas é coerente com a realidade percebida. Van der Weyden utiliza recursos como a convergência, a obliquidade e o gradiente para criar uma perspectiva que organiza a profundidade na imagem.

Deslocada da profundidade espacial, a lança ocupa uma posição frontal na imagem. Parte da extremidade superior, junto ao céu, e toca o pescoço do dragão,

arqueado para baixo com a tensão do golpe. Segundo Didi-Huberman, a lança no São Jorge de van der Weyden, é um conflito geometrizado que organiza o espaço pictural. Exerce a função de um vetor essencial, investindo toda uma extensão figural, quase de canto a canto, e desempenhando o papel de um portante formal tanto quanto semântico para o quadro. Os pintores nunca pararam de fazer variar esse traço, esse simples traço da lança, lhe imprimindo um movimento sempre novo (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 74). Sua lança não é apenas um atributo, um simples objeto que o identifica. Vai muito além, situada no primeiro plano, se sobrepõe a todos os outros planos da figura e dá um caráter divino à ação do santo.

Se a cruz ou outros elementos do cristianismo não estão muito evidentes na pintura de Uccello, no pequeno painel de van der Weyden é possível identificá-los no escudo do santo, que tem a cruz dos cruzados, e no gesto de princesa. Também a cidade no fundo apresenta uma grande catedral gótica e uma cruz próxima de uma das pontes que dá acesso à cidade (Figura 23).



Figura 23 – São Jorge e o dragão – Detalhe

Trata-se de uma cidade cristã densamente povoada. Como as cidades de Flandres e dos Países Baixos, região onde mercadores e artesãos prosperaram. Esses profissionais se organizavam em grupos que se colocavam sob a proteção de

algum santo. Os que produziam as imagens, como os escultores, os pintores e os ourives, assim como outros profissionais, também se organizavam em corporações. Havia oficinas de produção de imagens e o aprendizado das técnicas se dava nesse âmbito, de mestre para aprendiz. Por mais que houvesse uma liberdade criativa na produção das imagens, o estatuto da arte como esfera autônoma de expressão, ainda não havia sido criado. Os artistas trabalhavam sob encomenda e produziam conforme determinações do comendatário. Rogier van der Weyden nasceu Roger de le Pasture, em aproximadamente 1400, foi aprendiz de Robert Campin, em Tournai. Em 1432 obteve o título de Mestre na Guilda de São Lucas dessa cidade. Em 1435 se instalou em Bruxelas, onde adotou seu nome flamengo, pelo qual ficou conhecido. Além de pintar painéis, também produziu miniaturas para manuscritos iluminados (KREN e MCKENDRICK, 2003, p. 90).

Para Gabriel Le Bras, as sociedades onde o cristianismo se enraizou foram mantidas não apenas pelas hierarquias oficiais, mas graças às cooperações secretas. As guildas sociais e religiosas subsistiram nos séculos X e XI. Ao longo do século XII apareceram confrarias de ofícios que se generalizaram no século XIV. Essencialmente religiosas, as confrarias formam pequenas igrejas calcadas na paróquia, com oratório, capelão, cerimônias e um estatuto cultual (LE BRAS, 1956, p. 419 - 421).

Desde a época carolíngia, as confrarias aparecem com essa dupla inclinação do sagrado ao profano, que caracteriza toda a Idade Média. Entre o ano mil e a segunda metade do século XII, a cristandade se cobriu com uma rede de associações de todo tipo, e notadamente de confrarias. A luta contra os hereges foi levada pelas confrarias militares. As confrarias pacíficas reorganizaram o culto, garantindo a construção ou a reforma de igrejas, construíram coros para o louvor de Deus e dos santos (LE BRAS, 1956, p. 428 - 430).

As confrarias possuíam fins variados, assim como as associações de ofícios. Mercadores e artesão se colocavam sob a proteção de seu santo, para assistência mútua. As primeiras confrarias profissionais de Paris surgiram na segunda metade do século XII, e no século XIV o regime se generalizou. A organização em confrarias evidencia o aspecto religioso das associações de ofícios. A função do sagrado foi, sobretudo, estabelecer a ligação entre homens da mesma profissão. Depois disso, as preocupações profanas, mesmo as que se cobriam de uma etiqueta piedosa, foram levadas adiante (LE BRAS, 1956, p. 432 - 433). A organização profissional se

dava sobre interesses financeiros, mas fundamentalmente se apoiava sobre a fé. Era o caráter religioso que legitimava a organização das pessoas em grupos. Conseqüentemente, nas associações daqueles que produziam as imagens, como foi o caso de van der Weyden, os membros seguiam um padrão de vida cristão.

Ao lado das grandes confrarias existia uma massa de pequenas associações de artesãos. Até o fim do Antigo Regime, todo ofício, em princípio, teve sua confraria. Ainda nos últimos séculos, às vezes a organização religiosa precedeu a profissional e às vezes ela sucedeu a organização profissional. As mutualidades se fundem sobre o patronato de um santo, e a fronteira do espiritual e do temporal era mal definida. A confraria arrecadava um direito de “cera” ou de capela nos contratos de aprendizagem no momento da assinatura. Com frequência as mesmas regras precisam as obrigações religiosas e as obrigações profissionais. As quais um só governo garantia a execução. A confraria não coincide sempre com a corporação, uma corporação pode ter várias confrarias. Uma confraria também poderia receber pessoas estranhas à profissão, assim como alguns mestres podiam obter dispensa de adesão. No século XVIII, sobretudo a partir de 1750, a instituição declinou (LE BRAS, 1956, p. 437).

As confrarias se direcionavam, com frequência, apenas a uma categoria restrita: classe, profissão, cidade. Havia confrarias para os nobres, os clérigos, os burgueses, para a maior parte dos ofícios, para cada cidade. A confraria com frequência reforçou o espírito de corpo. A taxa de entrada era suficiente para excluir os pobres, visava manter um certo nível tanto quanto procurar recursos necessários. Essas barreiras nem sempre eram observadas, a tendência das confrarias era de aumentar (LE BRAS, 1956, p. 441).

Muitos artesãos e comerciantes enriqueceram pelo fruto de seus trabalhos. Adquiriam bens e obtinham um prestígio em seus grupos e até mesmo na sociedade. Como foi o caso de muitos pintores, escultores e arquitetos. Porém suas profissões eram consideradas como uma atividade manual, e como tal tinham um estatuto inferior aos que atuavam com as chamadas artes liberais. Faziam parte dessa categoria elevada das atividades humanas apenas sete: a aritmética, a geometria, a astronomia, a música, a dialética, a retórica e a gramática. Essas eram atividades intelectuais diferentes das outras que eram consideradas apenas como manuais e chamadas de artes mecânicas. Essa forma de separação foi criada na Antiguidade, persistiu por toda a Idade Média até o início da Idade Moderna, quando

aqueles profissionais passaram a reivindicar o estatuto de uma arte liberal, por fazerem uso de conhecimentos próprios das artes liberais. Por isso o uso da perspectiva, conforme elaborada por Alberti, se tornou um elemento importante nas representações picturais. Tratava-se de entender que aqueles que produziam as imagens não eram mais apenas um meio pelo qual se manifestavam os protótipos divinos, mas como indivíduos que faziam uso do intelecto para produzi-las.

Para Blunt os pintores, escultores e arquitetos lutavam para que suas profissões fossem reconhecidas como artes liberais. Estavam enriquecidos com novos métodos científicos e começaram a valorizar sua superioridade sobre os simples artesãos. A partir daí procuraram atribuir a si um melhor estatuto social. Na prática, a posição do artista era consideravelmente mais elevada no século XV, do que havia sido anteriormente. A oposição que persistia à admissão da pintura e da escultura entre as artes liberais era principalmente teórica. Em aproximadamente 1450, Lorenzo Valla as excluiu de sua lista de artes liberais e, mais tarde, Cardanus e Vossius as classificaram entre as artes mecânicas (BLUNT, 1966, p. 89).

O objetivo principal dos artistas que reivindicavam para sua arte o título de arte liberal, foi de se dissociar dos artesãos. A ideia que a pintura repousa sobre o conhecimento das matemáticas e das diferentes formas do saber se tornou um lugar comum entre os escritos teóricos do final do século XV. O uso da matemática na pintura, no início do Renascimento, foi uma das ferramentas científicas mais importantes para o estudo da natureza. Como os matemáticos estavam incluídos no círculo estreito das artes liberais, se os pintores pudessem mostrar que sua arte implicava o conhecimento dessa arte, isso apoiaria fortemente a tese segundo a qual a pintura seria uma das artes liberais (BLUNT, 1966, p. 90 - 91).

A perspectiva elaborada por Alberti se estrutura a partir da convergência das linhas perpendiculares ao plano de projeção, para um único ponto de fuga. Além de um sistema geométrico para determinar as profundidades, conforme a distância que o objeto está situado do observador. Porém essa não foi a única forma de organização espacial nem de perspectiva utilizada pelos pintores do Renascimento. Um mesmo artista poderia usar vários recursos diferentes, dependendo do que fosse representar. Mais do que um rigor geométrico, a preocupação de muitos era representar a partir de um rigor com o que vemos. A representação de grandes áreas abertas com elementos da natureza, nem sempre comporta uma perspectiva convergente para um ponto, mas uma combinação de elementos que estabelecem a

profundidade. O grande painel com o tema de São Jorge e o dragão de Vittore Carpaccio (Figura 24) está situado na *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, em Veneza. A imagem apresenta um amplo espaço aberto, coerente com as percepções, como na pintura de van der Weyden.



Figura 24 – Vittore Carpaccio – São Jorge e o dragão, 1502
Têmpera sobre tela, 141 x 360 cm
Veneza, *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*
Fonte:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Vitorre_Carpaccio_Der_heilige_vGeorg_kämpft_mit_dem_Drachen>

Nessa grande pintura em tela a horizontalidade da obra se reflete na disposição das figuras. O dragão à esquerda e São Jorge em seu cavalo à direita ocupam a tela de uma extremidade a outra. A princesa está recuada, atrás do santo, com um gesto de prece. No fundo há o mar com alguns navios, a cidade murada e com um castelo sobre as montanhas. Guardando as nítidas diferenças, a grande pintura de Carpaccio apresenta certas similaridades com a pintura de van der Weyden; a amplitude do espaço, o mar com barcos navegando, a cidade portuária, o castelo sobre o rochedo, as pessoas que povoam a cidade, tudo isso que constitui uma imagem coerente com a percepção. Também é coerente com a localização geográfica de onde foram pintadas, pois eram prósperas cidades portuárias densamente povoadas. Contudo, ela é fundamentalmente diferente, pela própria orientação, horizontal e vertical, pelas dimensões, materiais, suportes, as figuras e suas ações e os lugares onde se localizam.

Nessa pintura, São Jorge ataca o dragão frontalmente, em uma ação contrária de forças, como na iluminura do Códice de São Jorge e na pintura de Uccello que está em Paris. A violência do impacto é percebida na lança,

representada no momento preciso em que se quebra enquanto atravessa a cabeça do dragão. O dragão se impulsiona para frente, apoiado apenas nas patas traseiras. O cavalo nessa obra, diferente da maioria das outras representações do santo, não é branco, mas marrom.

Para Didi-Huberman, a iconografia de São Jorge deve se apreender como uma perpétua experimentação, e mais precisamente como uma pesquisa das fontes do espaço conflitual, com suas polaridades, simetrias ou dissimetrias, seus vetores, suas ligações e suas fraturas, sua combinatória dimensional ou direcional. Em resumo, o que será susceptível de oferecer uma ordem visual à gesticulação selvagem que suporia o corpo a corpo de um homem e de um monstro que ele ignora por definição os “métodos” de combate. Nos painéis de Carpaccio da *Scuola degli Schiavoni*, o artista sobrepõe duas morfologias distintas que coexistem. De uma parte uma morfologia extensiva do aberto e do fechado na qual se experimentam os valores tópicos do combate como resultado: ser ou não ser tomado, devorado, ferido, cassado de seu terreno. A segunda morfologia é intensiva e intencional. É ela que significa o combate como choque, como ferimento, como abertura agida. Ela figura a dinâmica por todo um feixe de vetorialidades e polaridades (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 70). O combate e o local onde ele acontece, constituem um jogo de polaridades e tensões, nas figuras, na forma e no significado.

A oposição entre o espaço habitado e o local controlado pelo dragão constitui muito mais que a polaridade entre o racional e o irracional. Coloca em questão a relação entre a vida e a morte, a cidade que prospera e as ameaças fora do lugar seguro, protegido pelos muros. Os restos de corpos comidos pelos pequenos répteis que dividem o lugar com o dragão, estabelecem uma perspectiva própria desse local. O torso de uma mulher, situado logo em frente ao dragão está alinhado com o plano de projeção. O corpo do homem abaixo do cavalo de São Jorge é representado em escorço estabelecendo um sentido diferente do que o outro corpo. Organizam uma dinâmica própria a esse espaço que, ao mesmo tempo em que dão coerência à profundidade do local, estabelecem um jogo de tensões vetoriais de linhas em direções e sentidos diferentes.

Apesar de São Jorge não carregar a cruz dos cruzados, sua lança apresenta uma pequena travessa que estabelece uma cruz, assim como sua espada também se apresenta como um símbolo cristão. Como na legenda do santo, a cidade não é

cristã, não há nenhuma cruz nela, faz parte do Império Otomano; uma ameaça próxima dos habitantes de Veneza. Como pode ser verificado no detalhe com a cidade que apresenta uma bandeira vermelha, como a desse império. Também as pessoas representadas na cidade utilizam trajés e turbantes que os identificam como tais (Figura 25).



Figura 25 – São Jorge e o dragão – Detalhe

Nessa pintura de Carpaccio as pessoas na cidade estão distantes do primeiro plano, portanto é difícil reconhecer os detalhes de suas roupas, porém é claro o uso de turbantes. Em outra de suas pinturas na mesma sala, o artista representou São Jorge dentro da cidade entre os seus habitantes, com o dragão rendido (anexo 1). Nessa outra é possível identificar com clareza os trajés e os turbantes usados pelas pessoas. Observa-se aqui, a polaridade entre o cristianismo e o islamismo, em um momento no qual Constantinopla havia sido tomada pelos otomanos, no final do século XV, e se apresentavam como uma ameaça. São Jorge mata o dragão associado ao Islã. A princesa está situada na outra extremidade da pintura, em relação à cidade. E não é representada como pagã, mas como cristã, por fazer uma oração (Figura 26). Atrás da princesa há um morro e sobre ele, uma igreja com planta cruciforme.



Figura 26 – São Jorge e o dragão – Detalhe

Ao lado direito da pintura está São Jorge em seu cavalo, a princesa e a igreja, à esquerda, o dragão e a cidade pagã. Uma oposição entre o espaço cristão e o espaço pagão. A própria composição da pintura estabelece a tensão que se concentra na lança. Atrás da lança, entre São Jorge e o dragão, há uma árvore, cujo lado voltado para o espaço cristão apresenta folhas, enquanto o outro lado está seco. Cabe notar uma diferença fundamental entre a pintura de Carpaccio e a pintura de van der Weyden, nesse, a única referência pagã é o próprio dragão. Flandres não passava pela ameaça de uma conquista, mas por uma estabilidade social, o que possibilitou um desenvolvimento econômico. As pessoas na cidade representada por van der Weyden estão ocupadas com seus afazeres cotidianos, ninguém observa a luta, tampouco parecem saber que há alguma luta acontecendo. Enquanto na pintura veneziana, as pessoas na cidade se concentram nas torres, como se observassem a luta. Dessa maneira o pintor flamengo situa a luta em um

espaço mitológico, separado do mundo vivido, enquanto Carpaccio integra o mito na vida cotidiana.

De acordo com Argan, Carpaccio se interessa menos pelas grandes ideias da natureza e o espaço ou sobre a fé e o mito, do que pelo modo como captar certos fatos que de outro modo seriam inapreensíveis. O artista transpõe os problemas do plano dos sistemas universais para o plano da existência humana. A pintura é destinada a ver e comunicar o que se vê. Articula questões que não podem ser expressas por palavras ou números, mas a partir de um novo campo de experiências específico. Carpaccio não usa a perspectiva para construir um espaço universal, mas para definir com clareza a profundidade do campo visual. Sua pintura apresenta um relato. Entre o fim do século XV e o início do século XVI, o artista estabeleceu o valor da imaginação como atividade da mente ligada à experiência dos olhos, diferente do objetivismo dos flamengos (ARGAN, 2013a, p. 366 - 367).

Diferente de Uccello, nascido ainda no século XIV, e Alberti, logo no início do século XV, Carpaccio nasceu aproximadamente em 1465. Seu aprendizado como pintor foi dentro do contexto das corporações de ofícios. Contudo, ocorreu apoiado em novos princípios. Por um lado racional, por meio de um método nascido da geometria, como forma de compor o espaço. Da maneira que Alberti havia proposto. Porém diferente do teórico, que não reconhecia o papel da atividade criadora no processo artístico, Carpaccio cria um universo ligado à luta contra o dragão. Enquanto as pinturas de Uccello trazem apenas o evento mitológico que ocorre em um espaço, a pintura de Carpaccio apresenta um mundo, onde muitas coisas ocorrem, entre elas a luta. O pintor cria esse universo recorrendo à imaginação. Nem todos os eventos relatados na pintura fazem parte das narrativas do santo, ainda assim, eles compõem a cena.

A condição de pensar a arte a partir de um campo específico de expressão levou alguns artistas a refletir sobre sua produção e a colocar essa reflexão por escrito. Junto com isso, argumentaram sobre o estatuto social dos pintores escultores e arquitetos. Uma das pessoas mais notórias nessa época, que produziu arte e escreveu reflexões sobre sua produção, foi Leonardo da Vinci (1452 – 1519). A pintura, porém, foi apenas uma das áreas onde da Vinci atuou. Desenvolveu vários inventos fazendo uso de princípios da física e da matemática, assim como produziu estudos de anatomia e botânica.

De acordo com Blunt, a maneira que Leonardo da Vinci insistiu sobre a certeza da demonstração matemática é típica do uso que os pintores do Quattrocento fizeram da perspectiva. Graças à perspectiva, foram capazes de produzir suas obras com a certeza que vem da confiança em regras absolutas (BLUNT, 1966, p. 91 - 92). A perspectiva não é a questão central da pintura de Carpaccio, mas seu uso é feito de maneira precisa e contida. Tanto na cidade otomana à esquerda, nas construções e na fileira de palmeiras, como na igreja situada no canto superior direito da imagem, observa-se uma convergência das linhas para o centro. O espaço no primeiro plano, aparentemente separado, também apresenta essa convergência, de modo sutil. As figuras do dragão e do cavalo em perfil, são a chave desse aspecto. As patas dos lados afastados do observador são alinhadas obliquamente convergindo para o centro. Contudo essas linhas não se direcionam somente para um ponto. A perspectiva é usada para organizar um espaço visto em profundidade, do primeiro plano, aos planos recuados.

Vitrúvio havia exigido do arquiteto que ele fosse familiarizado com as diferentes formas do saber e, a partir de Ghiberti, os escritores do Renascimento apenas repetiram essas exigências. Os pintores incorporaram as ciências mencionadas por Vitrúvio a suas listas de atributos necessários ao pintor. Essa lista não tomou sua forma definitiva antes do final do período maneirista (BLUNT, 1966, p. 93 - 94).

Os pintores e os escultores não se contentaram apenas em reivindicar para si a totalidade do saber. Eles buscavam abertamente que fossem considerados como iguais aos poetas. A primeira dificuldade a ser combatida é que a pintura e a escultura pareciam mais manuais que a literatura. As alegações contrárias atribuíam à pintura uma condição manual, que coloca em questão muito mais o corpo do que o espírito. Leonardo alegou que mesmo a escrita é uma atividade manual, pois é a mão que registra o que o espírito concebeu. Argumentou que a pintura pode representar uma ação tão ou mais perfeitamente que a poesia; se a poesia trata da filosofia moral, a pintura trata da filosofia natural. A poesia descreve as ações do espírito, a pintura considera o espírito por meio dos movimentos do corpo. A pintura pode realizar seu fim moral mostrando a ação humana e isso pela representação do gesto e da expressão facial; o que permitiu a Leonardo de reintroduzir sua teoria favorita da expressão para defender a sua arte (BLUNT, 1966, p. 94 - 95).

Carpaccio certamente conhecia a legenda de São Jorge, ao menos a versão latina de Varazze, com alguma possível variação local. Assim como deve ter recebido orientações de quem encomendou essa pintura e as outras situadas no mesmo local. Contudo o artista tinha algum espaço para criação, e utilizou isso. Ele explorou coisas que não são mencionadas no texto, porém, sem se afastar da ideia central da legenda. Isso se manifesta nos pequenos detalhes que povoam o local. O local da luta com os sapos, cobras e lagartos que se alimentam dos restos de corpos espalhados por esse lugar. A vegetação logo acima da gruta escondida no subterrâneo. O tronco humano em avançado estado de decomposição que parece guardar a entrada da ravina que serve de toca para o dragão. Os lugares habitados apresentam figuras que não estão no texto, mas também não o contradizem, ao contrário, corroboram a veracidade da legenda. Os barcos que navegam e os que estão atracados no porto, todo o conjunto arquitetônico da cidade à esquerda, os cavaleiros que descem do morro sobre o qual está a igreja, à direita, a própria igreja. Todos esses detalhes narrativos se combinam com a ação de São Jorge e apresentam um discurso próprio da pintura.

Na medida em que as artes visuais foram admitidas à categoria das artes liberais, surgiu a discussão para saber qual seria a mais nobre e a mais liberal. Os escultores argumentavam que sua arte cria efetivamente objetos tridimensionais, enquanto a pintura apenas dá a ilusão da terceira dimensão. Leonardo argumentou que essa ilusão é criada por meios intelectuais, enquanto a qualidade tridimensional da escultura depende apenas da matéria empregada. O poeta florentino Benedetto Varchi procurou mostrar que a pintura e a escultura são, no mesmo grau, artes nobres. Ele menciona o argumento dos escultores de que sua arte era mais difícil. Porém distingue dois tipos de dificuldades, manuais ou técnicas, e as únicas que considera nobres são as intelectuais. Essas discussões supõe a crença na superioridade do intelectual sobre o manual ou mecânico. O trabalho manual era, para a sociedade do Renascimento, coisa tão ignóbil quanto para a sociedade medieval (BLUNT, 1966, p. 97 - 98).

Era a concepção mental da pintura que poderia assegurar sua condição de arte liberal. Aquilo que se elabora antes de colocar uma obra em prática. Essa concepção mental se materializa nos estudos desenvolvidos para a execução de uma obra. Os esboços encontrados nos cadernos de anotações dos artistas, os projetos desenvolvidos. A linguagem usada tanto para as artes visuais como para

projetar sistemas de engenharia ou estudos de anatomia, é o desenho. A execução da perspectiva de Alberti parte de um desenho geométrico. O desenho é o que caracteriza a criação mental de uma obra, é o que expressa suas ideias fundamentais. O pintor, o escultor e o arquiteto passaram a reconhecidos como homens de saber e membros da sociedade humanista. Pintura e escultura foram aceitas como artes liberais. Dessa maneira nasceu a ideia de Belas Artes. Apenas na metade do século XVI foi designada como *Arti del disegno*. Também chegaram à ideia de obra de arte como algo distinto de um objeto definido por sua utilidade prática, algo justificado apenas pela beleza, como produto de luxo (BLUNT, 1966, p. 99).

O objetivo dos artistas era obter uma melhor posição social, o aspecto prático era a luta contra a velha forma de organização em corporações. Desde o final do século XV eles se tornaram completamente livres de todas as obrigações, e o pintor havia se tornado um indivíduo livre e instruído. No início do século XVI a ideia de que o laico instruído poderia formular uma opinião útil sobre as artes foi aceita. Consequentemente ocorreu uma pequena floração de tratados sobre as artes, escritos por esses laicos. Alberti e Leonardo falam da importância de agradar ao público. Leonardo pensa sempre no público instruído, fala com desprezo dos pintores que procuram agradar aos ignorantes. O artista passou a ter diante de si um público composto de pessoas instruídas e não apenas dignitários da Igreja e alguns príncipes. É a origem das ideias modernas que fazem do artista um criador trabalhando apenas para si mesmo. Mas essas ideias, durante o Cinquocento, apenas começaram a surgir. O artista ainda permanecia estreitamente ligado ao seu público, e a maior parte do seu trabalho era feita sob encomenda (BLUNT, 1966, p. 99 - 102).

O ciclo de pinturas de Carpaccio para a *Scuola degli Schiavoni*, não foi encomendado por algum clérigo ou nobre. A *Scuola*, se trata de uma confraria que existe ainda hoje, é chamada de *Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone*. Essa confraria surgiu no século XV, com pessoas originárias da Dalmácia (região na margem oposta à Itália do Mar Adriático), quando esteve sob o domínio de Veneza. As relações comerciais com essa região eram importantes para Veneza. Era uma confraria como as outras, de auxílio mútuo entre seus membros e apoiada na devoção a um, ou mais, santos. No início do século XVI a confraria construiu a sede, cujo salão inferior contém o ciclo de pinturas de Carpaccio (SIGOVINI, 2008,

p. 129 - 133). Era diferente de uma corporação de ofícios, porém eram instituições ligadas ao mesmo princípio. Tanto uma confraria como uma corporação de ofícios, ao se colocar sob o patronato de algum santo, assumia obrigações no culto ao santo dentro da sociedade. Tomavam parte nas procissões, eram responsáveis por imagens e pelos ornamentos que envolviam o culto e o transporte dessas imagens.

Apesar da religiosidade envolvida no contexto de produção das obras de Carpaccio para a *Scuola*, (partindo dos temas, que são ciclos dos santos patronos da confraria) elas estão em um edifício que não pertence à Igreja, mas a um grupo laico. O que ocorre, é uma lenta transição entre as formas medievais de produção e de relação com as imagens, para a noção moderna de obra de arte. Foi algo que se transformou gradativamente, no processo de laicização das imagens, seja quanto ao conteúdo, como quanto à localização e uso. Ao adquirir o reconhecimento como uma arte liberal, as atividades como a pintura e a escultura passaram a ser organizadas em novas instituições.

Para Blunt, os artistas necessitavam de certas instituições para defender seus interesses e a formação de jovens artistas. Dessa maneira, na segunda metade do século XVI, se desenvolveram as Academias que se tornaram mais tarde a própria base da educação artística. A primeira foi a *Accademia del disegno*, fundada por Vasari em Florença em 1552. Em Roma a Guilda de São Lucas foi transformada em academia em 1577. As academias tratavam as artes como temas científicos, por isso era preciso ensinar tanto a teoria quanto a prática, enquanto as corporações se contentavam de fixar e de perpetuar uma tradição técnica (BLUNT, 1966, p. 103). Contudo as academias de arte surgiram gradativamente e boa parte do aprendizado se apoiava sobre as tradições técnicas desenvolvidas dentro das corporações de ofícios.

3.3 A invenção da arte e o estatuto social do artista (século XVI)

A modificação na maneira de pensar as condições de produção e uso das imagens não se restringiu à Florença, mas foi lá onde isso se manifestou com mais evidência, entre os séculos XV e XVI. Em meados do século XVI a produção teórica sobre a pintura, a escultura e a arquitetura teve como principal figura Giorgio Vasari. Seu livro *Le vite de più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani* foi publicado pela primeira vez em 1550 e reeditado em 1568 sob uma forma consideravelmente

aumentada. O livro se inicia com uma carta do autor ao duque Cosimo de Medici, para quem ele pede que leia e julgue a obra, e se apresenta como “pintor aretino”. Em seguida, o primeiro dos dois prefácios contém argumentos relativos à discussão sobre qual arte seria mais elevada; a pintura ou a escultura. Depois expõe um tratado sobre as técnicas e comentários gerais sobre a arquitetura, a escultura e a pintura. O segundo prefácio contém uma história da arte desde os tempos mais remotos até Cimabue, no qual o autor exalta a produção dos gregos e romanos antigos e condena a arte dos germânicos, que relaciona com a Idade Média. Por fim, o autor apresenta um grande número de pintores, escultores e arquitetos, na maioria que trabalharam em Florença, mas também artistas que foram ilustres em outras regiões da Itália (VASARI, 2011).

Vasari afirmava a arte como um campo específico de expressão. As imagens não deveriam mais refletir o mundo celestial, mas partir da representação da natureza, da representação do real. Porém, mesmo com o uso de temas da mitologia greco-romana, a pintura de retratos, eventos históricos ou as alegorias (de estações do ano, dos sentidos, dos sabores, dos elementos fundamentais, etc.), a arte permaneceu fortemente relacionada com os temas religiosos, principalmente entre a Igreja católica, após a reforma. Também há a própria religiosidade da sociedade. O que houve foi uma separação entre as áreas; o estudo dos fenômenos era assunto da ciência, a religião se ocupava da fé e a arte da produção das formas. Porém as pessoas não abandonaram a fé, mesmo as instituições laicas se estabeleciam em torno de uma devoção. Como demonstra o salão da *Scuola degli Schiavoni*, um agrupamento de laicos com pinturas de santos em sua sede.

A devoção aos santos era forte entre as confrarias e entre as ordens militares, que adotavam santos patronos. São Jorge foi patrono de várias confrarias e principalmente de ordens militares por ser um santo guerreiro. Toda essa estrutura medieval se manteve presente na sociedade e, com exceção dos clérigos e dos nobres, era esse o tipo de público dos artistas. Uma pintura de Rafael Sanzio (1483 – 1520) situada na *National Gallery of Art*, em Washington, apresenta essa relação com uma ordem militar (Figura 27). São Jorge tem uma pequena cinta azul na perna esquerda, o que identifica a Ordem da Jarreteira, ou “*Order of the Garter*”, fundada pelo rei da Inglaterra Eduardo II em 1348.



Figura 27 – Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1506

Óleo sobre madeira, 28.5 x 21.5 cm

Washington, *National Gallery of Art*, inv. 1937.1.26

Fonte: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.28.html>>

A pintura representa o santo em seu cavalo lutando contra o dragão diante de uma gruta, no primeiro plano. Atrás do santo, a princesa faz um gesto de oração. No fundo há uma floresta. O perfil de duas torres no horizonte apresentam a cidade ameaçada. A pintura representa um espaço externo e uma diminuição na dimensão das figuras conforme se afastam do observador, estabelecendo a profundidade na imagem. O contraste entre as dimensões das cabeças do santo e de seu cavalo, próximas das torres da cidade, indicam essa grande extensão na profundidade sem, todavia, provocar uma ruptura entre figuras e espaço, ao contrário, integrando-as conforme uma coerência em relação à percepção sensorial. Não há uma organização geométrica do espaço, tampouco recursos de perspectiva como na pintura de Carpaccio, o pintor cria um espaço natural onde a luta acontece. De

acordo com Blunt, tanto para Vasari como para Alberti, o fundamento da arte da pintura reside na imitação da natureza. Vasari argumentava que a arte poderia ultrapassar em excelência a natureza. Diferente da opinião de Leonardo, para quem o melhor trabalho do artista reside na maior fidelidade possível à natureza (BLUNT, 1966, p. 155 - 156).

Mais do que estabelecer um conjunto de princípios sobre os quais se produziria a arte, as questões teóricas refletem opiniões sobre obras de outros artistas ou de suas próprias produções. Um conjunto de homens e obras escolhidas por Vasari foi tomado como referência no processo de entendimento da arte como um campo de expressão próprio. Pode-se concluir que as teorias partiram de objetos previamente existentes, das soluções formais que os artistas expressaram em suas obras. Rafael foi um artista de grande prestígio, trabalhou em Florença e Roma como pintor e como arquiteto. Sua produção pictórica está relacionada com os temas cristãos. Porém ele distinguia os problemas da fé e os problemas da arte, e suas obras são uma forte referência para se entender a arte da época.

Nessa pintura de São Jorge, o santo ocupa a posição principal, como o São Jorge de van der Weyden (Figura 22), contudo o horizonte é mais baixo e se vê muito pouco da cidade. A imagem se limita a representar o local fora da cidade, onde acontece o mito. Não há uma polaridade entre o espaço habitado e os domínios do dragão, tudo é natureza, e é na natureza onde as coisas acontecem; onde é construída a cidade e onde o santo mata o dragão. A imagem contém o santo em seu cavalo com uma lança e uma espada, o dragão junto de sua gruta, a princesa, alguns poucos edifícios da cidade, as árvores, a vegetação e o espaço azul do céu. As cores do dragão são as mesmas que as da terra e a armadura azul do santo têm as mesmas cores do céu. Assim como no afresco de Mirthios e no Códice de São Jorge, nessa pintura o Santo tem uma auréola. Porém há uma diferença, pois a princesa também está representada com esse símbolo de santidade. Segundo a instituição que detém a obra, a pintura foi encomendada pelo duque de Urbino, Guidobaldo da Montefeltro, que foi feito cavaleiro da Ordem da Jarreteira, em 1504, pelo rei Henrique VII da Inglaterra, e foi oferecida para um emissário do rei (National Gallery of Art, Washington, 2014).

Nessa pintura o santo em seu cavalo avança sobre o dragão e o golpeia com a lança que atravessa diagonalmente a imagem. É no golpe da lança que se concentra a tensão da imagem. O santo usa o peso do cavalo, que se apoia nas

patas traseiras e avança sobre o dragão, para intensificar a força do golpe. As figuras que compõe a luta apresentam a obliquidade da obra, que contrastam com a verticalidade das árvores e dos edifícios ao fundo. A ação principal do tema se constitui por um conjunto de linhas oblíquas que se entrecruzam e organizam uma estrutura triangular com um vértice voltado para cima. Não são apenas as linhas, as direções das forças, dos gestos e dos olhares provocam um movimento na imagem. As figuras da imagem têm seus corpos, mais ou menos de perfil, porém todos voltados no mesmo sentido, da direita para a esquerda. Dessa maneira o dragão parece se afastar do santo, ao mesmo tempo em que torna o pescoço em sua direção. Na troca de olhares entre o dragão e São Jorge, o cavalo contorce o pescoço e olha diretamente para o observador. A princesa não olha para o santo, tampouco para a luta, olha para um ponto distante, separado desse espaço.

Os corpos todos estão próximos, contíguos, em algumas partes quase se confundem, como os pelos da cauda do cavalo que se assemelham ao delicado véu que repousa nos ombros e nos braços da princesa. Também o corpo do dragão, próximo a sua toca, quase se confunde com esse espaço ou com a terra. Todas as figuras são representadas com clareza, é possível identificar seus contornos, e os detalhes anatômicos dos corpos do cavalo e do dragão. Além da perspectiva, também a anatomia foi uma das ferramentas utilizadas pelos artistas do Renascimento, como maneira de buscar uma representação mais fiel da natureza. Havia uma discussão em torno da semelhança com o modelo representado como forma de determinar a qualidade da obra. Por um lado, se acreditava que a beleza na arte consistia em ser o mais fiel possível ao modelo, por outro, se pensava que a arte poderia ultrapassar a natureza em beleza.

Leonardo argumenta que quem executa retratos deve se esforçar para lhes tornar mais semelhantes àqueles a quem são destinados. Quando os retratos são belos e semelhantes, poderiam ser qualificados de obras raras, e os autores de artistas verdadeiramente excelentes. Para Vasari o estudo atento da natureza fornece ao artista o único meio de chegar ao estado onde ele pode desenhar de memória, com comodidade e sem se referir ao modelo. Considera superior a tudo, o desenho do corpo nu do homem e da mulher. Se for adquirida uma segurança suficiente pelo estudo, podem-se desenhar pela imaginação as atitudes correspondentes a qualquer posição e isso sem ter as formas vivas diante dos olhos. O estudo da natureza não é um fim, mas um meio eficaz de desenhar de memória. A

maneira dos pintores alcançarem o grau supremo da beleza era copiar constantemente os objetos mais belos e agrupar as coisas divinamente belas: mãos, cabeças, corpos e pernas, para criar uma forma humana tendo a maior beleza possível. Diferente da ideia de Alberti, não se trata de escolher uma média razoável, ele deve escolher segundo um julgamento. Para Vasari o julgamento não era, como para Alberti, uma faculdade racional. É mais um instinto, um dom irracional aliado ao gosto e tendo sua ferramenta mais no olho do que no espírito (BLUNT, 1966, p. 156 - 157).

Ou seja, para Vasari são os próprios artistas que definem o que é o belo. A partir de suas qualidades geniais que ele exalta em seu livro biográfico. Deveria ser uma pessoa com uma ampla formação humanística, estudar campos que não somente os da arte, conhecer a arte dos antigos, dominar a perspectiva e a anatomia. O treino constante levaria a um aperfeiçoamento na arte do desenho e a uma capacidade de distinguir e produzir formas belas. O recurso final ao olho é típico da pintura florentina e da concepção de Vasari. A pintura havia deixado de ser a intensa pesquisa intelectual que fora para os artistas do Alto Renascimento. Ela se tornou um exercício de habilidade sem que se colocassem em jogo as faculdades racionais. Para um teórico como Vasari, a pintura consiste fundamentalmente em representar o nu, enquanto que para um artista do início do Renascimento, como Leonardo, o interesse era a ação humana e a emoção. O fato que Vasari detesta toda espécie de emoção na arte aparece igualmente em seus comentários sobre os outros artistas (BLUNT, 1966, p. 158 - 159).

De acordo com Argan, na obra de Rafael a arte repete o ato divino da revelação. Essa revelação não ocorre uma única vez, mas se realiza em todos os momentos e aspectos do real, que devem ser confrontados e escolhidos para revelar seu conteúdo de verdade. Rafael não produz a regularidade de suas formas de arquétipos, mas da experiência sensível. O belo é o melhor dos aspectos naturais, encontrado por um processo comparativo e seletivo. O contato com a realidade se dá pela recuperação do verdadeiro, único e ideal, confrontado e combinado com as interpretações da realidade que foram dadas no passado. Crê que o artista deve formar-se nas obras dos mestres e não observando diretamente a natureza. Para Rafael, as interpretações que a história revela, se conciliam e integram, se reduzem a uma unidade (ARGAN, 2013b, p. 32).

Ou seja, o belo deve ser buscado pela experiência do artista. A teoria de Vasari está relacionada com a obra de Rafael, com o que o artista produziu, pois é anterior aos escritos do teórico. A produção de uma obra era fruto de um exercício, de um processo que combina formas na busca da beleza. A natureza tem uma grande importância nesse processo, contudo não é ela que o determina. Na composição, é submetida aos princípios da arte. Em sua obra, mesmo as revelações não são idênticas. Em outra pintura de São Jorge e o dragão, situada no Museu do Louvre (Figura 28), anterior a essa, Rafael havia representado um momento diferente da luta, algo que acontece após o golpe da lança, como o primeiro retábulo de Uccello.



Figura 28 – Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1504

Óleo sobre madeira, 31 x 27 cm

Paris, *Musée du Louvre*, inv. 609

Fonte: <cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13826>

Essa foi a primeira das duas pinturas a ser produzida, mas se trata de um momento posterior ao representado na outra. Um momento no qual, após ter golpeado o dragão e sua lança ter se quebrado com o impacto, o santo recorre à sua espada, estranhamente uma cimitarra. Estão em um espaço natural, com rochedos, árvores e montanhas no horizonte ao fundo. Porém não há a caverna, o evento está separado desse local do dragão. Apesar de estarem localizadas na mesma posição nas duas obras, as figuras apresentam uma movimentação completamente diferente. Estão todas voltadas para o lado direito da obra, enquanto na pintura de Washington foram pintadas na outra direção. Nessa obra não há a tensão concentrada no golpe da lança, mas um movimento fluido. Após ter sido ferido, o dragão avança na direção do santo. A princesa e o cavalo se afastam do dragão, enquanto São Jorge prepara o golpe com sua espada. Esse ato concentra a tensão do que está para acontecer, a tensão do ataque e da fuga.

É no movimento e nos gestos das figuras que se identifica a *Pathosformel*, de Warburg. É uma representação da vida em movimento, com o uso de gestos acentuados. Os cabelos, o cinto e o vestido da princesa se agitam com o vento, enquanto seus braços se direcionam para frente. O cavalo também se move para diante agitando a capa do santo. Com o braço direito erguido, São Jorge segura a espada no alto. Parece ser o momento preciso em que o golpe se inicia de cima para baixo. A lança quebra no chão e a regularidade da sua pintura compõe um jogo de vetores geométricos, que contrastam com a forma orgânica e retorcida do dragão. Ao contrário dessa pintura, que apresenta apenas uma característica que Warburg definiu como “mímica pateticamente intensificada”, quando foi pintar a segunda, que está em Washington, o artista parece buscar não somente isso, mas também algo como a “serenidade clássica idealizante”, características que os artistas do Renascimento utilizaram como maneira de imitar modelos da Antiguidade. Trata-se de uma inversão no papel desempenhado pela princesa, que passa a ser representada de maneira tranquila, ajoelhada, fazendo um gesto de oração.

O contraste entre as duas pinturas também se dá na representação do espaço. Na pintura do Louvre a luta acontece em uma área delimitada por um rochedo, sobre o qual se situa a princesa. Atrás do santo em seu cavalo e do dragão, há um campo com algumas árvores que se estende até o horizonte, junto às montanhas. Atrás da princesa há outro rochedo com duas pequenas árvores

desfolhadas. Ao produzir a segunda pintura (Figura 27), o artista não apenas representou um evento anterior ao da primeira, inverteu o movimento das figuras e atribuiu uma característica de calma e serenidade para a princesa, mas a composição do espaço foi reorganizada e um conjunto de detalhes naturais passou a compor a cena. As árvores à direita compõem um espaço dedicado à representação da natureza, e o local onde acontece a luta apresenta uma variedade de plantas rasteiras pintadas com leves pinceladas.

O rochedo com a gruta do dragão à esquerda delimita o espaço da luta. O jogo de luz e sombra determina os relevos e os detalhes das rochas. À direita, próximo às patas traseiras do cavalo, há uma pequena área com água, onde está sutilmente refletido o vermelho do vestido da princesa (Figura 29).

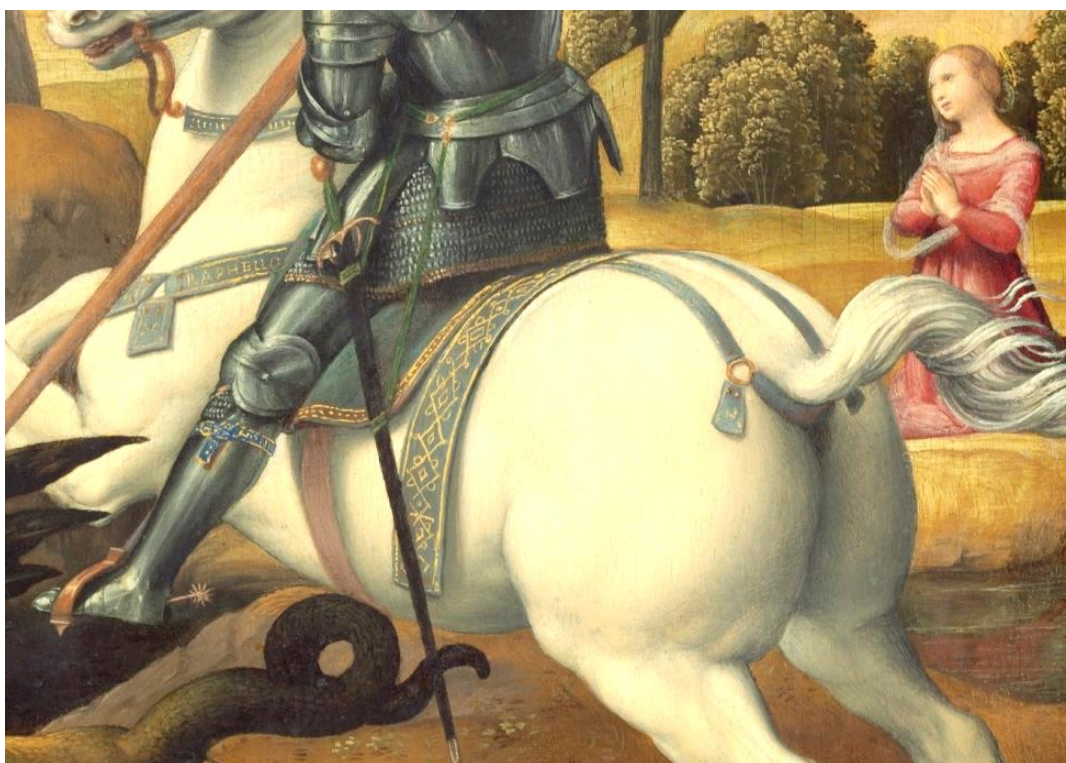


Figura 29 – Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1506 – Detalhe
Óleo sobre madeira, 28.5 x 21.5 cm
Washington, National Gallery of Art, inv. 1937.1.26

Na medida em que se aproxima da caverna, o pequeno córrego de água parece correr para dentro da gruta por meio de uma inclinação logo na entrada, junto à cauda do réptil. Como se a essência da princesa, por meio de seu reflexo na água, pudesse fluir até o lago, onde o dragão vive. Também os ornamentos do cavalo, que apesar de serem semelhantes em forma nas duas pinturas, nessa, são diferentes

em cor e apresentam detalhes em dourado. Em uma tira junto ao pescoço do cavalo, como se fosse um detalhe do ornamento, o artista assinou seu nome.

De acordo com Blunt, o traço distintivo da teoria de Vasari é a aparição de uma nova qualidade: a graça, a *grazia*. Essa palavra já havia sido usada na pintura antes de Vasari, mas em um sentido próximo à palavra beleza. Para Vasari a beleza é uma qualidade racional que depende de regras, enquanto o gosto é uma qualidade que depende do julgamento e do olho. A graça é descrita como contrastando com o sério e o sublime. Comparando Leonardo e Rafael, Vasari declara que embora o último não possa igualar Leonardo na sublimidade de ideias e grandeza artística, é melhor, entretanto em relação à suavidade, à facilidade e à graça da cor. O teórico escreveu que as figuras do Quattrocento não mostram seus músculos com uma graça fácil e suave que hesita a meio caminho do visível e do invisível. O que dá a ideia mais clara de graça, no sentido usado por ele, é sua ligação com a facilidade. A rapidez e a facilidade de execução não eram qualidades procuradas pelos artistas do Quattrocento, ao contrário, a preocupação e a exatidão no trabalho parecem ser seus objetivos primeiros. Vasari se orgulhava de poder executar suas obras com rapidez, mas também com uma facilidade e sem o menor esforço (BLUNT, 1966, p. 160 - 164).

Ao comparar as pinturas de Rafael com as Uccello, é possível compreender melhor a noção dessa qualidade que Vasari atribuía a artistas como Rafael. Como citado anteriormente, o teórico se referia aos estudos cansativos e estranhas obras na arte da perspectiva, de Uccello. É possível identificar um rigor nas figuras em suas obras, principalmente na pintura de Paris (Figura 18), mas também na de Londres. Não apenas na localização e construção quase geométrica das figuras, mas também no trabalho que o artista dedicou a sua obra. Nessa última, a precisão nos detalhes do dragão indica especificamente esse trabalho (Figura 30).



Figura 30 – Paolo Uccello – São Jorge e o dragão, aprox. 1470 – Detalhe
Óleo sobre tela, 55,6 x 74,2 cm
Londres, National Gallery, inv. NG6294

Os anéis ao longo da cauda reduzem gradualmente o diâmetro conforme ela se afina e se localizam em uma posição precisa no espaço de acordo com o sentido e a direção em que ela se enrola. Suas asas na base, como a cauda, descrevem uma curva, onde escamas são dispostas como anéis que obedecem ao mesmo rigor construtivo. Na medida em que os círculos nas superfícies das asas se localizam em planos com alinhamentos espaciais distintos, são representados com maior ou menor distorção determinando a obliquidade de cada parte da asa. A coluna do dragão que descreve uma curva e se contorce em seu pescoço, representado em escorço, estabelece não apenas um rigor na construção, como na própria figura. Que também é percebida na musculatura das pernas e das patas, que se apoiam firmemente no chão.

O São Jorge de Rafael situado em Washington tem uma semelhança na composição com o último de Uccello. A gruta à esquerda com o dragão diante dela, São Jorge em seu cavalo à direita segura a lança que descreve uma linha diagonal,

árvores atrás do santo e um estreito horizonte. A princesa altera completamente essa estrutura. Ela mesma se articula entre uma condição de ativa e passiva nas obras. Uccello a situou, ativa e corajosa, muito próxima à luta, à esquerda. Rafael a representou à direita, longe da luta e a transformou em uma santa com uma auréola. Modificou, com isso, a própria narrativa original, na qual a princesa não era cristã, tampouco santa. Na legenda a princesa se converteu ao cristianismo, porém não é nem ao menos uma figura histórica, é uma personagem da legenda. Como foi apontado anteriormente, possivelmente é uma transformação da imperatriz persa. Consequentemente, a figura feminina na pintura de Rafael não se trata da princesa, mas de alguma santa, provavelmente uma referência à Virgem Maria.

Porém a graça e a suavidade não estão apenas nos traços e nos gestos da Virgem, mas também nas pinceladas leves que produzem as texturas das plantas, tanto as árvores com seus contrastes cromáticos, como as plantas rasteiras no primeiro plano. A simplicidade na representação do dragão indica uma execução rápida da figura. Diferente do dragão de Uccello, grande, musculoso e ricamente detalhado, o de Rafael apresenta uma textura escamosa que cobre praticamente todo o seu corpo. É possível verificar na torção do pescoço, como os detalhes que são simples e de uma execução precisa, que define com poucos traços essa torção.

Vasari entende que a graça e a facilidade são dons naturais que não podem ser adquiridos por esforços peníveis e pelo estudo. A combinação da graça com a arte do desenho deve ser o resultado de um estudo e de uma prática de numerosos anos. A partir daí é que a mão se torna livre e hábil para desenhar e copiar tudo o que a natureza produziu. Vasari foi o primeiro escritor a elaborar a teoria da graça em suas relações com a pintura. Mas, como tal, essa teoria não era uma invenção; Vasari apenas aplicou às artes a concepção da graça como elemento necessário do comportamento (BLUNT, 1966, p. 165 - 168).

No primeiro livro do Cortesão, Castiglione dá instruções que o cortesão deve seguir em suas relações com as outras pessoas. A graça é uma extraqualidade que se ajunta às “condições” e às “propriedades” mais sólidas, que podem ser adquiridas por preceitos. Mas a graça não se aprende; é um dom do céu e ela vem do bom julgamento que se possui. O fato de Vasari tirar a noção de graça de um tratado de modos de corte mostra bem o significado real dessa ideia em suas obras. Com os humanistas do Quattrocento, a pintura se elevou à condição de uma arte culta; com Vasari, ela aprendeu as belas maneiras. (BLUNT, 1966, p. 168 - 169).

Atribuir a condição de arte liberal para a pintura, a escultura e a arquitetura, não foi apenas a busca de uma condição intelectual para essas atividades. Havia também o objetivo de se distinguir socialmente daqueles que exerciam atividades manuais. Vasari buscava um reconhecimento de sua categoria junto à corte, junto ao duque de Florença. A introdução dedicada ao duque se assemelha em forma e conteúdo com as introduções dos livros medievais, dedicadas aos monarcas que haviam encomendado a obra. Demonstra, além da apresentação da obra, a humildade do escriba diante de uma grande sabedoria e magnificência atribuída ao monarca. Vasari pretendia fazer desses ofícios uma atividade nobre, exercida por pessoas de espírito elevado. Ao fundar a arte, uma nova atividade, Vasari criou também com seu livro uma nova disciplina, a história da arte.

Pode-se questionar se a noção de Renascimento é o fruto de uma disciplina chamada história da arte, ou se a possibilidade e a noção de uma história da arte, é fruto de uma época que se auto intitulou Renascimento. As duas hipóteses tem um valor de verdade. A invenção da história da arte passou por um auto reconhecimento. O objeto de estudo dessa disciplina assumiria um sentido assim que tivesse uma história (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 70). Por um lado, a noção de Renascimento foi inventada por Vasari como forma de valorizar o seu trabalho e de seus contemporâneos diante do príncipe. Por outro lado, nessa época ocorreram algumas transformações na sociedade que possibilitaram o surgimento de novas maneiras de pensar. Entre elas uma nova maneira de conceber a produção das imagens. Seu livro que criava duas novas áreas que não existiam antes, precisou passar por um reconhecimento.

Vasari buscou quatro legitimações para seu livro. A primeira delas foi estabelecer uma relação de obediência com o príncipe Cosme de Médici. A segunda foi invocar a constituição de um corpo social: os artistas. A quem ele atribuiu valores nobres em seu primeiro livro e com a criação da Academia das *Arti del disegno*, em 1563, que consagrava o ofício como arte liberal, separado das corporações medievais e do artesanato servil. Para a segunda edição escreveu uma dedicatória aos artistas (*Agli artefici del disegno*). A terceira legitimação foi a constituição de uma temporalidade para a *Rinascita*, para isso se apoiou em Plínio exaltando Apeles. No quarto procedimento de legitimação ele invoca um fim dos tempos (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 74 - 80).

Vasari estabeleceu uma tradição e uma evolução para essa atividade. Também era necessário situar esses artistas em uma condição social elevada, mesmo que não fosse por nascimento, mas que fosse por suas virtudes. Direcionava-se aos novos artistas, para que mantivessem essa tradição, mas também se referia aos artistas do passado, que a estabeleceram. Os biografados desfrutavam de grande prestígio em seus grupos, mesmo tendo praticado uma atividade considerada manual em suas épocas. Se apoiava em um tipo de distinção que já existia anteriormente, por isso recorre às suas famas e os descreve como grandes gênios dotados de capacidades sobre-humanas.

Vasari se refere ao esquecimento dos artistas do passado, por isso entendeu que era necessário escrever uma história da arte. Seu primeiro desígnio (*disegno*) foi salvar os artistas do esquecimento, mantendo suas reputações, que haviam sido transmitidas por suas famas (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 81 - 82).

Contudo, o autor apresenta uma inconsistência nos argumentos expostos por Vasari em seu livro. Suas considerações para buscar uma legitimação eram apenas algo que a disciplina desejava, mas ainda não tinha. Os primeiros fins evocados são metafísicos, ele constituiu uma espécie de religião localizada no campo designado “Arte”, que alimenta um conceito de imortalidade. O historiador da arte seria uma espécie de enviado para pronunciar os nomes dos eleitos. Porém o que Vasari fez, de fato, foi constituir um novo saber histórico, com suas possibilidades de erros, seus meios de investigação e especificidade de objeto (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 87 - 88). Enquanto história da arte, o modelo biográfico de Vasari já foi revisto. Tem o peso de ser a obra fundadora de uma disciplina. Porém, assim como as obras de arte, é importante considerá-la dentro de sua época, como um testemunho de seu tempo, e não como um registro e uma análise dos fatos.

O problema consiste em identificar nas falhas ou nas fendas de uma doutrina em movimento os mais diversos fins aos quais ela se dedicou. A fenda é o que separa o saber e a verdade. Vasari organizou saberes, mas os constituiu com o verossímil, que não é a verdade. Vasari “desenhou” uma história da arte que é como um romance em episódios, os maus morrem de vez, no caso a Idade Média, e os bons ressuscitam, o Renascimento. Seu relato deveria ter um sentido, uma direção e um fim, que fosse legível pelo príncipe, eficaz e auto glorificador para os *artefici del disegno* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 90 - 91). Não há uma fronteira clara e determinada que separa a Idade Média do Renascimento. As transformações

operadas na maneira de produzir as imagens não aconteceram de modo abrupto, mas gradual. Foi o resultado de um processo de aceitação das coisas sensoriais e do mundo natural. Vasari situou Cimabue e Giotto como precursores de um Renascimento, mas a obra de artistas como esses está diretamente relacionada com o pensamento medieval de sua época. Vimos em um livro religioso do início do século XIV (Figura 10) a representação de elementos naturais, diretamente relacionada a uma noção metafísica da imagem. Mais de dois séculos depois, a representação da natureza se tornou uma das questões centrais das artes.

A questão central no Renascimento é a imitação da natureza. Porém a imitação no Renascimento não é um princípio unitário, ela opera multiplicações e transformações. Tratava-se de imitar, inicialmente a *bela arte*, a arte da Antiguidade, em seguida imitar a bela natureza. Promover o critério realista na ordem do visível era outra forma de assegurar o poder das Ideias (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 96 - 98). A ideia, em Vasari, está relacionada com a noção de desenho. A palavra desenho não servia apenas para expressar o resultado de uma operação mecânica, manual, mas para definir o próprio pensamento que antecipava essa operação manual.

Em Vasari, *disegno*, serve para constituir a arte como um objeto unitário. Passou-se a dizer as “artes do desenho”, que veio a ser chamada de “belas-artes”. Vasari criou uma separação com a Idade Média para melhor immortalizar o Renascimento. Também estabeleceu a cisão entre as artes maiores e as artes menores, como forma de garantir a aristocracia das três *arti del disegno* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 100 - 102). Vasari agrupou três atividades distintas dentro de um saber. Esse projeto mental estabelecia a unidade desse novo campo de atuação profissional.

A palavra *disegno* se referia tanto a uma atividade do espírito como uma atividade da mão. Foi essa noção principal que permitiu fundar a atividade artística como “liberal”, não mais artesanal. Contudo seu texto tem uma estrutura circular e contraditória. Circular porque a arte da pintura progride do desenho concebido como *procedendo dall'intelletto* (procedendo do intelecto) ao desenho concebido como *sapere dell'artefice* (saber do artista). Contraditória, porque de um lado é definido como um julgamento universal feito a partir de coisas naturais e sensíveis, por outro, é concebido como a expressão sensível e aparente, obtida pelo trabalho manual, desse mesmo julgamento. A palavra *disegno* é polissêmica e manejável, possui um

significado flutuante, e Vasari utilizou essa possibilidade. É uma palavra descritiva e metafísica. Aplica-se à mão, à fantasia imaginativa, ao intelecto e à *anima*. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 103 - 105). Seu texto é rebuscado e, mais do que esclarecer os conceitos que utiliza, tem por objetivo a exaltação de pessoas e atividades.

Cennini utilizou *disegno* no sentido de uma prática material, Vasari transformou em um conceito ideal que se forma no intelecto e se expressa sensivelmente (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 106). A transformação desse conceito foi necessária para designar uma operação mental. Porém o processo de planejar a execução de uma pintura, escultura e, principalmente um edifício, não foi uma invenção Renascentista. É algo próprio a esse tipo de atividade humana. Antes de produzir uma imagem, toda pessoa a cria mentalmente. Com mais ou menos definição de como será o produto final, mas são as operações mentais que determinam os gestos, tanto no sentido de determinar a forma como nas escolhas que dizem respeito à execução da obra.

Os artistas famosos se reuniram em academias e elaboraram esse novo campo, a história da arte. Foi uma disciplina se atribuiu prestígio a partir de seu próprio objeto (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 108). Foi grande o prestígio que determinados artistas obtiveram a partir da obra de Vasari e do desenvolvimento subsequente da arte.

3.4 A gravura e a arte catalogada (séculos XVII e XVIII)

O modelo inconsistente da história da arte de Vasari só veio a ser revisto no século XVIII com a obra de Winckelmann, que lançou um olhar mais objetivo e preciso sobre o objeto de estudo. Em sua obra “História da arte na Antiguidade”, a partir do estudo das obras, organizou-as de acordo com uma perspectiva histórica. Durante esse período não foram apenas os artistas que se tornaram famosos, também suas obras passaram a ser conhecidas. O acesso às obras originais era difícil e restrito a poucas pessoas, porém desde o século XVII surgiram gravuras que reproduziam obras renomadas, tanto edifícios ou suas ruínas, como esculturas, pinturas e afrescos. Instituições que detinham obras de artistas consagrados passaram a produzir catálogos com imagens impressas de seus acervos, para fazer serem conhecidos e valorizados.

Há um catálogo cujo acervo em uma determinada época, se situava na França, na coleção do rei e de outros colecionadores. Trata-se de um livro do século XVIII intitulado *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux* (Coleção de estampas segundo os mais belos quadros). O exemplar analisado está situado no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa¹⁵. O livro está organizado em dois tomos e contém gravuras que reproduzem obras de arte famosas de artistas célebres. Entre as obras do primeiro tomo, há duas gravuras que reproduzem as pinturas de Rafael com a representação de São Jorge e o dragão. Essas imagens são particularmente pertinentes para a pesquisa por sua condição de obra produzida em grande quantidade e de fácil transporte. Consequentemente contribuem com o processo de sobrevivência do tema da luta de São Jorge contra o dragão. A prancha de número 16 contém uma reprodução da pintura de Rafael que está situada no Louvre (Figura 31).

¹⁵ *“Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux”*, 1763. Papel gravado e impresso por tipografia, 63,2 x 41,5 cm.

Localização: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. Nº de inventário: 53144/1

O livro consultado está no Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa. Porém, por uma questão da qualidade dos arquivos disponíveis na internet, as imagens apresentadas foram obtidas no *site* <gallica.bnf.br>. Consequentemente se tratam de outras cópias das mesmas gravuras.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 31 – Nicolas de Larmessin, segundo Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1763
Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux vol. 1 – prancha 16

Gravura a buril em papel

dimensões da prancha 63,4 x 42,5 cm

dimensões da gravura 34,4 x 27,5 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. IFN-6956021

Fonte: <catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42002230q>

O desenho da gravura é o mesmo que o da obra original. Contudo a linha preta do buril constrói uma imagem cujos contornos das figuras e das áreas de terra e rocha, são mais bem definidos que os contornos na obra original. A necessidade de usar o recurso de luz e sombra como elemento fundamental para definir os volumes, as diferenças de planos e as cores, modifica a imagem na sua essência. A percepção da gravura, em uma página de papel, agrupada com outras obras em um livro, é completamente diferente da percepção da pintura, situada naquele momento no Gabinete do Rei da França, e nesse no Museu do Louvre. Há uma experiência estética diferente entre observar uma pintura sobre madeira fixa em uma parede de um museu, e folhear as pranchas de um livro com textos e gravuras. Embora os

olhos possam ser os mesmos, o manuseio do objeto estabelece outra relação visual, mas também temporal, com a imagem. O fundo branco que se repete nas áreas iluminadas da imagem se integra com as linhas pretas. O relevo provocado pela prensagem do papel contra a matriz cria uma moldura dentro da qual está a imagem e um texto com informações sobre ela. O conteúdo é o seguinte: “*Saint George / D’après le Tableau de Raphaël qui est dans le Cabinet du Roy / Peint sur bois, de la mesme grandeur que l’Estampe gravé par Nicolas de Larmessin.*” (São Jorge / Segundo o quadro de Rafael que está no Gabinete do Rei / Pintura sobre madeira, do mesmo tamanho que a Estampa gravada por Nicolas de Larmessin).

A obra escolhida para a análise trata-se de uma reprodução de um quadro renascentista em outra técnica, a gravura. Pode parecer estranho em uma pesquisa de História da Arte, a abordagem de uma reprodução e não do próprio original. Pode parecer uma redução do objeto de estudo tomar uma obra como essa. Porém a análise da gravura se detém sobre um novo objeto. Mais do que isso, a pesquisa em questão procura apontar a sobrevivência de um tema, ou seja, por quais meios um determinado assunto, ou modelo, foi representado em lugares e épocas diferentes. Nesse caso, além da própria obra partir de uma obra referente, contribuindo com a propagação da imagem, também passa a ser, ela mesma, uma referência ao se constituir como uma nova imagem. Isso a situa em uma posição importante para a compreensão do processo de transmissão desse modelo.

Sua condição de reprodução a coloca à margem do que se entende tradicionalmente como um objeto de arte. Consequentemente, para estudá-la no âmbito da história da arte é preciso, por um lado analisar argumentos que a classificam como mera reprodução. Por outro se deve explicar em que medida se trata de um objeto incluído no âmbito da história da arte e até mesmo considerado como uma obra de arte. Dessa maneira, é possível situar o objeto de pesquisa dentro do nosso campo de estudo. Na tensão entre a imagem artística e a imagem de reprodução pode-se entender a presença de pensamentos distintos. O estudo das imagens deve ser feito por uma confrontação dialética desses pensamentos, que por sua vez possuem forças distintas, visando as tensões resultantes dessas confrontações dentro dos aspectos sociais e culturais da imagem.

O livro foi produzido dois séculos após “Vidas” de Vasari. Apesar de Vasari não atribuir à gravura a condição de uma arte liberal, a técnica era utilizada por pintores como meio de expressão artística. Porém havia desde esse momento uma

distinção clara entre a gravura artística, que é uma obra original, e uma gravura de reprodução, como é o caso da gravura escolhida para esse estudo.

As atividades artísticas como a pintura, a arquitetura e a escultura já existiam antes da noção de arte proposta por Vasari. Eram produzidas, em alguns casos dentro de um contexto de corporações de profissionais, em outros, dentro do contexto eclesiástico, nos mosteiros. Essa longa tradição medieval na produção das imagens foi mantida em vários sentidos, tanto no que diz respeito às técnicas, como aos modelos utilizados como referência, mas principalmente pela continuidade de determinados grupos sociais que estavam diretamente relacionados com a produção das imagens. Assim, a tradição passou por modificações ao se adaptar a novas situações e manteve certas características herdadas dos conhecimentos que envolviam a produção das imagens. De modo que para se estudar a História da Arte, mesmo enquanto disciplina fundada por Vasari após a Idade Média, é necessário analisar algumas dessas tradições medievais que faziam parte do processo de produção das imagens. Trata-se de levar em consideração, nesse caso, a longa duração da Idade Média.

Apesar de ter sido produzida com a finalidade de reproduzir uma obra original de Rafael, e por isso se diferir das gravuras artísticas, a gravura em questão se trata de uma nova imagem. É notavelmente semelhante quanto à organização da composição das figuras e a representação das formas, porém é absolutamente diferente na linguagem por meio da qual é expressa. Ao reproduzir uma pintura colorida, as linhas pretas, paralelas e entrecruzadas, definem a forma, estabelecem os relevos e criam uma variada gama de tonalidades de cinza. Equivalem, na visão do gravador, às cores e aos efeitos de luz e sombra da pintura original. Logo, mesmo se tratando de uma reprodução, o conjunto de escolhas adotadas pelo gravador e o emprego de uma técnica para a obtenção de um resultado formal são elementos próprios à produção da arte. Por apresentar um resultado específico a partir desse conjunto de operações e escolhas, é um objeto original.

Mais do que isso, é importante pensar a história da arte como história das imagens. É preciso levar em consideração que mesmo as imagens que em seu tempo não foram consideradas como objetos de arte, também fazem parte do imaginário. E contribuem, tanto quanto as que desde então foram consideradas como obras de arte, com a formação desse imaginário, assim como com a sua propagação. Trata-se de estudar a história da arte a partir do conceito de

sobrevivência, conforme foi teorizado por Georges Didi-Huberman. Trata-se de situar o tema dentro de um campo tensivo que promove deslocamentos e consequentes modificações nesse tema, na medida em que é representado em épocas e lugares diferentes, produzido por meios, materiais e com finalidades distintas.

Para estudar com profundidade a produção da imagem impressa no livro de coleção de estampas, é importante levar em consideração a questão da reprodução de modelos; sobre o processo de produzir uma imagem tendo outra como referência. Outro ponto a ser levado em consideração é o ofício de produzir essas imagens, e a própria relação das corporações com a produção de imagens religiosas. O que envolve entender a condição de produção de livros ilustrados, também a partir de um ofício medieval.

A demanda por esse tipo de livro foi grande e existem muitas gravuras como essa; que tem a função de reproduzir outra imagem. Consequentemente é importante perguntar sobre os fins aos quais essas gravuras, e mesmo esses livros, se destinam. Como foi mencionado, a gravura em questão faz parte de um álbum, um conjunto maior que organiza e apresenta um conjunto de obras de arte. A capa de apresentação do livro contém as seguintes informações:

“Coleção de estampas e segundo os mais belos quadros e segundo os mais belos desenhos que estão na França No Gabinete do Rei, naquele do Monsenhor o Duque de Orleans, e em outros Gabinetes. Dividido seguindo as diferentes escolas; com um resumo da Vida dos Pintores, e uma Descrição Histórica de cada Quadro. Tomo Primeiro. Contendo a Escola Romana”.¹⁶

O segundo tomo se difere por conter “a sequência da escola romana e a escola veneziana”. O livro trata-se de uma espécie de catálogo de obras de arte. Especificamente de um conjunto de obras localizadas na França naquele momento. Contém biografias dos artistas, seguindo o modelo criado por Vasari, mas se difere fundamentalmente por se tratar de uma apresentação das obras. É composto por um conjunto de páginas escritas, impressas tipograficamente, e um conjunto de gravuras em talho doce ou água forte. Contém a reprodução de várias obras de

¹⁶ *Recueil / d'estampes / et d'après les / plus beaux tableaux / et d'après / les plus beaux desseins / qui sont en france / Dans le Cabinet du Roi, dans celui de Monseigneur / le Duc d'Orleans, & dans d'autres Cabinets. / divisé / suivant les différentes ecoles ; / avec / Un abbrege de la Vie des Peintres, et une Description Historique / de chaque Tableau. / Tome premier. / Contenant l'École Romaine.*

Rafael, entre elas a do outro São Jorge, situado em Washington, na prancha 31 (Figura 32).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 32 – Nicolas de Larmessin, segundo Rafael Sanzio - São Jorge e o dragão, 1763
Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux vol. 1 – prancha 31

Gravura a buril em papel

dimensões da prancha 63,4 x 42,5 cm

dimensões da gravura 31 x 22,1 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. IFN-6956036

Fonte: <catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42003190j>

A gravura reproduz a imagem original com uma notável precisão. Porém ela apresenta pequenas diferenças. Não somente aquelas por se tratar de outra linguagem, produzida por outra técnica, mas algumas alterações no desenho original. Alguns detalhes da vegetação e dos relevos foram modificados, porém significativamente, pode-se perceber a supressão da auréola do santo, presente na obra original, e o acréscimo da cruz na pequena torre que aparece junto ao horizonte. Se essa técnica de gravura possibilita a obtenção de detalhes claros e

bem definidos, a agilidade das pinceladas soltas e seguras de Rafael não podem ser reproduzidas. Aquilo que Vasari havia qualificado como “graça”, ligada à rapidez e à facilidade de execução não é próprio para essa técnica de gravura, que envolve a remoção do metal da superfície da matriz por um buril, deixando sulcos que definem as linhas. É uma operação que envolve uma força incompatível com a leveza e a facilidade próprias à pintura. Ainda assim o gravador obtém resultados que impressionam pela delicadeza dos detalhes.

Como na outra gravura, abaixo dessa também há um texto, uma legenda com informações sobre a obra: “*Saint Georges / D’après le Tableau de Raphaël qui est dans le Cabinet de Mr. Crozat. / peint sur bois, de la grandeur de l’Estampe gravée par Nicolas de Larmessin.*” (São Jorge / Segundo o quadro de Rafael que está no Gabinete do Sr. Crozat. / pintura sobre madeira, do tamanho da Estampa gravada por Nicolas de Larmessin). Gravuras como essa ficaram conhecidas como “gravura de reprodução”, ou “gravura de tradução”, um objeto que se diferencia da “gravura de artista”. Ou seja, na primeira entende-se que não haveria o ato criador, mas técnico, de maestria; na segunda a técnica é utilizada como linguagem expressiva. As características físicas da gravura impressa em papel e sua possibilidade de obter várias cópias de uma imagem a partir de uma matriz, a tornava adequada para ser usada nesse tipo de livro.

Para Michel Melot, a gravura permite a acumulação de “tesouros”, no sentido econômico do termo, mas sobretudo uma acumulação metódica do conhecimento. Esse objeto “leve e autônomo” contribuiu para os estudiosos do século XVI ávidos por constituir “*corpus*” e “*thesaurus*”. Mais ainda na primeira metade do século XVII, quando se manifestou o gosto pelas grandes organizações enciclopédicas. Por meio de coleções de emblemas, de medalhas ou de homens ilustres, a estampa difundiu o espírito do conhecimento enciclopédico. O apreço por galerias gravadas conheceu seu apogeu com o Gabinete do Rei, de Luís XIV (MELOT, 1981, p. 32 - 33).

O Gabinete do Rei foi iniciado em 1663. Tratava-se de um gabinete de curiosidades. Algo que fazia parte do arsenal indispensável do homem esclarecido na época. O cartão de estampas tinha um papel fundamental, era um objeto de curiosidade e também um documento sobre a curiosidade (MELOT, 1981, p. 62). O livro com a gravura de São Jorge faz parte desse pensamento enciclopédico. É uma forma de catalogar obras de arte. É um objeto que oferece a possibilidade de um conjunto de obras, muitas situadas em locais privados, serem conhecidas por um

público maior, incluindo pessoas que escreviam sobre arte. E, se os gabinetes de curiosidades são precursores dos atuais museus, esses livros de estampas são precursores dos atuais catálogos de suas coleções e exposições. São livros com imagens feitas a partir de um modelo. Por um lado operam uma redução da imagem original no sentido de modificá-la, de suprimir sua condição pictórica, por outro promovem uma ampliação na sua difusão.

Apesar de ter sua função projetada até o presente, o livro de estampas se enraíza em uma tradição de produção de livros impressos, não por sua função, pois a noção de obra de arte era recente, mas pela técnica por meio da qual foi produzido. Desde o século XV já se produziam livros impressos com imagens. Os textos e as imagens eram gravados conjuntamente em blocos de madeira, dos quais se obtinham as cópias. Esses livros em papel substituíram progressivamente os códices iluminados e se dirigiam a um público mais amplo que do que os livros manuscritos em páginas de pergaminho. Para Melot o gravador era um profissional que não existia anteriormente e esperava-se que atuasse como “criador” e “artesão”, no campo “intelectual” e no campo “manual”. O personagem do gravador oscilou entre o operário e o artista e mesmo hoje, que o artista prevalece de maneira exclusiva, permanecem características do operário (MELOT, 1981, p. 41).

Em 1660 o rei da França reconheceu a condição de arte liberal para a profissão de gravador, seu caráter de obra do espírito. Além do prestígio, essa posição conferia a liberdade da produção de estampas, não sujeitas ao controle de uma maestria. Por outro lado, a entrada na Academia significava a renúncia ao comércio. O gravador saiu do grupo social dos comerciantes e artesãos para entrar naquele das pessoas do espírito. Porém a gravura permaneceu, por natureza, uma indústria e um comércio. Na Inglaterra, onde os gravadores não foram admitidos na Academia Real, a gravura não era reconhecida como uma arte, porém era protegida como uma indústria (MELOT, 1981, p. 63).

O livro de recolha de gravuras tem a finalidade de catalogar um conjunto de obras. Sua condição de objeto reprodutível e transportável promove a propagação das imagens, ao mesmo tempo em que apresenta o patrimônio artístico de um rei e nobres franceses. Pode ser entendido como forma de demonstrar o apreço do rei pelas artes, mas também como forma de divulgar e valorizar o próprio patrimônio artístico francês.

A edição do livro do Palácio Nacional da Ajuda tem a data de 1763 e foi impressa por “*Chez BASAN, Graveur, rue de Foin.*”. Porém a cópia na Biblioteca Nacional da França tem a data de 1729 e foi produzida pela “*L’Imprimerie Royale*”. Portanto, tratou-se de um empreendimento que durou por um longo período e foi impresso em mais de uma oficina, durante o reinado de Luís XV, na França. A produção das matrizes gravadas em buril foi uma técnica desenvolvida pelos ourives, que dominavam as maneiras de trabalhar o metal e se diferem desde o início, das matrizes gravadas em madeira à fio, em boa parte de origem monástica e da estamperia em tecidos.

Além das dimensões, a gravura tem uma notável semelhança com seu modelo. O gravador reproduziu a obra com grande fidelidade, tanto no que diz respeito ao desenho das figuras, suas formas e expressões, como na tradução das cores, seus matizes e luminosidade, em tonalidades de cinza produzidas pela justaposição e cruzamento de linhas com maior ou menor espessura. Pode-se mesmo verificar que a gravura apresenta uma precisão maior na definição de pequenos detalhes. De modo que essa tradução de uma pintura em uma gravura corresponde à construção de uma imagem em uma nova linguagem, com características bastante distintas de seu modelo.

As diferentes clientelas – “popular” ou “erudita” – foram servidas por diferentes técnicas (que determinam os diferentes preços) e, sobretudo por diferentes tipos de fabricantes. Enquanto os gravadores em madeira se recrutavam entre os artesãos e talvez nos mosteiros, os gravadores em metal se originavam nos ateliês de ourives e poderiam rivalizar ou mesmo se confundir com os pintores. Conseqüentemente a produção de gravuras surgiu não no coração do domínio artístico, a pintura, mas ao lado dele, como uma promessa para alguns e uma ameaça para outros (MELOT, 1981, p. 45).

A prática da ourivesaria foi muito desenvolvida durante a Idade Média, na produção de joias e relicários. Também foi o período quando se desenvolveram as corporações de ofícios entre as quais os ourives possuíam uma posição de privilegiada. Os gravadores, assim como os ourives, atuavam em um campo diferente da pintura, mas também com a produção de imagens.

As matrizes gravadas em buril possibilitavam a tiragem de uma grande quantidade de exemplares. Dessa maneira o livro de coleção de estampas ampliou a visibilidade das imagens utilizadas como modelo. Por se tratar de uma nova

imagem, a matriz também pode ser entendida como o modelo. Uma espécie de arquétipo a partir do qual são produzidas as cópias que, embora semelhantes, cada uma possui suas próprias particularidades e é um objeto único.

A gravação das matrizes à buril trata-se de um trabalho longo e que envolve um grande conhecimento do ofício. Para exercê-lo, além do conhecimento de uma diversidade das ferramentas e a função de cada uma delas, deveria haver a destreza no uso desses utensílios e o aprendizado do desenho. Mesmo os gravadores que produziam “gravuras de reprodução”, produziam gravuras como criações originais na medida em que também tinham prestígio como artistas. O autor da gravura com São Jorge, Nicolas de Larmessin era filho e sobrinho de dois gravadores e editores de estampas homônimos, foi nomeado gravador do Gabinete do Rei. Dedicou-se principalmente às gravuras de reprodução, mas também produziu retratos da nobreza francesa. Aprendeu o ofício em sua própria família no contexto das corporações de ofícios.

Para Le Bras, a confraria é ordinariamente uma associação espiritual. Sua devoção se direciona em princípio a um patrono: Deus honrado e seus mistérios ou seus santos. Que flutuavam conforme a sensibilidade cristã. A popularidade do patrono explodia sobretudo na ocasião de sua festa, que foi desde o início a ocasião de cerimônias piedosas e de alegrias profanas, coroadas pelo banquete (LE BRAS, 1956, p. 442).

As confrarias contribuíram com um sucesso notável no desenvolvimento das artes religiosas, ornamentando suas capelas e suas igrejas de retábulos, de quadros, de vitrais, de estátuas, produzindo toda uma iconografia corporativa, servindo ou enriquecendo a literatura e a música. A civilização cristã lhes deve uma parte de sua magnificência (LE BRAS, 1956, p. 453). Ao se colocar sobre o patronato de um santo, as confrarias atuavam na divulgação de seu imaginário. São Jorge, como santo militar, foi adotado como patrono, principalmente por ordens militares, mas também por corporações de ofícios.

Capítulo IV – TRADIÇÕES E SOBREVIVÊNCIAS

4.1 A arte impressa e o ofício de gravar (séc. XIV e XV)

Por meio de uma gravura se sabe que o flamengo Jan van Eyck pintou uma imagem de São Jorge e o dragão. Essa obra foi perdida. O que resta dela é apenas um registro em uma gravura (anexo 2) que faz parte de uma série de vinte, chamada *Nova Reperta*, impressas em aproximadamente 1590. Essas gravuras celebram invenções ou fatos que os criadores do conjunto acreditavam terem ocorrido no Renascimento. Algumas estão erradas historicamente quanto à época das invenções, mas a que interessa aqui, é a que representa a criação da pintura a óleo, atribuída a Jan van Eyck (SELLINK, 2015, p. 135 - 138). O artista está na parte central da imagem, pintando uma tela com o tema de São Jorge.

Porém a produção de gravuras não se restringiu à reprodução de obras ou a um fim ilustrativo, ela também foi explorada como uma linguagem expressiva própria. Atualmente, até mesmo essas gravuras ilustrativas são aceitas e expostas no contexto da arte, atribuindo a esses objetos a condição de arte. A própria condição da autonomia do artista na produção da arte era algo mais idealizado do que concretizado. Os artistas produziam sob encomenda, atendendo a uma demanda específica e a maioria de suas obras permaneceram ligadas a uma ou mais funções, que não exclusivamente a estética, mas ritualística, ilustrativa, pedagógica, identitária. Uma pequena sala no Rijksmuseum expõe o colar cerimonial da Guilda de São Jorge de Zevenbergen (anexo 3), junto com um conjunto de gravuras ligadas à guilda e outras quatro com o tema de São Jorge e o dragão. As quatro são diferentes entre si quanto à composição, apesar de dimensões semelhantes. A guilda era de uma corporação militar de besteiros.

O colar é uma peça de ourivesaria apresentado como a peça principal, entre espaço de circulação do museu e a sala com as gravuras (com três paredes e uma das laterais aberta para a circulação). Duas das paredes tem gravuras relacionadas à guilda, e a outra as de São Jorge e o dragão. Uma delas se diferencia das outras não somente pela composição, mas pela sua forma e suas dimensões (Figura 33). Foi produzida por Martin Schongauer (1440-1491), entre 1470 e 1490, que também foi o autor de outras gravuras com temas ornamentais utilizadas pela guilda e expostas na mesma sala.



Figura 33 – Martin Schongauer – São Jorge matando o dragão, 1470 – 1490
 Talho-doce em papel
 diâmetro 8,7 cm

Amsterdã, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-1041

Fonte: <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30131>>

Assim como o retábulo de van der Weyden (Figura 22), que impressiona pela quantidade de detalhes representados em dimensões reduzidas, essa gravura produz o mesmo impacto. Porém diferente do retábulo, cuja técnica se apoia na produção de miniaturas para os códices iluminados, a gravura em metal surgiu da tradição dos ourives, que já possuíam as ferramentas e dominavam a técnica de trabalhar o metal, desenvolveram a habilidade de gravar chapas metálicas com grande precisão. Pelas dimensões reduzidas e pela relação do autor com outras gravuras de uso da guilda, é possível que tenha sido usada para algum material impresso próprio da corporação.

O santo em seu cavalo ocupa um espaço diagonal no centro da imagem, de modo que a divide em dois espaços. À esquerda e abaixo está o dragão sob as patas do cavalo diante da gruta. À direita e acima está a princesa, os muros e torres de uma cidade sobre um rochedo, todos próximos da espada do santo. A princesa, com seu vestido longo e pesado, que se desdobra em um drapeado junto à barra, como o vestido da princesa de van der Weyden, observa a luta. A lança está quebrada em duas partes; uma delas estabelece uma forte linha horizontal na base da gravura, contrastando com a linha sinuosa feita pela cauda contorcida do dragão, enquanto a outra está cravada em seu pescoço e é agarrada com uma das patas, com a qual o dragão parece tentar removê-la. Enquanto o cavalo avança sobre o dragão, o santo empunha a espada com a mão direita e se prepara para golpear o monstro. Sua espada é um objeto cruciforme, que identifica a vitória do cristianismo sobre o paganismo.

Para Didi-Huberman, a cruz não é um simples atributo de São Jorge, no sentido que entende um iconógrafo do século XX, ela dá à figura de São Jorge o sentido que teria entendido um pregador do século XV, onde uma tradição teológica e legendária teria podido fazer de São Jorge uma autêntica *figura Christi*. É preciso então pensar a iconografia em termos de “figuras”, e não em termos de “atributos”. A polaridade da cruz e do dragão é complexa, a cruz é antropomorfa, enquanto o dragão aparece como algo de uma ordem pior que a animalidade, uma ordem infra-animal, monstruosa. A cruz é como uma aparição salvadora e sem ambiguidade. O dragão é sempre diferente, para marcar o pressuposto dogmático fundamental, segundo o qual o Bem tem apenas uma única forma, enquanto o Mal tem todas. O que é positivo se parece a si próprio. O que é negativo não se parece com nada, ou pior se torna capaz de parecer tudo, de se multiplicar formalmente, de estender sua influência segundo uma estratégia da proteiformidade (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 90). Ou seja, enquanto a cruz é um símbolo claro e definido na iconografia cristã, o dragão muda frequentemente de forma. Mesmo representada de diversas maneiras, não há ambiguidade na forma e no significado da cruz. O dragão, porém, cada vez assume uma forma diferente, cada vez apresenta uma nova configuração, de acordo com a imaginação de quem o representa.

No conto popular russo, o dragão nunca é descrito em detalhe. A atenção do semiólogo ou do historiador deveria se concentrar mais sobre as ações do dragão

do que sobre sua configuração própria, sempre fluída, sempre implícita nos textos. Mesmo fluído, proteiforme, ambíguo, seu aspecto depende de um trabalho formal regado pelas descobertas de identificação zoológica. A palavra “dragão” – *drakôn* em grego, *draco* em latim – traduz seis palavras diferentes da Bíblia hebraica, que designam serpentes, crocodilos, “bestas hurrantes”, “bestas do deserto”. Logo, sua proteiformidade também é uma questão de palavras (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 90). As formas que os dragões assumem se parecem com os mais variados animais. Boa parte das características é reptiliana. Em geral tem o corpo recoberto de escamas, mas em alguns casos também têm pelos. Podem ter duas ou quatro patas. Normalmente possuem asas, que são membranosas como as de um morcego: criatura noturna. Não poderiam ser emplumadas, pois essas são as asas dos anjos. A forma do corpo, sua anatomia, muitas vezes é a de um réptil, mas também pode ser felina, canina ou outra que o artista tomou como referência, a partir de seus conhecimentos.

A localização dos dragões normalmente é na terra, situados na parte inferior. Porém uma das gravuras também exposta no Rijksmuseum apresenta uma composição completamente diferente do padrão adotado pela quase totalidade das imagens de São Jorge: o dragão está na parte superior. A gravura é de autoria do Mestre I.A.M. van Zwoll (Figura 34), um ourives holandês que assinava com o monograma I.A.M. ou I.A., alguns acrescidos com o detalhe gráfico, como nessa gravura. Estima-se que viveu entre 1440 e 1504 (BÉNÉZIT, 1976, p. 154).



Figura 34 – Mestre I.A.M. van Zwoll – São Jorge matando o dragão, 1470 – 1480
 Calcogravura em papel
 dimensões 19,1 x 13,1 cm
 Amsterdã, Rijksmuseum, inv. RP-P-1962-125
 Fonte: <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.37711>>

A imagem se destaca não apenas pela localização do dragão, mas pela situação do próprio São Jorge em seu cavalo. Assim como o dragão, o santo também não está na terra, mas aparentemente voando. A ausência de uma sombra abaixo das patas traseiras do cavalo, assim como as linhas fluidas que se sobrepõem a elas, sugerem esse voo. As linhas fluidas também podem sugerir um lugar aquático, pois também está relacionado com a origem do dragão, porém não diminuiria o caráter fantasioso, pois o cavalo estaria apenas na superfície da água e não dentro dela.

Essa inversão promovida pelo artista, na localização do dragão, não faz dele uma criatura celestial, apenas explora sua condição de criatura do ar (que pode andar sobre a terra, nadar e voar). O local ao qual ele pertence é claramente o que está abaixo: a toca escura com restos de ossos humanos e um dragão filhote. Poderia ser uma fêmea que teria se afastado da toca não apenas para proteger o filhote, mas para atacar o santo por outro lado. Não mais debaixo das patas do cavalo, mas como uma ameaçadora criatura que voa e ataca São Jorge por cima. O santo, com os pés tensionados nos estribos, golpeia o dragão com sua lança que tem uma bandeira e atravessa a garganta do monstro.

A princesa, no centro à esquerda, em uma área elevada sobre a toca, faz um gesto de oração enquanto olha na direção do dragão. Tem uma grande coroa e um vestido drapeado, como os vestidos das princesas de Schongauer e van der Weyden, do norte da Europa. O cordeiro que ela tem preso em uma corda não é muito comumente representado, mas ocorre em alguns casos. Por um lado sugere a presença de Cristo, o cordeiro de Deus. Por outro lado, pelo fato de estar preso por um laço, faz uma referência à narrativa escrita, que apresenta uma versão na qual o dragão é domado pelo santo que orienta a princesa para passar seu cinto pelo pescoço do dragão, o que o teria tornado manso como um cão. Como fez a princesa de Uccello na pintura com a data muito próxima a essa gravura, porém diretamente com o dragão (Figura 19).

É uma imagem repleta de deslocamentos, polaridades e tensões: cronológicas, simbólicas, topológicas, formais. Um jogo de tensões entre a vida e a morte, o novo e o velho, o início e o fim, entre a conversão e a aniquilação, entre o alto e o baixo, o céu e a terra, o que vai para cima e o que vai para baixo. A própria condição de uma maternidade da “dragoa” é reforçada quando se verifica que ela tem um úbere, o que remete à amamentação do filhote. O autor parece colocar em evidência seu lado animal, de criatura que obedece a seus instintos, que precisa garantir a segurança da prole para a sobrevivência da própria espécie. Mais do que em qualquer outra imagem apresentada aqui, mesmo com todo o caráter imaginário, essa parece ser a que mais afasta o dragão de sua condição de criatura mitológica e o aproxima de sua animalidade.

Alguns dragões revelam mais de si mesmos, como esse do Mestre I.A.M., que revela condições de sua própria existência. Alguns revelam mais detalhes anatômicos, como o dragão de Schongauer que tem o corpo apresentado com

clareza. Outros se escondem, em alguns casos parcialmente dentro de sua gruta, ou até mesmo, atrás de suas próprias contorções corporais, de seus próprios traços, das próprias ações que executam. Como o dragão na gravura de Albrecht Dürer (1471-1528) também presente na mesma exposição (Figura 35).



Figura 35 – Albrecht Dürer – São Jorge e o dragão, 1504 – 1505
Xilogravura em papel
dimensões 21,1 x 14,3 cm
Amsterdã, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-1446
Fonte: <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33368>>

Nessa gravura o autor renunciou à obliquidade que estrutura boa parte das imagens de São Jorge e o dragão. O corpo do santo se orienta na vertical, paralelo à

lança que segura e atravessa a imagem de cima a baixo, onde penetra na boca do dragão. O dragão está imediatamente abaixo do santo em seu cavalo, alinhado verticalmente em relação a essas figuras. Esconde-se em uma área de sombras. Parte do contorno de seu corpo não é claramente definida, parte não é revelada e parte se esconde sob as próprias asas. É uma criatura misteriosa, que não se revela por completo. As partes reveladas com mais clareza, como a cabeça, as patas e as asas, tem uma ênfase na deformidade e no grotesco, com suas garras enormes. Seu pescoço e sua cauda se contorcem. Parece se movimentar em torno de si mesmo. Na medida em que revela pouco de si, esse caráter lacunar deixa sua forma e seu sentido em aberto para a imaginação de quem vê a imagem.

De acordo com Didi-Huberman, Aristóteles descreveu a orca combatida por Roger como “uma grande massa que se agita e se torna”. O dragão é a encarnação de um tipo de poli-animalidade monstruosa, um jogo de formas contraditórias eficazes sobre a imaginação. Essa imaginação, desde a Idade Média até o século XVI, jogou em dois quadros, de uma parte sobre formas alegóricas, de outra sobre as formas naturais do reino zoológico. O dragão é um organismo teratológico e fascinante das “histórias naturais” medievais ou renascentistas. Plínio o Velho contava como, graças à sua proteiformidade, o dragão da África poderia se enrolar em torno de um elefante. Muitas narrativas populares inventaram outras particularidades zoológicas. Os pintores da Renascença jogam sutilmente com essa relação ambígua entre alegoria cristã e história natural (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 92 - 93). O dragão é uma criatura mitológica. Mesmo que, em alguns casos, seja apresentado mais próximo de sua animalidade, existe apenas na imaginação das pessoas. Sua existência não era questionada naquele momento, assim como não fora na Idade Média.

Entre alegoria e história natural, ou entre legenda cristã e gabinetes de curiosidades, a proteiformidade do dragão atuou como um organismo de transformações, o que indica nele um poder monstruoso de vida e de morte ao mesmo tempo. Sua proteiformidade é perigosa para o dogma além de sua significação óbvia, que é o Mal em geral ou a representação do Diabo. Também é porque sua exuberância possível induz a um prazer da forma, e por ter convertido sua possibilidade de se transformar em jogo da transformação. Essa proteiformidade também é perigosa porque seus paradoxos formais não ocorrem sem paradoxos da significação, e que o dragão acaba por constituir a matriz figurativa de um

simbolismo polivalente. A dessemelhança do dragão permitirá espantar muitas outras dessemelhanças, muitas outras formas, ou forças inimigas. Eis porque o dragão sozinho, sem ninguém para aniquilá-lo, mas exibido em toda a sua potência, serviu, para comunidades ao longo da Idade Média, como um tipo de símbolo que visa retornar para alguém as influências maléficas. Sua proteiformidade lhe serve também para instrumentalizar a palavra abertura em todos os sentidos possíveis (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 95 - 98).

Dürer esconde boa parte do corpo do dragão, o que provoca a imaginação de quem o observa e, conseqüentemente, abre o seu sentido. Ainda assim explora a forma de seu corpo de criatura flexível, provocando contorções e expondo sua musculatura de modo expressivo. A expressividade e as contorções também são obtidas pelas linhas curvas e paralelas que definem as sombras e os detalhes. Em algumas áreas escuras, do dragão e do local onde se situa, o artista recorre a um entrecruzado de linhas como forma de intensificar a sombra. Essa intensidade de preto contrasta com a parte superior, clara, com o céu e uma parte de terra onde se localiza a princesa. Ao lado da princesa, com poucas linhas, o artista define um pequeno cordeiro.

Mesmo presente, na gravura de Dürer a princesa tem um destaque pequeno. O holandês Lucas van Leyden (1494?-1553), porém, promoveu em sua gravura uma inversão no papel desempenhado pela princesa (Figura 36).



Figura 36 – Lucas van Leyden – São Jorge e a princesa, 1506 – 1510
 Talho-doce em papel
 dimensões 16 x 11,4 cm
 Amsterdã, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-1704
 Fonte: <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33908>>

Com o título de São Jorge e a princesa, o artista coloca a figura feminina em evidência. Ainda assim essa gravura se insere nessa pesquisa, pois a luta contra o dragão também está contida nessa imagem. Em uma condição periférica, porém apresentando, na mesma imagem, temporalidades distintas: uma principal, onde o santo toma conhecimento do que aguarda a princesa, outra secundária, ao fundo, onde o santo golpeia o dragão enquanto a princesa se esconde atrás de uma pedra (Figura 37).



Figura 37 – Lucas van Leyden – São Jorge e a princesa – Detalhe

A cena da luta apresenta os principais elementos característicos dela: São Jorge que golpeia o dragão com sua lança em frente à gruta, a princesa que observa o acontecimento, a cidade murada ao fundo e o ambiente natural. Diferente das outras imagens onde o território do dragão recebe maior atenção, nessa, ele fica em um lugar distante, escondido.

Para Didi-Huberman o dragão não é apenas uma figura, é também um paradigma figural e estrutural do lugar no qual ocorre a luta, narrativa ou alegórica.

O dragão ocidental, o de São Jorge em particular, é um ser dos confins, um guardião de fronteiras. Por isso frequentemente se diz que habita perto de rios ou de pântanos, ou ainda em acidentes de uma montanha. Em muitos casos o dragão está compreendido como um ser da água ameaçadora, uma água perigosa porque não se conhece seus limites reais, seu percurso, sua fonte (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 100 - 103). São Jorge, nessa gravura, é o herói que encontra o esconderijo do dragão, aquele que liberta uma terra desconhecida e ameaçadora.

Assim como no afresco da capela de Mirthios, a luta do santo contra o dragão ocupa uma condição periférica. Naquela imagem, estava junto a um tema bíblico; o juízo final. Nessa, porém, parece se afastar do tema religioso e se aproximar dos romances de cavalaria. O acontecimento representado no primeiro plano identifica um momento da legenda: quando a princesa fala com o santo antes do combate. Porém, uma série de elementos, figuras e ações, que não são mencionados na narrativa escrita, fazem parte da imagem. A porção de terra onde se situam as figuras está elevada em relação ao lugar do dragão. No primeiro plano, a princesa e o santo estão voltados um para o outro, entre eles há um cordeiro. Atrás do santo, à direita da imagem, se situam dois cavalos, um deles montado por um cavaleiro, e três espessos troncos de árvore no fundo.

O cavaleiro montado, que segura uma lança com um estandarte, parece ser um acompanhante de São Jorge, um escudeiro, porém não há menção a ninguém assim na legenda. Assim como também não há o cordeiro, que se interpõe entre as duas figuras centrais. O santo não está de armadura, o que é incoerente com a narrativa, pois o ataque ao dragão acontece logo em seguida da conversa entre a princesa e o santo, porém possibilita a aproximação física entre eles. Suas ações são significativas para compreender a relação com os romances de cavalaria; enquanto a princesa com uma das mãos parece enxugar uma lágrima ao lamentar seu destino, o santo direciona a perna esquerda para ela, com a mão direita toca seu braço e com a esquerda toca sutilmente sua mão. A imagem parece jogar com a ambiguidade do desejo e da castidade. O desejo do jovem cavaleiro que acaba por não se concretizar. Segundo Didi-Huberman, o motivo cristão do combate com o dragão (onde o ator principal é um homem jovem, um santo casto e virtuoso) opera uma inversão estrutural sobre um motivo universal das mitologias antigas – grega e romana, em particular – assim como dos folclores europeus, nos quais se encontra

as configurações de uma relação sexual com o dragão (onde a personagem principal era uma jovem mulher oferecida a um monstro, a um deus fecundador) (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 104).

Diferente de boa parte dos gravadores em metal que estavam relacionados com o ofício dos ourives, segundo Jean Adhémar, Lucas van Leyden foi filho de H. Jacobsz, pintor vidreiro em Leiden, com quem aprendeu os rudimentos da pintura. Trabalhou na oficina de C. Engelbrecht, um pintor de renome (ADHÉMAR, 1979, p. 50). O sombreado obtido com as linhas finas, paralelas e entrecruzadas, preenche boa parte da imagem. A variação na espessura das linhas também contribui com a pluralidade dos detalhes obtidos: seja pelo preenchimento de áreas com texturas diferentes, como definindo as sutilezas expressivas das figuras. Das quatro obras expostas no Rijksmuseum, essa é a mais rica em detalhes, figuras e texturas, cujo resultado de luz e sombra tem algumas características próximas a uma linguagem pictórica. As gravuras de Schongauer e Dürer, porém, apresentam uma linguagem gráfica na qual as linhas são mais marcadas. Pertenceram a gerações diferentes. Ambos foram filhos de ourives que vieram a se desenvolver na gravura, porém os dois têm trajetórias distintas e aperfeiçoaram suas técnicas de modo muito diferente.

Para Antony Griffiths, Martin Schongauer foi o artista que libertou a impressão do ornamento da superfície tal como foi concebido pelos ourives. Viveu em Colmar, em 1465 se inscreveu na Universidade de Leipzig, mas abandonou. Perseguiu uma formação de pintor e foi como pintor que levou sua breve carreira. Raras são suas pinturas que sobreviveram, mas há um grande número de desenhos que fazem referência à sua obra pictural. Suas obras gravadas já no início de sua carreira revelam, porém, uma nova maestria. A utilização de hachuras muito finas que permitem diferenciar as sombras das áreas claras e introduzir assim um sentido de volume pelo modelado dos tons. A partir daí, desenvolveu uma arte de uma sutileza e com uma leveza sempre maior. A sua importância reside na demonstração de que a prancha gravada pôde alcançar a condição de obra de arte por vias diferentes do que aquelas da ourivesaria ou da pintura (GRIFFITHS, 1981, p. 138 - 139).

Como gravador sobre cobre, Dürer foi o principal herdeiro de Schongauer. Mas na gravura em madeira não houve tal precedente. Seu maior mérito como gravador foi de ter utilizado essa técnica e tê-la colocado na condição de arte maior. Dürer levou os gravadores de seu ateliê a um grau de maestria tal que nunca seria

ultrapassado. Conferiu a suas composições uma coerência lógica tanto quanto visual (GRIFFITHS, 1981, p. 142).

De acordo com Adhémar, Dürer aprendeu os rudimentos do ofício no atelier do pai, mas é localizado em 1486 na oficina do pintor Wohlgemuth, que gozava de um sólido renome local. Pode-se dizer que iniciou seu aprendizado em gravura pela técnica da madeira. Com dezenove anos foi a Colmar e passou um período no ateliê de Schongauer, mas em razão de sua morte, esteve mais tempo com seus irmãos do que com o artista. “O Apocalipse” de 1498 marca o auge de seu trabalho em madeira, ao mesmo tempo em que encarna uma expressão nova do livro popular. Como os antigos xilógrafos, introduziu um novo estilo gráfico pela influência de Schongauer, assim como uma nova visão dos temas clássicos provocada por sua estadia na Itália. Sem excluir o lado dramático e fantástico da narrativa, ele transpõe as visões de São João nos elementos da vida cotidiana (ADHÉMAR, 1979, p. 34).

Em 1500, com vinte e nove anos, Dürer, que já havia provado seu talento de gravador, abordou as grandes composições que caracterizam o segundo período de sua vida artística. Na sua primeira viagem para a Itália, já havia visto as obras de Jacopo de Barbari, os nus em particular. Em 1500, o italiano se instalou em Nuremberg. Seu talento foi imediatamente reconhecido e ele trabalhou para vários editores. Dürer teve conhecimento das teorias de Vitruvius sobre as proporções humanas e seu desenho se construiu seguindo o cânone de Barbari (ADHÉMAR, 1979, p. 35 - 36).

A impressão em folhas de papel se constituiu como uma nova possibilidade de uso da imagem. Isso foi possível pelo desenvolvimento das técnicas de gravação, tanto em blocos de madeira como em chapas metálicas. Mas também outros dois fatores foram fundamentais nesse processo: a invenção do papel e da tinta preta para impressão. Na Idade Média, além dos afrescos, era corrente o uso de painéis de madeira e do pergaminho, para as imagens pintadas. Os pintores passaram a usar um tecido fixado em um chassi, que progressivamente substituiu os painéis. O custoso pergaminho, utilizado nos códices manuscritos e iluminados, foi substituído pelo papel, e sua fabricação em grande quantidade possibilitou a obtenção de um suporte mais barato para as imagens. Isso promoveu uma expansão na quantidade de imagens, não apenas nos livros e coleções, mas também com as impressões em folhas avulsas.

Vários fatores na Europa contribuíram com o aumento de uma demanda por livros. O surgimento de uma burguesia letrada e a ampliação de estudantes nas universidades estabelecia um mercado em potencial a ser explorado. A técnica de fabricação do papel foi inventada na China e utilizada no mundo árabe a partir do século VIII. Foi introduzido na Sicília em 1102 e na península ibérica pelos mouros na metade do século XII. Em 1276 foi estabelecida uma fábrica de papel em Fabriano, na Itália, e em 1348, uma em Troyes, na França (MEGGS e PURVIS, 2009).

Por um lado a gravura se apoiou na tradição dos ourives para obtenção das matrizes, por outro, se conectou com um ofício que vinha de surgir; o dos impressores. Como fruto dessa relação uma nova tinta foi incorporada. As primeiras impressões xilográficas utilizavam uma tinta como a medieval, mais rala, produzida à base de água, com algum aglutinante, como ovo ou goma arábica. Essa tinta era depositada na superfície da madeira, que não foi gravada, e transferida por fricção manual para um papel. Isso resultava em uma qualidade preto. O preto da tinta gráfica, porém, é muito mais intenso e escuro. Essa tinta foi obtida com o mesmo recurso que van Eyck utilizou em suas pinturas, o óleo de linho como meio para dissolver os pigmentos. Invenção atribuída ao flamengo na coleção *Nova Reperta*.

Nas impressões a partir de chapas metálicas, diferente das matrizes em madeira, a tinta se deposita no sulco gravado na chapa, e não em sua superfície. É espalhada por toda a chapa e removida da superfície, onde mantém o branco do papel. A tinta precisava ser suficientemente viscosa para não ser removida dos sulcos, produzir linhas muito finas e, ainda assim, com um preto intenso e escuro, a partir dos finos entalhes gravados com buril. Ao ser transferida, por meio de uma forte compressão entre a matriz e o papel, a tinta não se deposita apenas na superfície, ela se mistura com suas fibras. Assim como ocorre com a tinta das impressões tipográficas utilizadas para a produção de livros.

Segundo Pastoureau, essa tinta foi desenvolvida pelos primeiros impressores, talvez pelo próprio Gutenberg. A Bíblia de Gutenberg, impressa em 1455, já a utilizou. Salvando pequenas diferenças nas receitas e segredos próprios de cada oficina, essa tinta permaneceu a mesma até o início do século XIX. A adição de óleo de linho tornou a tinta mais viscosa, o sulfato de ferro ou de cobre proporcionou um aspecto preto e brilhante, e o uso de sais metálicos facilitou a secagem (PASTOUREAU, 2011, p. 115).

A difusão do livro impresso e da imagem gravada foi o principal vetor que fez com que o branco e o preto fossem considerados como cores “à parte”, mais ainda a imagem impressa com tinta preta sobre papel branco. As imagens medievais eram quase todas policromáticas, a maior parte nos livros impressos, ou fora deles, na época moderna, são imagens em preto e branco. Trata-se de uma revolução cultural, não apenas no domínio dos conhecimentos, mas também das sensibilidades. Os primeiros papéis utilizados na Europa não eram verdadeiramente brancos, mas com uma tonalidade de bege. Com o aumento do consumo promovido pela tipografia se tornou com melhor qualidade, mais durável, liso e, sobretudo, mais branco. Nos manuscritos medievais a tinta preta à base de têmpera, não tem a mesma intensidade que o preto gráfico, e o pergaminho não é branco. Nas gravuras e nos livros impressos, há uma tinta muito preta, sobre um papel realmente branco. Isso afetou não apenas o livro, mas principalmente a imagem (PASTOUREAU, 2011, p. 112 - 116). Afetou até mesmo a percepção da imagem colorida ou do que se pensou que elas seriam. Como o São Jorge de Rafael que foi reproduzido por Larmessin. A pintura estava confinada em um único gabinete, com acesso a poucas pessoas, mas as suas reproduções se espalharam. As gravuras, como o álbum com a gravura de Larmessin, tornavam público o acesso a muitas imagens. Até mesmo aqueles que estudavam a arte recorriam às reproduções impressas apenas em preto.

A produção de imagens impressas utilizou as técnicas dos ourives e dos impressores, mas, na medida em que nas origens esteve ligada com a ilustração de livros, também descende da produção das iluminuras. Consciente do poder da imagem, a Igreja soube utilizar o novo recurso e o fez. A prensa de imagens mais antiga conhecida foi encontrada em um mosteiro, no lugar onde se encontrava o *scriptorium*. O que os primeiros gravadores ofereceram para seus clientes foi uma substituição da miniatura (MELOT, 1981, p. 14). Os primeiros livros impressos foram produzidos a partir de matrizes em madeira, onde texto e imagem eram gravados na mesma peça. Como foi o caso de livros como os *Artes Memorandi*, os *Artes Moriendi*, as *Bíblías Pauperum*, que vieram a ser chamados posteriormente de incunábulos xilográficos.

A gravura se constitui a partir de um conjunto de aptidões. A primeira é a autonomia, flexibilidade e leveza dessa imagem. Essas qualidades são exigidas para poder transportá-la, e acumular em casa, em cartões ou nas paredes. É um objeto

de arte móvel, que viaja facilmente. Essas qualidades fazem dela um objeto individualmente apropriável, se opondo assim, às imagens conhecidas até então: afrescos ou retábulos. A segunda característica é a transferência, a possibilidade de reprodução. É um objeto multiplicável, distribuível, intercambiável. A gravura é um objeto de arte que pode ser vendido e eventualmente susceptível de uma produção industrial (MELOT, 1981, p. 23).

Além de leve e fácil de ser transportada e acumulada, a possibilidade de ser produzida em grande quantidade, fez da gravura um objeto mais barato, mais acessível do que as caríssimas pinturas coloridas, produzidas individualmente. Conseqüentemente, a matriz passou a ser um objeto de grande valor, pois poderia produzir muito mais dinheiro do que uma pintura. Uma chapa de cobre gravada permite a impressão de milhares de exemplares. As matrizes, em sua maior parte, eram propriedade dos editores. Em alguns casos podiam ser utilizadas em diferentes publicações. Alguns artistas mais renomados, porém, podiam ser proprietários de uma oficina de gravuras, e manter o controle sobre todas as etapas da produção, como foi o caso de Dürer ou Schongauer.

No tempo de Dürer, a *Accademia del disegno* de Florença ainda não havia sido criada. Os pintores, mesmo os mais renomados, tinham seus ofícios relacionados às corporações, e as pinturas eram produzidas em etapas, executadas por pessoas diferentes. O pintor que assinava uma obra, não era a única pessoa que havia contribuído com sua execução. Os aprendizes faziam atividades de preparação das tintas e suportes, mas também contribuíam com a própria pintura, assim como a produção de uma gravura, com várias pessoas envolvidas. Conseqüentemente a condição de produção coletiva da gravura não a desqualificava como obra de criação. Por isso, artistas como Dürer, que utilizaram a gravura como seu principal meio de expressão, reivindicavam a condição de arte maior para a gravura.

4.2 Modelo e representação

Entre as imagens devocionais, a obra renascentista de Rafael (Figura 27) exerce uma grande influência na maneira de figurar a luta de São Jorge com o dragão, pois várias são compostas da mesma maneira, com poucas variações. No Brasil podem ser observadas várias imagens bidimensionais do santo que, de um

modo geral, se assemelham com a pintura renascentista. Uma imagem de alcance popular estrutura-se fortemente sobre essa obra (Figura 38). Essa imagem é reproduzida pelos mais diversos meios, tanto religiosos, como laicos, ligados a uma devoção, porém desvinculados de uma função litúrgica.

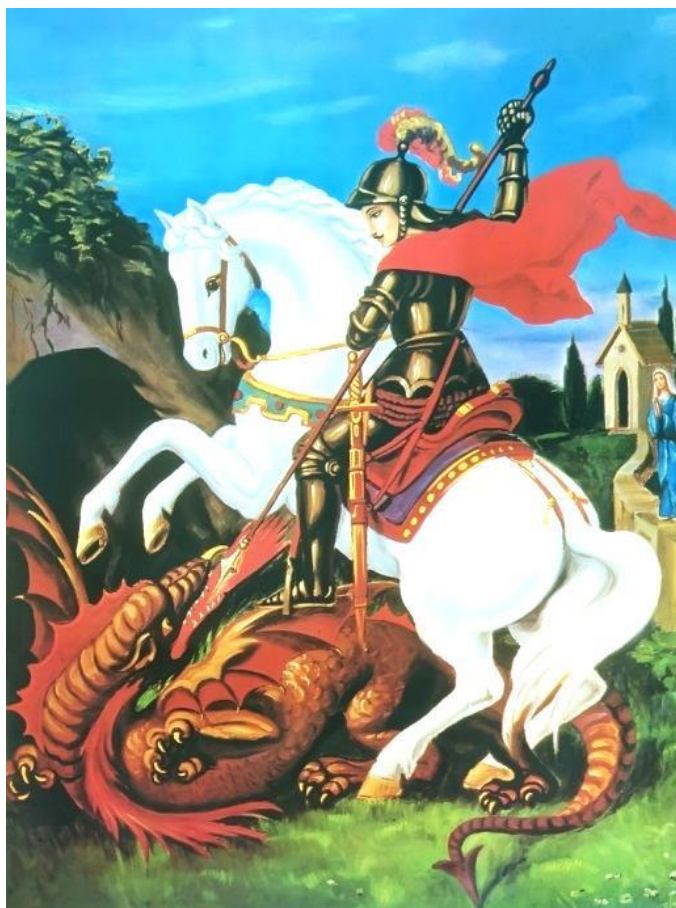


Figura 38 – São Jorge e o dragão, século XX
Reprodução digital
Fonte: <http://buratto.net/saojorge/SaoJorge_4a.jpg>

É uma imagem muito conhecida, porém sua autoria não. Apesar de ser reproduzida em várias mídias, nada é mencionado sobre quem fez, quando fez ou mesmo a técnica. É possível que tenha sido produzida para ser utilizada em um contexto religioso, em função do seu anonimato. Não é nem mesmo assinada pelo autor. A longa duração da forma, bem como a amplitude de sua difusão são aspectos que justificam o seu uso nesse estudo. Com a liberação da arte de sua função religiosa os temas cristãos foram incorporados como representações de uma mitologia cristã e dissociados de sua função litúrgica, porém as imagens permaneceram em uso pelas religiões independente de seu valor artístico. Na tensão entre a imagem artística e a imagem religiosa pode-se entender a presença

de pensamentos distintos, que dialogam com tempos diferentes, em uma mesma época ou em uma mesma imagem. O que Didi-Huberman entende como a condição anacrônica de uma imagem, ou do próprio tempo. O autor propõe o estudo das imagens por uma confrontação dialética desses pensamentos distintos, que por sua vez possuem forças distintas, visando as tensões resultantes dessas confrontações dentro dos aspectos sociais e culturais da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2000).

Assim como essa imagem do artista anônimo, há outras. Não apenas no Brasil. Também é possível encontrá-las na Itália, como se pode observar nessa imagem apresentada no catálogo da exposição “*L’Homme, le Dragon, et la Mort. La Gloire de saint George*”, que ocorreu no Museu de Artes Contemporâneas em Grand-Hornu (MAC’s), na Bélgica (Figura 39).



Figura 39 – São Jorge e o dragão, século XX
Imagem devocional impressa na Sicília
dimensões 10,5 x 6 cm

Fonte: BUSINE, L.; SELINK, M. *L’Homme, le Dragon et la Mort. La gloire de Saint Georges*.

Podem ser observadas diferenças, mas as duas imagens apresentam uma composição semelhante à pintura de Rafael. Argan aponta que sua obra em Florença estava ligada com a crise da concepção da forma como demonstração evidente da identidade de razão e fé. Também era uma crise da função religiosa e social da arte. Mas Rafael não renunciou à razão religiosa e social da pintura. A maioria de suas obras do seu período florentino são retratos ou madonas, e se estabeleceram como modelos que foram transmitidos até o século XIX (ARGAN, 2013b, p. 33). Mesmo a pintura renascentista tendo sido utilizada como modelo para imagens devocionais de São Jorge, principalmente por meio da gravura de Larmessin que a divulgou, as imagens passaram por transformações.

É provável que, assim como nas narrativas medievais, tenha havido diferentes versões que foram utilizadas como modelos. Ao se comparar a pintura de Rafael com as imagens dos dois artistas anônimos, percebe-se que essas imagens apresentam diferenças em relação ao modelo (Figura 40).



Figura 40 – Rafael Sanzio e artistas anônimos – São Jorge e o dragão, montagem

Apesar de haver diferenças entre as duas imagens devocionais, elas se parecem mais entre si, do que com a pintura renascentista. Em ambas não há as árvores que extrapolam os limites superiores da imagem. A Virgem Maria da primeira, com roupas de sua época, que tem um véu muito leve cobrindo sua cabeça, passa a ser identificada como uma santa, trajando um manto e um hábito que, de fato, cobre sua cabeça. A Virgem, não está mais localizada diretamente sobre a grama, mas em um altar que se estende a partir de uma espécie de muro. As torres da cidade da pintura de Rafael estão ausentes de uma das imagens,

enquanto na outra se transformaram em uma capela, que se conecta com o altar por meio do muro que descreve uma curva sinuosa. Como se fosse a igreja dedicada à Virgem que o rei, pai da princesa, teria mandado construir com sua conversão, após o santo ter vencido o dragão.

A composição entre o santo, o cavalo e o dragão também apresenta diferenças notáveis. Nas três, a luta ocorre em frente à gruta, situada à esquerda. Além do local ser mais simplificado nas imagens devocionais, o dragão é maior e está mais abaixo do cavalo. O cavalo não contorce o pescoço como faz aquele da pintura renascentista, que ergue a cabeça e torce o pescoço para sua esquerda enquanto direciona os olhos para o observador. Os gestos corporais do santo também estabelecem uma diferença. Na obra de Rafael o santo segura a lança com a mão direita e ergue o cotovelo enquanto golpeia o dragão no torso. A perna esticada provoca uma tensão corporal contra o estribo. Nas outras duas, a perna do santo está dobrada. O santo segura a lança, mas ergue a mão, e não o cotovelo. Golpeia o dragão na boca e não no torso, que, por sua vez, cospe fogo em direção ao santo. Os elmos dos dois últimos são diferentes do primeiro, e possuem uma plumagem na parte superior muito semelhante em forma e cor. Contudo a imagem siciliana apresenta um detalhe que a aproxima do modelo original: a auréola. Na obra de Rafael o santo tem uma linha suave, cuja curvatura estabelece uma perspectiva, assim como a da princesa. Na imagem siciliana a auréola é um círculo amarelo em torno da cabeça do santo, como nos ícones bizantinos.

A imagem de São Jorge passou por transformações a cada ocasião em que foi representada. O modelo não é único, são vários. Em outras palavras: não há uma linha evolutiva da imagem, mas suas transformações se operam a partir de algo que se assemelha a ramificações. Essas ramificações não partem de um único modelo, mas vários, e elas podem se entrecruzar estabelecendo conexões entre um universo de imagens, com formas e funções diferentes. De acordo com Didi-Huberman, Warburg desconstruiu os modelos epistêmicos de Vasari e Winckelmann. Substituiu o modelo dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo cultural da história. Na qual os tempos “se exprimiam por extratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados”. Substituiu o modelo das “boas imitações” e “serenas belezas”, por um “modelo fantasmal” da história, no qual os tempos “se exprimiam

por obsessões, sobrevivências, remanescências, reaparições das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25).

A “ciência da arte” (*Kunstwissenschaft*) desejada por Warburg se formulou como um questionamento sobre as imagens no âmbito de uma “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*). Houve uma abertura no campo dos objetos passíveis de interessar à história da arte, pois a obra de arte deixou de ser um objeto fechado em sua própria história e passou a ser um ponto de encontro dinâmico de instâncias históricas heterogêneas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 41). Por isso a história da arte não deve se restringir apenas às imagens da arte. Mas deve considerar um universo amplo das imagens, do qual as imagens da arte fazem parte, com o qual elas se conectam. Como se estivessem em uma rede irregular e assimétrica, feita de lembranças e esquecimentos, de imagens e da ausência delas.

Hans Belting discorre sobre “o fim da história da arte” não como o fim da disciplina, mas como uma mudança no discurso, pois o objeto mudou e os antigos enquadramentos se demonstraram insuficientes para abordar esse objeto (BELTING, 2006, p. 8). O autor se refere a uma história da arte que nasceu com Vasari. A disciplina que criou o objeto de arte no Renascimento, esse objeto que surgiu dentro de um campo próprio de expressão. Porém, mesmo que operem a partir de um campo autônomo de expressão e se direcionem a ele, as imagens da arte estão conectadas com a memória coletiva e as inúmeras representações visuais e verbais. Por isso, para estudar o tema de São Jorge no âmbito da história da arte, é fundamental considerar as variadas imagens e suas funções. Como as gravuras de reprodução, as imagens devocionais e as imagens de procissão. São tradições claramente distintas, enquanto as imagens tridimensionais se estabelecem em uma festa litúrgica, uma tradição religiosa, as imagens bidimensionais se articulam com uma tradição artística.

Warburg ridicularizou os “conhecedores” e os “atribuicionistas”, como Bode, Morelli, Venturi ou Berenson, como “admiradores profissionais”. Para Warburg, “as imagens oferecem sua graça presente no instante do gesto percebido”. As imagens sofrem de reminiscências, “o gesto faz subir uma memória inconsciente das profundezas do tempo”. Além do presente que a imagem oferece, provoca uma dupla tensão: “com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca”. Procura entender os momentos originários na história da arte não como uma única origem, mas como um turbilhão

no rio das sobrevivências: o “rio de Mnemosyne” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 277). Como o que traz algo à superfície, mas também pode levar para o fundo, deixando-a em um estado de latência. O gesto buscado na memória é como o gesto do santo ao segurar a lança na pintura de Rafael e nas imagens devocionais. O São Jorge das imagens que tem a obra renascentista como referência, transforma seu modelo por meio do gesto, ao erguer a mão direita para segurar a lança, diferente de como Rafael havia pintado o santo.

Mesmo fixando um momento específico, as pinturas representam uma ação, a luta contra o dragão, mas também um conjunto de outras ações das figuras. Como o gesto da Virgem, em sinal de oração. O cavalo e o dragão são representados em movimento e o santo, sobre o cavalo empunha a lança com a qual golpeia seu oponente. Didi-Huberman aponta o estudo das formas corporais dotadas de movimento, como um dos aspectos centrais da obra de Warburg. As “fórmulas de páthos” (*Pathosformel*) são as formas corporais do tempo sobrevivente. Não somente os movimentos sugeridos pelas figurações, mas também o movimento dessas formas ao serem repetidas em representações distintas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 167 - 171).

A figura de São Jorge se desenvolve como um perpétuo trabalho de transformação. Essa plasticidade explica provavelmente a universalidade de seu sucesso, assim como a longa duração de seu culto. Há um imaginário “popular” e rural disseminado em toda a Europa. É preciso pensar também que esses exemplos são sobreponíveis a um imaginário aristocrático e cavalheiresco que lhe é contemporâneo. Existem casos de figuras que manifestam um sentido imperial desse imaginário, pois o imperador à cavalo já se constitui como um tema de muito longa duração. A plasticidade dessa figura terá permitido sua polifuncionalidade (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 112). No Brasil também há uma forma de sobreposição, como essa apontada pelo autor. Na Europa seu viés popular está associado com um imaginário rural, cujo dia de festa está no início da primavera, ligado à época de plantar, ou seja, de abrir a terra. No hemisfério sul, o dia do santo é no início do outono. No Brasil a diferença no clima entre os solstícios de inverno e de verão não é tão grande como na Europa, logo não há a mesma associação do dia do santo com a agricultura. Acredito que seu viés popular está relacionado com o São Jorge conduzido nas procissões de *Corpus Christi*, entre as pessoas que trabalhavam o ferro. Também possui uma relação com o poder real.

Não apenas por sua imagem ter sido instituída na procissão por determinação do rei, mas pela própria devoção dos reis da casa de Avis e de Bragança, que chegaram a adotar o dragão como símbolo heráldico.

As transformações do tema não substituem uma forma por outra que a negaria, que a ignoraria de algum modo, mas “desdobrando uma forma virtual” que, desde então, não cessa de se interpretar, de enriquecer a si mesma. São Jorge foi em princípio um militar. Logo foi um militar transformado em padre ou em personagem santo capaz de converter, de batizar. A segunda dualidade é aquela do militar e do camponês (*miles, rusticus*). Não somente é um cavaleiro com nome próprio de agricultor, mas seu *combate* toma valor de um trabalho, de uma abertura e de uma captura de lugares, até então incultos ou hostis (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 113).

São Jorge seria, além de sua lenda, o santo de três funções feudais imaginariamente reunidas: *oratores, bellatores, agricultores*. Porém, é preciso juntar uma quarta, que é a própria *obra (l'œuvre)* das imagens, seu trabalho interno, seu jogo – no duplo sentido da palavra, mecânico e lúdico – pelo qual se enlouquece ou se suprime, por exageros ou por elipses¹⁷, a representação de um conteúdo simbólico. São Jorge não é o único tema de sua iconografia, e as próprias funções que sua iconografia reflete – guerra, religião, agricultura – desenvolvem, por suas combinações sempre renovadas, transformações inéditas pelas quais “o tema da imagem se revela colocado em perigo pelo trabalho da própria imagem”. Tal é seu poder intrínseco, tal é seu jogo: tal é sua maneira de “desjogar” seu próprio sentido (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 114 - 115). Desde o surgimento da devoção a São Jorge, ele passou por várias transformações. E conforme criou raízes em lugares diferentes, foi adaptado a cada local. O nome São Jorge estabelece uma unidade, porém são vários santos. O santo mártir bizantino não é o mesmo que o santo guerreiro do Ocidente. É sua possibilidade de se transformar que estabelece sua quarta função.

A luta de São Jorge contra o dragão é um tema utilizado em uma diversidade de situações. As variadas maneiras de representá-lo apresentam semelhanças e

¹⁷ Entendo que o autor utiliza o termo elipse em seu sentido linguístico. Trata-se da supressão de uma palavra, em um enunciado, que pode ser facilmente subentendida pelo contexto ou pela situação em que é usada.

diferenças que podem ser interpretadas segundo seus contextos locais e temporais. Esse trânsito do tema é uma fonte rica para o estudo das imagens.

4.3 Sobrevivências do tema na arte no Brasil, entre a pintura e a gravura (séc. XX)

Após a distinção entre a função religiosa e a função estética da arte, a figura de São Jorge transitou entre as imagens devocionais e as imagens artísticas. E se naquelas, voltadas para a devoção, se observa uma forte relação formal com modelos de representação, nas imagens artísticas, a liberdade na criação promoveu ainda mais a transformação do santo guerreiro. No Brasil, não houve uma Idade Média, que é algo próprio da Europa, durante um determinado período. Mas ocorreu uma transladação da cultura medieval portuguesa, em particular no nordeste brasileiro. Por isso São Jorge está impregnado com sobrevivências de tradições medievais. Essas sobrevivências se adaptaram a um novo local, uma nova época, uma nova cultura que transformaram o santo.

Com a vinda da corte portuguesa, foi criada a Academia Real de Ciências Artes e Ofícios, que deu origem mais tarde à Academia Imperial de Belas Artes. Mesmo com a formação de artistas no Brasil, entre os imigrantes europeus que vieram para o Brasil nos séculos XIX e XX, havia artistas com um trabalho já desenvolvido que traziam consigo suas experiências. De modo que o modernismo no Brasil foi feito por brasileiros, mas também por artistas estrangeiros que se estabeleceram aqui. Como foi o caso do ítalo-alemão Ernesto de Fiori (1884-1945). O artista já tinha um trabalho aprimorado como escultor na Europa e passou a morar e produzir no Brasil, onde aprimorou sua pintura. Em sua produção pictórica brasileira, o artista utilizou a luta de São Jorge e o dragão como tema para algumas pinturas. Há uma delas situada no Museu de Arte de São Paulo (Figura 41).



Figura 41 – Ernesto de Fiori – São Jorge e o dragão, s/d
 óleo sobre tela, 95 x 75 cm
 Museu de Arte de São Paulo – inv. 258 P
 Fonte: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=397>

O São Jorge de Ernesto de Fiori mata um dragão, porém não é mais um guerreiro medieval. Não possui armadura, nem espada, nem escudo. Parece mais um vaqueiro com um gibão de couro. O cavaleiro ocupa a posição central, montado em seu cavalo branco, com o dragão abaixo. Não há princesa, nem Virgem Maria, nem cidade nem Igreja. A questão presente é a luta do homem contra o animal. A vegetação sobre uma elevação no terreno é árida, o verde na obra se localiza quase exclusivamente no corpo do dragão, situado na parte baixa da terra.

A economia nas figuras contrasta com a abundância nas cores e na tensão expressiva. Os gestos das figuras atuam conjuntamente com os gestos do artista nas pinceladas. O cavalo, contrariamente às outras imagens nas quais avança para cima do dragão, hesita em se aproximar do réptil e inclina o corpo para trás sobre

um terreno inclinado para frente. Parece concentrar a tensão gestual e formal da pintura. As patas inclinadas para trás sustentam o peso e o movimento de si mesmo e do cavaleiro. A cabeça voltada para cima se contrapõe ao movimento do corpo e estabelece um ângulo reto, cujo vértice está junto de suas patas dianteiras e da perna direita do santo, apoiada no estribo. O corpo do santo, as patas dianteiras do cavalo e a pata traseira do dragão formam uma linha diagonal marcante na composição. A essa linha tensiva e orgânica, composta por vários corpos, se contrapõe a linha descrita pela lança, de caráter sóbrio, mas também tensivo. Percorre a imagem de cima abaixo em uma linha levemente oblíqua. Semelhante à linha descrita pela lança do São Jorge de Dürer (Figura 42).



Figura 42 – Albrecht Dürer e Ernesto de Fiori – São Jorge e o dragão, montagem

Em ambas as imagens o santo torna o corpo para trás e com a mão direita erguida segura a lança, com a qual golpeia o dragão dentro da boca. O dragão também ocupa a mesma posição nas duas obras. E se o dragão de Dürer possui asas e enrola a cauda como uma serpente, o de Fiori não é alado e faz um movimento como se fosse um jacaré, que golpeia lateralmente com a cauda.

Apesar do nome italiano e ter nascido em Roma, a mãe de Ernesto de Fiori era alemã. Ernesto de Fiori fez sua formação artística entre Munique, Paris e

Londres antes de se estabelecer na Alemanha entre 1915 e 1936, de onde se ausentou entre 1918 e 1919, quando se refugiou em Zurique, como fizeram outros artistas europeus. Com a ascensão do nazismo saiu da Europa e veio para o Brasil em 1936, onde sua mãe e seu irmão viviam. (LAUDANNA, 1997, p. 183).

Segundo Leon Kossovitch, o artista fez sua carreira na Alemanha, quando esteve envolvido com discussões sobre a arte. Em suas opiniões ele se opunha às vanguardas, principalmente ao movimento dadá. O artista criticou uma nova arte que se desfez, sem reflexão, de suas tradições. Para ele o classicismo, que era pregado como morto pela nova arte, a superava em perfeição (KOSSOVITCH, 1997, p. 11 - 17). Como Ernesto de Fiori não se opunha às tradições da arte, é coerente supor que tenha tido contato com a gravura de Dürer ou de outra obra que copiasse a composição de São Jorge e o dragão do gravador. E se isso aconteceu, é provável que o gesto do santo, que se volta para trás para golpear o dragão, tenha marcado sua memória e surgido quando o artista produziu seus estudos tendo esse tema como fonte, como as *Pathosformel*. O movimento acentuado que se fixa na memória e reaparece inesperadamente, após um período, quando é transformado.

De acordo com Walter Zanini o artista veio visitar a família, mas não tinha intenções de permanecer no Brasil. Sua estada se prolongou com traumas como uma espécie de exílio. Apesar de ter uma personalidade reservada e passar por um momento psicológico difícil, se relacionou com Sérgio Milliet e Paulo Rossi Osir. Também realizou mostras individuais, e participou de coletivas e salões. Expôs no Salão de Maio e ingressou na Família Artística Paulista, uma associação de artistas preocupados com a qualidade do ofício. Tinha uma excelência profissional em sua escultura e uma liberdade de expressão na pintura. Além de contribuir com fundamentados artigos sobre arte (ZANINI, 1995, p. 314 - 315).

As “fórmulas de *páthos*”, como entendia Warburg, não se tratam de uma redução dos movimentos expressivos à condição de reflexo. A questão antropológica do gesto se situa entre dois extremos, cuja articulação a ideia de *Pathosformel* tenta compreender: a atenção para a animalidade do corpo em movimento e a atenção a sua “alma”, ao seu caráter psíquico e simbólico (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 198).

O autor traça uma relação entre o pensamento de Warburg e o do psicanalista austríaco Sigmund Freud para explicar a noção de sintoma, o caráter psíquico das fórmulas de *páthos*. As *Pathosformel* são os sintomas visíveis de um

tempo psíquico, são manifestações corporais, gestuais, apresentadas, figuradas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 249). Pode-se dizer que o movimento corporal que São Jorge faz na gravura de Dürer se repete como um sintoma na pintura de Ernesto de Fiori. O artista pintou várias obras com o tema de São Jorge e o dragão, óleos, guaches, aquarelas. Nessa repetição durante um período psicologicamente difícil, as lembranças do passado, as imagens que marcaram sua memória, são aquelas do movimento acentuado que o santo faz.

O sintoma “deve ser compreendido como produto de uma rede complexa”, na qual se embaralham “símbolos mnemônicos”. A imagem funciona para Warburg, como o sintoma para Freud; é um conjunto sempre novo de “restos vitais” da memória (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 273).

A produção de Ernesto de Fiori no Brasil compreende dois períodos distintos. Entre 1936 e 1939 prevaleceu sua produção escultórica. De 1940 a 1945 concentrou sua produção predominantemente na pintura. Em sua trajetória na Europa, o artista já havia iniciado uma produção pictórica, porém sem desenvolvê-la. No Brasil, foi por meio da pintura que encontrou um caminho para expressar suas cargas emotivas e para criar apenas a partir de uma obrigação interior. A pintura se tornou para ele um desafio enfrentado como não havia feito no passado. Com ela, o artista se abriu a uma figuratividade expressionista. Desenvolveu uma série de temas. Voltou-se para a paisagem do oeste do estado de São Paulo e para a paisagem urbana da capital. Para o autor, sua abordagem da figura humana está polarizada em três linhas principais. Em uma delas, com fundamentos simbólicos, representa São Jorge e o dragão e cenas míticas de batalhas e lutas de cavaleiros. Esse tema é recorrente entre 1940 e 1942, significando a luta do bem contra o mal. Seriam metáforas da guerra que acontecia (ZANINI, 1995, p. 315 - 319). A pintura de São Jorge e o dragão que está no MASP (Museu de Arte de São Paulo) apresenta a expressividade mencionada por Zanini. É constituída por pinceladas marcadas e seguras, que definem com precisão os contornos e a anatomia das figuras. Também estabelecem áreas de cor que se mesclam, dispersas por toda a obra. Junto à cabeça e à mão direita do santo, as pinceladas em amarelo contrastam com as extremidades do céu em cinza, e produzem um efeito semelhante ao que produz a auréola dourada dos santos nas imagens medievais.

A vegetação baixa resolvida com poucas pinceladas remete a uma região árida, assim como a caracterização do santo não mais como um cavaleiro, são duas

transformações claras na imagem. Porém outra se estabelece com mais ênfase: o movimento hesitante do cavalo. Se as duas primeiras são adaptações da imagem a uma realidade local, a última transforma o gesto do cavalo. Na maior parte dos casos o cavalo do santo se aproxima do dragão, chega a ficar com as patas dianteiras erguidas sobre o dragão, em outros casos se afasta dele, porém apresentam um movimento, sugerem uma direção. Na pintura de Ernesto de Fiori o cavalo parece se recusar ao movimento, provocando uma forte tensão. Porém se o cavaleiro concentra a tensão nas pernas, com a mão esquerda segura as rédeas, que estão frouxas e descrevem uma curva.

Apesar de figurar um tema, a força expressiva das pinceladas na pintura de Ernesto de Fiori estabelece áreas cromáticas que, mais do que sugerir um volume, são superfícies sobre um plano pictórico. Essa mesma condição pode ser observada nas gravuras de J. Borges. José Francisco Borges nasceu em 1935 é pernambucano e produz xilogravuras. É conhecido por utilizar temas ligados ao cotidiano e ao imaginário popular. Como a devoção a São Jorge tem uma forte penetração no Brasil, Borges também utilizou a luta do santo contra o dragão como tema (Figura 43).



Figura 43 – J. Borges – São Jorge, s/d
xilogravura, 30 x 20 cm
Coleção particular

Fonte: <<http://www.compracompras.com/br/produto/803240950/xilogravura-sao-jorges-de-j-borges>>

A xilogravura do artista pernambucano é completamente austera e sintética na representação do tema. Há apenas o santo que segura a lança, montado em seu cavalo e o dragão que foi transformado em uma serpente com a cauda bifurcada. As figuras estão apoiadas sobre um chão, que é uma faixa horizontal com a identificação do santo e do autor. São Jorge não é um cavaleiro medieval, porém, além do chapéu amarrado que apenas sugere o chapéu do sertanejo, não há nenhuma identificação de tempo ou de lugar preciso. Ou seja, em qualquer lugar e época um homem poderia montar em seu cavalo e, com uma lança, combater a serpente do mal. Há características na composição compostas de maneira semelhante às muitas representações do santo: a lança que atravessa a imagem de cima a baixo, o cavalo com as patas dianteiras erguidas e o réptil abaixo de suas patas. Mas o despojamento da imagem apresenta o caráter potencial do tema, daquilo que tem a possibilidade de vir a ser. Conforme a questão já mencionada anteriormente, a *forma potencial* do tema, compreendida como trabalho, sempre reinvestida, reformada, transformada (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 52).

Assim como Uccello e Rafael que representaram esse tema mais de uma vez e nesse processo de repetição transformaram a composição, Borges também explorou o tema em mais de uma obra e transformou a imagem em uma nova representação (Figura 44).



Figura 44 – J. Borges – São Jorge, 2013
xilogravura, 40 x 25 cm
Coleção particular

Fonte: <<http://www.albertolopesleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=2319847>>

Assim como na primeira gravura, nessa Borges também se ateu ao essencial: o santo com sua lança, o cavalo e o dragão. As figuras também estão dispostas da mesma maneira. O santo e seu cavalo estão direcionados da esquerda para a direita, o santo segura a lança com a mão esquerda erguida, o cavalo ergue as patas dianteiras sobre o dragão, que, por sua vez, ocupa a mesma posição do que a serpente na primeira. Nesse caso, porém, o santo recuperou sua condição de guerreiro medieval ao utilizar uma capa e ter o elmo ornamentado com uma cruz. Essa gravura apresenta mais detalhes do que a anterior. Além da base com o nome do santo e o do autor, há também uma moldura preta com uma textura em toda a extensão que encerra as figuras. A capa do santo possui um arremate semelhante ao da cela do cavalo (ambos inexistentes na primeira gravura). O dragão, mais do que uma serpente, possui patas e asas. Da mesma maneira que as outras figuras da imagem, o réptil está definido por uma área de cor. As linhas brancas que percorrem essa área cromática permitem o reconhecimento de alguns detalhes anatômicos, mas em alguns casos não identificam nenhuma parte corporal e atuam como uma textura ornamental, sem a obrigação de figurar algo. Cabe notar aqui a característica proteiforme do dragão, sua capacidade de mudar frequentemente de forma. Conforme já apresentado anteriormente, para Didi-Huberman a proteiformidade do dragão é perigosa para o dogma porque sua exuberância possível induz a um prazer da forma, também porque o dragão constitui a matriz figurativa de um simbolismo polivalente (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINÉ, 1994, p. 98).

O dragão concentra uma profusão nos detalhes que definem seu corpo sem a preocupação com uma figurabilidade. É uma figura frequente nas gravuras de Borges. O artista criou uma grande variedade de dragões nas quais seus corpos são claramente definidos. Esse, com sua indefinição formal, tem a possibilidade de vir a ser qualquer coisa. É como o dragão da capela de Mirthios combatido pelo São Jorge grego (Figura 2) que mantém parte de seu corpo escondido, o que permite imaginá-lo com qualquer forma e com um simbolismo que permite agregar vários sentidos sobrepostos.

Essa gravura tem uma composição semelhante à representação pictórica que tem a pintura de Rafael como modelo (Figura 45).



Figura 45 – Rafael Sanzio, artista anônimo e J. Borges – São Jorge e o dragão, montagem

Também é possível entender a obra como uma interpretação gráfica dessa imagem pictórica enraizada nas representações de São Jorge. Não somente sua versão em xilogravura, mas sua versão dentro de uma tradição de gravadores nordestinos. Nessas tradições o aprendizado das técnicas e processos de produção não é como nas academias de arte, mas como nas corporações de ofícios, entre mestres e aprendizes. Não me refiro aqui às “tradições inventadas”, conforme definiu Eric Hobsbawn. Uma tradição inventada como um conjunto de práticas reguladas por regras aceitas abertamente ou mesmo não expressas formalmente. Essas práticas têm uma natureza ritual ou simbólica e “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, isso implica em uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWN e RANGER, 1997, p. 9).

A tradição dos gravadores nordestinos não é uma tradição inventada, as práticas transmitidas não têm um caráter ritual ou simbólico, mas são técnicas de produção de matrizes e impressão, a maneira de criar uma imagem. A transmissão se dá principalmente pela observação dos gestos e a repetição deles. Diferente do que pensaram os folcloristas românticos quando se voltaram para as tradições populares, elas não são imutáveis. Ao contrário, apresentam transformações, lentas e difíceis de serem percebidas em um curto período de tempo. O aprendizado não ocorre por meio de manuais e teorias colocadas por escrito, mas pela experiência vivida. E a experiência é sempre diferente, pois cada vez que ocorre, coloca em jogo novos desafios. Tanto no aprendizado quando se observa outro fazer, como quando se aprende com as próprias experiências.

A produção artística de J. Borges vai além da criação de gravuras, o pernambucano também produz romances em versos na forma literária que ficou conhecida como literatura de cordel. É principalmente a partir de temas do cotidiano e do fantástico que o artista produz sua obra literária e imagética. O artista tem uma grande produção gráfica que não está necessariamente associada com alguma obra literária, dele ou de outro poeta. Apesar de partirem de um mesmo universo e dessa forma de expressão ter surgido com o ato de ilustrar as capas dos folhetos, atualmente a gravura, no contexto dos gravadores populares nordestinos, adquiriu a condição de uma expressão autônoma, desvinculada das poesias, mas com soluções estéticas desenvolvidas a partir das criações para as capas. Segundo Jeová Franklin, a xilogravura popular desenvolveu dois estilos distintos de composição a partir de sua constituição como campo autônomo. Por um lado os artistas radicados em Pernambuco, que produzem figuras chapadas, com poucos detalhes, próximas das capas dos folhetos. Por outro lado os artistas radicados no sertão, que o autor chamou de Escola de Juazeiro, que passaram a acrescentar sombras e fundos detalhados (FRANKLIN, 2006, p. 106 - 107). É com essa noção de “escola” ou “estilo”, apresentada pelo autor, que se conecta a noção de tradição utilizada para se referir à produção de xilogravuras de determinados grupos. Não uma tradição inventada, mas uma tradição que surge e se estabelece de forma espontânea a partir de experiências e práticas coletivas.

Apesar da obra de J. Borges desfrutar de um reconhecimento internacional, o valor comercial de suas xilogravuras é inferior ao das gravuras, por exemplo, de Gilvan Samico, outro gravador pernambucano cujas gravuras dialogam com o imaginário popular nordestino. É provável que após a morte de Samico, suas obras tenham sido valorizadas comercialmente. Como não são colocadas mais gravuras no mercado, as disponíveis para comercialização se tornam mais raras. Enquanto Borges, ainda vivo e produzindo, alimenta um mercado frequentemente. Porém, as gravuras assinadas e numeradas de Samico sempre tiveram um valor de mercado mais alto que as de Borges, que apenas assina e data algumas, outras não tem assinatura, data nem numeração da tiragem. Mas não se trata apenas do quão raras são as obras de um e outro gravador. Entra em questão também a antiga distinção entre as gravuras produzidas a partir de chapas metálicas detalhadamente trabalhadas por aqueles que aprenderam o ofício com os ourives, e as imagens obtidas com as matrizes que ilustravam os incunábulo xilográficos e imagens de

santos. Nesse caso a diferença não é pela técnica, mas pelo uso que o artista faz da técnica. A diferença é o que faz com que uma seja chamada de gravura popular e a outra de gravura erudita.

Mas de que se trata precisamente essa distinção? Essa diferença faz sentido, mesmo com a existência de uma grande quantidade de artistas e obras que se situam em um campo híbrido? Não pretendo ter uma resposta precisa para as questões, mas a colocação de alguns pontos permite uma compreensão mais clara do assunto. Por um lado há um aprendizado desenvolvido nas academias de arte, pelo outro, o aprendizado está ligado a uma relação entre mestre e aprendiz, como nas corporações de ofícios. Diferente dos artistas que vieram com a corte portuguesa e se estabeleceram na Academia Real de Ciências Artes e Ofícios, os gravadores nordestinos, tiveram seu aprendizado junto àqueles que gravavam tacos de madeira para ilustrar jornais, cartazes e rótulos de produtos anonimamente. O segundo ponto se conecta diretamente com esse primeiro, trata-se de distinguir as imagens que são produzidas para cumprir uma função, que não a artística, daquelas produzidas em um campo autônomo de expressão. O que leva a um terceiro ponto: o antigo sistema de divisão entre artes mecânicas e artes liberais, entre a atividade manual e a atividade intelectual.

Esses pontos não encerram os conceitos, tampouco estabelecem dois campos claramente distintos. Ao contrário, são como polos entre os quais as tensões e contradições estão sempre presentes, entre os quais há um trânsito das obras e das pessoas envolvidas na produção delas. Questões formais, como o nível de detalhamento das imagens, formulações de juízos, como a escolha de algo como o legítimo representante de uma cultura, ou atribuições de qualidade, também podem ser colocadas como uma maneira de distinguir a arte popular da arte erudita. Porém também apresentam suas contradições. Esse processo tensivo e pleno de contradições, leva à segunda questão apresentada: as pessoas e as obras produzidas por elas se situam em um campo cultural híbrido, são fruto de um processo de hibridação.

Para Néstor García Canclini, o processo de hibridação é uma combinação entre estruturas ou práticas diferentes que gera novas estruturas, objetos e práticas. Podem ocorrer de modo não planejado na medida em que os grupos tradicionais inserem seus produtos no mercado conforme as demandas turísticas e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Também surge da criatividade individual

e coletiva na arte, na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico, a partir da reconversão de um patrimônio inserido em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2011, p. XIX). A chamada gravura popular de Borges é fruto de um processo de adaptação e transformação de uma forma literária, principalmente oral mesmo quando colocada por escrito, em uma forma imagética. As soluções plásticas e gráficas de suas xilogravuras se estabelecem a partir de um conjunto de soluções técnicas, mas também se apoia sobre aquilo que encontra aceitação comercial. Suas obras nascem diretamente de um patrimônio cultural e, modificadas por sua imaginação e criatividade, se inserem no mercado de obras de arte.

Canclini recusa a ideia de que as formas culturais sejam puras. A tentativa de delimitar identidades locais autocontidas é definida por um processo de abstração de traços, como línguas, tradições, condutas estereotipadas. Essa delimitação não leva em conta a história de misturas na qual a identidade foi formada. As diversas formas de apropriação de repertórios heterogêneos geram modos diferentes de segmentação dentro de uma sociedade. O estudo dos processos culturais não serve para afirmar identidades auto-suficientes, mas para se situar em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações (CANCLINI, 2011, p. XXIII - XXIV).

Mais do que a descrição das misturas interculturais, é preciso estudar os processos de hibridação visando as relações de causalidade. Deve ser usado para interpretar as relações de sentido reconstruídas a partir das misturas. É necessário entendê-las em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder. A compreensão dos processos de hibridação são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças no processo de conversão da multiculturalidade em interculturalidade, na contribuição para trabalhar democraticamente com as divergências. O estudo do processo de hibridação permite reconhecer o que não se funde. Permite conhecer os limites da hibridação, do que não se deixa, ou não quer, ou não pode ser hibridado (CANCLINI, 2011, p. XXIV - XXVII). O São Jorge e o dragão de Borges, especificamente a segunda gravura (Figura 44), se situa precisamente em um processo de fusão cultural. A partir de sua maneira de produzir imagens, o pernambucano faz uma gravura que segue o modelo renascentista da obra de Rafael.

A história do início do uso da xilogravura nas capas dos folhetos é muito semelhante às histórias das primeiras imagens sagradas do cristianismo. Como apresentei anteriormente, as imagens medievais reivindicavam uma legitimidade apoiadas no argumento de que algo nelas mantinha uma relação com o protótipo original. Podia ser uma relíquia ou uma imagem que teria sido produzida de um retrato direto do próprio santo. O primeiro folheto conhecido a trazer uma xilogravura na capa foi editado em 1907, pelo poeta Francisco das Chagas Batista. O folheto é *A história de Antônio Silvino*, um cangaceiro. A gravura teria sido feita a partir de uma fotografia do próprio cangaceiro que foi copiada e recopiada posteriormente (FRANKLIN, 2006, p. 103). A questão aqui não é afirmar ou negar a veracidade da afirmação, mas expor o caráter mitológico, quase sagrado atribuído ao uso das matrizes em madeira para ilustrar as capas dos folhetos.

O uso de xilogravuras nas capas se propagou nos anos 1950. Anteriormente essa prática era apenas ocasional, a maior parte dos folhetos era ilustrada com imagens a partir de clichês em zinco, gravados fotomecanicamente. Na década de 1920, o poeta paraibano João Martins de Athayde montou uma tipografia própria, para imprimir folhetos. Tornou-se, na época, o maior editor de literatura popular em versos do Brasil. Em 1950 o acervo de Athayde foi vendido para o poeta alagoano José Bernardo da Silva, que já produzia e vendia folhetos em Juazeiro do Norte, no interior do Ceará. Devido ao afastamento da região, a obtenção dos clichês metálicos se tornou difícil e de maior custo. José Bernardo, então, passou a usar clichês gravados em madeira para ilustrar as capas. Isso difundiu a produção de xilogravuras associadas com a literatura de cordel (FRANKLIN, 2006, p. 100 - 101).

A produção de folhetos reduziu por volta dos anos 1960, com a popularização do rádio à pilha e posteriormente da televisão. As edições da literatura popular em versos sofreram uma grande retração em comparação com as tiragens que alcançaram no passado. Por outro lado, nos anos 1970, a xilogravura popular se desvinculou das capas e passou a alcançar um mercado urbano e um público de classe média (FRANKLIN, 2006, p. 101 - 102). É importante precisar aqui, conforme já abordei na minha dissertação de mestrado, o papel fundamental desempenhado por artistas como Gilvan Samico, Ariano Suassuna e outros ligados ao Movimento Armorial, no processo de pesquisa e construção de uma estética apoiada na cultura popular nordestina, desde os anos 1960.

A Casa de Cultura da Serra Negra, no município de Bezerros em Pernambuco, de J. Borges é o local de vendas de xilogravura mais bem estruturado do Nordeste. A Casa de Cultura é administrada por seus filhos. Na mesma cidade, seu irmão e seu sobrinho também produzem e comercializam xilogravuras (FRANKLIN, 2006, p. 111).

A constituição de um campo autônomo de expressão pelas xilogravuras populares do nordeste não separou as imagens das poesias. Ao contrário, a tradição de produzir as capas desenvolveu soluções formais que vieram a ser usadas na produção das gravuras autônomas. Também o conteúdo das narrativas está presente no imaginário das gravuras. Não é precisamente o caso das gravuras analisadas. Não encontrei nenhuma narrativa em cordel com a história de São Jorge, sequer li alguma menção à presença de uma hagiografia nos folhetos. Mas certos conteúdos das hagiografias são encontrados nas narrativas em verso da literatura de cordel. Com por exemplo a história de Juvenal e o dragão, que narra a saga de um jovem que vence o dragão. É o mesmo conteúdo de uma narrativa popular francesa: O conto do homem com três cães. As gravuras de Borges com o tema de São Jorge e o dragão fazem parte de uma espécie de rede assimétrica, onde várias virtualidades ligadas ao santo se entrecruzam. Onde múltiplas questões, que conectam texto e imagem, se fazem visíveis.

O São Jorge de Borges nasce da tradição dos gravadores populares do nordeste, mas também das múltiplas representações do santo vencendo o dragão. Esse tema que transita entre diferentes épocas e lugares sofre transformações e deslocamentos. Circula entre o oral e o escrito, entre textos e imagens, entre imagens devocionais e imagens da arte, entre arte e reprodução, entre a pintura e a gravura. Ao percorrer universos distintos, a forma e o conteúdo também se modificam. Adaptam-se às novas condições a partir das quais se fazem visíveis. As transformações não seguem de modo linear, mas descontínuo e irregular. O agrupamento das imagens, e a comparação de umas com as outras, permite a identificação dos detalhes de cada imagem, das particularidades envolvidas em cada situação. Essa montagem permite traçar paralelos entre os gestos das figuras conforme eles se repetem, e o movimento que elas executam. Trata-se de concentrar uma passagem temporal em um conjunto de imagens agrupadas, onde os sintomas são evidenciados.

Didi-Huberman explica o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, como uma espécie de arte da memória, uma história da arte contada por meio de imagens. Na qual se deve prestar atenção nas pequenas coisas não percebidas. O *Atlas Mnemosyne* se trata de pranchas com imagens anexadas por Warburg. O autor estabeleceu relações entre as imagens que agrupou em cada prancha, se detendo nos detalhes. Warburg compreende o detalhe a partir de sua natureza de sintoma. Isso implica quatro preceitos. O objeto visado por Warburg não é a identidade das figuras, mas a sua vida, sua sobrevivência. Segundo, o detalhe é compreendido a partir de sua singularidade histórica. Terceiro, essa singularidade é compreendida como um índice de uma estrutura de sobrevivência. E finalmente, para aprender a função do uso do detalhe, é preciso se pautar pelos poderes do inconsciente. Por isso Warburg atribuía uma importância crucial “às artes menores, como a gravura, ou às artes aplicadas, como a tapeçaria” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 410 - 413).

Pela observação dos detalhes é possível estabelecer conexões entre as diversas imagens. A lateralidade entre o São Jorge da capela de Mirthios e a primeira gravura de Borges, o movimento corporal do santo na gravura de Dürer e na pintura de Ernesto de Fiori, a repetição da pintura de Rafael como modelo na segunda gravura de Borges, tudo isso indica a sobrevivência de um tema que não parou de se transformar desde seu surgimento.

4.4 São Jorge entre Portugal e Brasil. Ritual e arte no espaço urbano (séc. XIV a XIX)

A gravura, como meio de produção, transformação e difusão da imagem de São Jorge e o dragão, em parte, estava ligada ao seu patronato a corporações laicas e ordens militares. No século XIV, para exercer algum ofício em uma cidade, era necessário ser membro de uma corporação e cumprir obrigações, algumas próprias do ofício, outras relacionadas com o culto ao santo patrono. Havia imagens de culto em capelas mantidas por corporações que se responsabilizavam com a manutenção da capela, com as velas (também chamadas de círios), o traslado e a ornamentação da imagem em romarias e procissões. Quando eram produzidas para instituições com mais prestígio e dinheiro, as imagens eram feitas em materiais duradouros, porém, em alguns casos, havia imagens que tinham apenas a cabeça e as mãos, esculpidas em madeira, conectadas por uma estrutura metálica, como uma

espécie de esqueleto. Uma imagem como essa tinha o corpo em papel, era vestida e isso estabelecia o volume de seu corpo. Assim como as gravuras em papel, as imagens tridimensionais em materiais precários podiam se perder com facilidade. Porém sem a vantagem da gravura, que mesmo com a perda de um exemplar, a imagem não se perde por haver várias cópias da mesma imagem. Ainda assim imagens efêmeras divulgavam a imagem dos santos, seja dentro das capelas ou nas procissões que ocupavam as ruas das cidades em dias do calendário litúrgico. Tanto as festas que celebravam os dias dos santos, como nas grandes procissões, como a de *Corpus Christi*.

De acordo com Georgina Silva dos Santos, em Portugal, a imagem de São Jorge estava diretamente relacionada com a procissão de *Corpus Christi* desde o final do século XIV até, ao menos, o século XVIII. Ela ocupava uma posição de destaque nessa procissão e nela foi incluída em 1387, por determinação do rei D. João I. O rei estabeleceu que a imagem fosse montada sobre um cavalo na procissão e entregou o dever de acompanhá-la aos homens de ferro e fogo, em geral profissionais ligados aos ofícios de trabalhar o ferro (SANTOS, 2005b, p. 68).

A dedicação de D. João à Virgem, ao construir o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, repete o ato narrado na lenda do santo¹⁸. Na lenda, após a vitória do santo sobre o dragão, libertando a princesa, o rei da cidade mandou construir uma igreja dedicada à Virgem. A manifestação de um ato sagrado atribui uma condição especial à ação narrada. A repetição desse ato é uma maneira de evocar a sacralidade, buscando uma legitimação, se inserindo em uma tradição. Para Mircea Eliade a manifestação do sagrado provoca uma ruptura na homogeneidade do espaço e a revelação de uma realidade, que se opõe à “não-realidade” da extensão envolvente. No espaço profano, essa ruptura estabelece um ponto fixo, um centro, que funda um espaço sagrado (ELIADE, 1992, p. 25 - 26). Ao repetir um ato sagrado

¹⁸ D. João I foi o monarca que iniciou a dinastia de Avis. Era filho do rei D. Pedro I (1320 – 1367) em uma relação fora do casamento. Foi nomeado mestre da Ordem de Avis com seis anos de idade. Sua ascensão ao trono se deveu a uma série de acontecimentos que ameaçavam a absorção do reino de Portugal por Castela e envolviam um conflito entre os dois reinos. Diferente da luta contra o Islã, que se tratava de uma guerra entre cristãos e muçulmanos, esse conflito se deu entre dois reinos cristãos, dentro de uma cisão da própria Igreja Católica; o Cisma do Ocidente (1378 – 1417) e da aliança com a França ou a Inglaterra, protagonistas da Guerra dos Cem Anos. A condição de rei de D. João I se consolidou após ter vencido a Batalha de Aljubarrota contra o rei de Castela. Para celebrar a vitória o rei mandou construir o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, chamado de Mosteiro da Batalha em agradecimento à vitória obtida em Aljubarrota.

ligado a uma batalha, o monarca português fez como o Imperador romano Constantino (272 – 337) e o rei Afonso Henriques (1109 – 1185), fundador do Reino de Portugal, que venceram uma batalha por inspiração divina.

De acordo com Carlos Moreira de Azevedo, em Portugal, vários territórios fronteiriços foram cedidos às ordens militares, o que era uma maneira de impedir, ou minimizar os efeitos de ataques externos. Eram instituições de cunho religioso e militar, milícias compostas por cavaleiros ligados às monarquias, possuíam uma organização própria e obedeciam a uma Regra. Após a conquista do território anteriormente ocupado pelo Islã, a atividade militar das ordens foi reduzida, mas sem perder essa função, e a partir do século XIII passaram a ter uma participação enquanto agentes sociais, com características senhoriais, em função das terras recebidas no período da expansão (AZEVEDO, 2001, p. 337 - 340).

A relação com o reino da Inglaterra foi fundamental no estabelecimento da devoção a São Jorge¹⁹. Na península ibérica a proteção das relíquias atribuídas a São Tiago foi motivo de devoção e do surgimento da Ordem de Santiago, que se estabeleceu em amplas áreas desse território. É o padroeiro da Espanha e os castelhanos eram devotos a esse santo. Logo, é notável o crescimento da devoção a outro santo em Portugal, no momento em que combateu o reino de Castela. Na Inglaterra, porém, São Jorge, é o padroeiro do país, dos soldados e da Ordem da Jarreteira. A cruz dos cruzados usada por São Jorge está na bandeira da Inglaterra e nas armas da Ordem, como pode ser observada na Capela de São Jorge, a casa espiritual da Ordem, no Castelo de Windsor. Consiste em um escudo de São Jorge, branco com uma cruz vermelha, inscrito em um círculo formado por uma jarreteira azul com a inscrição "*honi soit qui mal y pense*". A Ordem da Jarreteira é de grande

¹⁹ A morte de D. Fernando I em 1383 e a ausência de um herdeiro masculino na sucessão para o trono garantiu à viúva D. Leonor Teles (1350 – 1386) a regência de Portugal. A rainha regente casou a filha com o rei de Castela, o que faria com que o reino fosse absorvido pelo reino vizinho. Porém houve um descontentamento da população e outros nomes que poderiam assumir a sucessão foram cogitados, entre eles o Mestre de Avis, D. João I. Os tumultos e rebeliões contra a união, levaram o rei castelhano a promover incursões em território português e cercos a cidades para se impor como monarca. Durante 1384 o Mestre de Avis defendeu Portugal. Em março de 1385, foi promovida uma eleição nas Cortes de Coimbra vencida por D. João I. Após a subida ao trono o rei enfrentou as tropas castelhanas na Batalha de Aljubarrota. A oposição de dois reinos cristãos na Batalha se alinhava com a mesma oposição entre os reinos da Inglaterra e da França que travavam a Guerra dos Cem Anos. Castela aliada da França e Portugal da Inglaterra. Com tropas menos numerosas, a vitória de Portugal foi imprevista e tida como um milagre que confirmou a eleição de Coimbra e a dinastia que se iniciava (MATTOSO, 1998, p. 490 - 497).

prestígio e tem como Soberana da Ordem a rainha desse país. D. João foi cavaleiro da Ordem da Jarreteira, e recebeu apoio de membros dela. Desposou a princesa inglesa Filipa de Lencastre, cujo pai também era cavaleiro dessa mesma ordem²⁰.

Várias cidades portuguesas, como Braga, Porto, Coimbra, Nisa, Lisboa, mantiveram a tradição da imagem de São Jorge transportada por um cavalo na procissão de *Corpus Christi*. Porém, conforme os festejos eram adaptados e transformados pelas populações locais, os reis intervinham com determinações régias como forma de padronizar e de conter aspectos pagãos incorporados pelas práticas populares (SANTOS, 2005b, p. 79).

No século XVIII, a procissão era um acontecimento bastante esperado. E quando alguém se recusava a participar do desfile, era para se divertir na festa. A imagem de São Jorge na procissão, conduzida pela confraria de ofícios que tinha prioridade sobre as outras, demonstrou que o santo se manteve no imaginário e na devoção dos fiéis, mesmo com sua lenda considerada apócrifa. Seu mito foi adaptado conforme as exigências históricas e chegou até esse século em Portugal como um santo de grande prestígio (SANTOS, 2005b, p. 97).

Desde o tempo de D. João I, houve uma diversificação nos ofícios. No século XVI, novos ofícios compunham aqueles que se ocupavam da bandeira de São Jorge. Entre esses profissionais, aproximadamente 7% deles eram pintores. Esses, ao contrário da maioria que buscava ocupar um local de destaque na procissão, se questionavam sobre a pertinência de seu lugar na corporação e sobre seu próprio estatuto como oficiais mecânicos. Em 1577, cinco anos após o rei ter promulgado o Regimento dos Oficiais Mecânicos de Lisboa, um dos representantes, chamado Diogo Teixeira, convidou o rei a refletir sobre a natureza da atividade da pintura. Com o argumento de que a pintura era uma das artes liberais, e não um ofício mecânico, conseguiu obter a dispensa dos encargos da bandeira de São Jorge (SANTOS, 2005b). A atitude dos pintores se alinhava com a teoria das artes na Itália. Considerando que a Academia de Florença foi criada em 1552, isso indica um

²⁰ Após um início marcado pela guerra contra Castela, a independência e o fortalecimento de Portugal, com a reconquista de cidades que obedeceram a D. Beatriz e ao rei de Castela, o reinado de D. João I foi caracterizado por uma guerra expansionista e o início das explorações atlânticas iniciadas com a conquista de Ceuta no Marrocos, em 1415, e em seguida as ilhas no Atlântico e a costa da África (MATTOSO, 1998, p. 497 - 498). Isso contribuiu com a formação de várias colônias, entre elas, futuramente, o Brasil. Assim, o estabelecimento de Portugal no território brasileiro se fundou sobre uma dinastia na qual a devoção a São Jorge estava enraizada como cavaleiro militar.

alinhamento do pensamento em Portugal com as ideias sobre a arte que se desenvolveram nesse século.

Em seu célebre texto “O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli”, de 1893, Warburg compara essas duas obras do pintor renascentista com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte da época. No final do texto, o autor apresenta quatro teses:

- I. O manuseio artístico de formas acidentais dinamizadoras se desenvolve dentro da “grande” arte autônoma a partir da imagem dinâmica de situações observadas na realidade em seus detalhes.
- II. O abandono, pelo artista, do meio real do objeto facilita o acessório dinamizador; por isso este se manifesta primeiro nas obras de arte denominadas simbólicas (alegóricas), pois seu contexto real é dispensado, pela “comparação”, desde o princípio.
- III. A imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante.
- IV. O maneirismo ou idealismo artístico é apenas um caso especial do reflexo automático da imaginação artística (WARBURG, 2013, p. 55).

Na primeira das teses, se verifica que o autor atribui uma importância à percepção que o artista tem a partir de sua realidade sensorial. As formas que o artista manuseia se desenvolvem a partir da imagem em movimento, retiradas de sua própria experiência. Formas que o autor chamou de “acidentais dinamizadoras”. O uso da alegoria como recurso, como é o caso das duas pinturas, facilitou o “acessório dinamizador”, pois promovia um abandono do meio real. Na terceira tese, Warburg apresenta a questão da memória. Ele propõe que a imagem recordada é projetada de modo inconsciente sobre a obra de arte. Ou seja: as obras que o artista produz contêm lembranças agregadas inconscientemente, as imagens mentais que o artista carrega a partir de suas próprias experiências. O artista poderia conhecer obras de outros artistas mais antigos, ou contemporâneos a ele. Também poderia formular suas imagens mentais a partir de textos literários e teóricos e de sua própria realidade vivida, as encenações teatrais e as festas.

Ao analisar a obra “A Primavera”, Warburg identifica as duas figuras da direita como Zéfiro e Flora. Compara a ação desempenhada por elas com textos de Poliziano, Boccaccio e Lorenzo de Médici, que por sua vez se apoiavam em textos de Ovídio. Também compara com uma encenação teatral que ocorreu em 1486 e a textos teatrais que apresentavam uma cena de perseguição dentro do contexto mitológico encontrado na obra. Refere-se à cultura festiva italiana como forma de transição da vida para a arte. Considerando que nas festas as figuras se

apresentavam aos artistas como “elementos físicos da vida em movimento real”, fica evidente o processo de figuração na arte. Assim, a noção da arte como próprio modelo para a arte, não sugeria o objeto a ser imitado, mas apenas facilitava sua articulação (WARBURG, 2013, p. 33 - 39).

Nesse sentido, a celebração de *Corpus Christi* em cidades portuguesas e brasileiras, pode ser considerada como o que o autor chamou de “elementos físicos da vida real em movimento”. As imagens de São Jorge, conduzidas pela cidade durante a procissão, são como as formas dinamizadoras, que se formavam nas memórias das pessoas e eram projetadas inconscientemente nas obras dos artistas a partir de suas lembranças.

Para Didi-Huberman a abertura do tema é uma transformação figural. Deve ser considerada como uma dinâmica formal e meta-narrativa do combate de São Jorge encarado como figura e como lugar ao mesmo tempo. O santo não esperou o aparecimento do dragão para fazer que se abra a terra. As narrativas de seu martírio já se constituem sobre esse tema recorrente, como marcas de abertura na terra que acompanha seus altos feitos. Na temporalidade de seu culto, pela rede tecida, formalmente e antropologicamente, entre o nome, o lugar e o tempo de São Jorge (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 107 - 108).

Jacopo de Varazze apresenta no início da sua narrativa o significado do nome do santo; *Geos*, que quer dizer terra e *orge*, que significa cultivar. O hagiógrafo transforma o próprio sentido do nome do santo para que ele signifique um lugar (a terra). A etimologia do nome Jorge é o trabalhador, o agricultor: aquele que obra (*œuvre*) a terra, ou aquele que abre (*ouvre*) a terra²¹, como se pôde dizer até o século XVII. O dragão imaginário abria para o pior – terras rachadas, planos desolados, lugares infestados ou entregues aos pântanos, montanhas perigosas – o santo popular, a abrirá para o melhor. À abertura estéril e mortífera do dragão se opõe no combate e se substitui, com a vitória, a abertura fértil, a abertura fecunda de São Jorge “o agricultor” (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 110).

²¹ O autor utiliza e assinala os termos *œuvre* e *ouvre*. O primeiro quer dizer trabalho ou obra. O segundo é o verbo *ouvrir* no presente do subjuntivo, ou seja: abre. O autor parece investir a palavra “abertura” não só com seu significado, mas também com o significado de obra, ou trabalho.

A festa de São Jorge, 23 de abril, é uma festa de primavera. Fazia alusão aos ritos de fertilidade que acompanham as celebrações da festa do santo na Europa e até à Síria cristã. São Jorge ultrapassa seu “tema” iconográfico. Ele não é somente esse personagem narrativo que contam suas lendas canônicas, mas uma vasta máquina ou matriz simbólica (DIDI-HUBERMAN, GARBETTA e MORGAINE, 1994, p. 111). Para compreender as imagens e a sobrevivência da devoção ao santo, é preciso situar essas imagens em seu contexto de uso. As festas que contavam com suas imagens marcavam as memórias das pessoas com sua figura estreitamente relacionada a um conjunto de sentimentos em comum.

Segundo Maurice Halbwachs, as lembranças tomam forma mais clara na memória ao serem relacionadas com as lembranças dos outros. Um conjunto de testemunhos cria uma massa mais consistente. Ainda que não esteja na presença física de outras pessoas, a memória carrega internamente todas as relações humanas desenvolvidas. Mesmo sós, os lugares por onde passamos, o que vimos, carregam a memória desses lugares e coisas. Outras pessoas também podem ter passado pelos mesmos lugares e colhido impressões diferentes, mas também com afinidades e semelhanças. Estamos acompanhados das histórias dos lugares, das casas, das pessoas que ali moraram, das ruas, das pontes, das igrejas, dos arquitetos, engenheiros e operários que as construíram. Um conjunto de lembranças pode ser constituído, mesmo com algumas divergências, se elas concordarem no essencial. Quando uma impressão se baseia não apenas na lembrança de uma única pessoa, mas também na dos outros, as ideias colaboram umas com as outras e conferem maior exatidão e credibilidade ao que foi rememorado (HALBWACHS, 2006, p. 29 - 32).

Há dois tipos de reconhecimento, por imagens e por movimentos. O reconhecimento por imagens ocorre ao se conectar a imagem de um objeto a outras, com as quais forme uma espécie de quadro, é encontrar as relações “desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos”. A lembrança corresponde a um momento do passado. Portanto, a carga de sentimentos associada a uma imagem que há na memória, em certa medida, volta a ficar presente ao se rever algum lugar, ou relembrar algum ocorrido (HALBWACHS, 2006, p. 55). Os artistas do Renascimento podiam ter como referência a natureza e outras obras, dos antigos ou de seus contemporâneos, porém, suas lembranças também agiam na construção de suas imagens. Considerando a grande mobilização social

da qual consistiam as festas e procissões, se pode relacionar as imagens nesses eventos com as “formas dinamizadoras”, teorizadas por Warburg, que marcaram as memórias individuais.

O pensamento individual acontece como uma espécie de eco do pensamento coletivo. Existem lembranças que podem ser evocadas com facilidade, outras com mais dificuldade. As que são lembradas facilmente são acessíveis com facilidade também para os outros, e podemos nos apoiar na memória dos outros para constituir a nossa. Ao contrário, por mais contraditório que pareça, as lembranças que pertencem somente a uma pessoa, serão mais difíceis de serem evocadas, porque não há outros pontos de apoio sobre os quais estabelecer a lembrança. A memória coletiva tem como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que lembram, é um conjunto de lembranças individuais que a constitui. Assim, a memória individual é um ponto de vista da memória coletiva, que muda conforme o lugar e conforme as relações mantidas com outros ambientes (HALBWACHS, 2006, p. 64 - 69). Quando estavam nas capelas, as imagens tinham acesso público, porém reduzido de pessoas. Reduzido, se comparado com as ocasiões em que eram transportadas nas procissões e marcavam a memória coletiva.

Nas cidades, enquanto a aparência das ruas e das construções não muda, o grupo tem a impressão de não mudar, a estabilidade do que se vê gera uma sensação de continuidade em um grupo social. Uma das condições de unidade de um grupo é por estarem reunidos em um mesmo espaço. É no ambiente, na fonte dos estímulos sensoriais, onde criam suas relações sociais, assim a memória coletiva acontece em um contexto espacial (HALBWACHS, 2006, p. 170 - 171).

As religiões que estão fortemente instaladas sobre o solo, participam da memória dos grupos. As lembranças de um grupo religioso ocorrem pela visão de determinados lugares, localizações ou disposições de objetos. A separação entre o mundo sagrado e o profano ocorre no espaço físico. Os sentimentos experimentados pelos fiéis ao entrar em uma igreja, ou outro lugar santificado, possuem lembranças comuns com os estados de espíritos experimentados por outros fiéis, pensamentos e lembranças que se formaram em épocas anteriores, nesse mesmo lugar. Mas a igreja não é somente o lugar onde se reúnem os fiéis. A própria igreja institui aos membros do grupo, uma distribuição e atitudes específicas. Grava no espírito dos fiéis um conjunto de imagens tão definidas e imutáveis quanto os ritos, as preces, os artigos do dogma (HALBWACHS, 2006, p. 182 - 185). As

procissões sacralizavam todo o espaço urbano. Nas procissões de *Corpus Christi* nas cidades portuguesas, a bandeira de São Jorge, com a imagem transportada por seu respectivo grupo, o santo é evocado como guerreiro, assim como D. João I, militar de uma ordem que lutou para defender a soberania de Portugal. O santo guerreiro é um forte símbolo da dinastia que se iniciou com vitórias militares sobre o reino vizinho. Símbolo utilizado como forma de preservar uma memória, lembrar feitos do passado, e que marcou a memória coletiva.

Em algumas cidades do Brasil colonial também ocorreram as procissões de *Corpus Christi* com a presença da imagem de São Jorge transportada sobre um cavalo e conduzida por um cortejo. Para Beatriz Catão Cruz Santo, tanto na sociedade colonial como no reino a procissão era uma prática religiosa que caracterizava uma manifestação da cultura barroca (SANTOS, 2005a, p. 31).

No século XVIII, a festa de *Corpus Christi* tinha um caráter de espetáculo. Pode-se analisá-la pela perspectiva dos agentes sociais que as organizavam, como as câmaras, as autoridades eclesiásticas, ou as irmandades. Também pode ser pensada como uma festa que procurava envolver os participantes por meio dos sentidos. Como um produto da cultura barroca, o sentido da visão possuía uma importância fundamental. Porém todos os ornamentos, os corpos dos participantes, as músicas, os incensos também faziam parte da procissão (SANTOS, 2005a, p. 37). Todos os elementos sensoriais se compunham e sensibilizavam os fiéis. A partir de suas disposições individuais, os fiéis observavam as imagens nas procissões conjuntamente com outras percepções sensoriais.

A procissão de *Corpus Christi* na qual havia uma imagem de São Jorge conduzida em um cavalo, aconteceu também em algumas cidades brasileiras. Esse aspecto particular da procissão foi assimilado nas regiões coloniais como forma de estabelecer a presença real. Nas cidades brasileiras, assim como nas portuguesas, os principais responsáveis pelo Estado de São Jorge, que compreendia o santo e seu acompanhamento, foram os profissionais ligados ao trabalho com o ferro. No Rio de Janeiro era chamada de “Irmandade de São Jorge dos ferreiros de cidade do Rio de Janeiro” (SANTOS, 2005a, p. 86 - 89).

Em Vila Rica, atual Ouro Preto, a imagem de São Jorge que era utilizada na liturgia é atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (anexo 4). Atualmente ela está no Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, destacada da sua função original. Porém ela foi utilizada em um ritual, decorada,

manipulada e servindo de símbolo a uma instituição, o que atribuía prestígio social aos membros da irmandade que participavam da procissão. Como a imagem medieval, se insere em uma tradição religiosa de produção e uso das imagens. É um ornamento no culto aos santos, no sentido de ser um equipamento necessário para a realização de uma função. Também atua como um símbolo de prestígio de uma associação de ofícios (BASCHET, 2008).

No Brasil, a procissão de *Corpus Christi* foi registrada por Jean Baptiste Debret no século XIX. O viajante escreveu sobre oito procissões que ocorriam no Rio de Janeiro, entre elas a de *Corpus Christi*. O artista viajante descreve a procissão e o cortejo com a imagem de São Jorge que a encabeçava. No Rio de Janeiro, conforme o testemunho do autor, no dia da procissão as pessoas se reuniam na capela para acompanhar o cortejo com a imagem do santo, que era conduzida da Capela de São Jorge até a Capela Imperial, diante do pórtico, onde o cortejo esperava a saída da grande procissão encabeçada por ele. A imagem do santo era de tamanho natural e feita em papelão, provavelmente em papel machê, apenas a cabeça e as mãos eram esculpidas em madeira. O que se sobressaía era a vestimenta do santo, os ornamentos com os quais era equipado e equipavam o cavalo branco sobre o qual o santo era montado. As roupas do santo continham bordados em ouro, usava a condecoração do comandante da Ordem de Cristo, com diamantes cravejados, e segurava um escudo onde estavam pintadas as armas imperiais brasileiras (DEBRET, 1971, p. 39 - 40).

Debret registrou o cortejo em um desenho a partir do qual foi produzida uma litografia (anexo 5) e descreveu a imagem:

Reproduzo aqui os principais grupos do grotesco cortejo de São Jorge, cujos detalhes estão consignados na descrição da procissão do corpo de Deus.

Os grupos compõem-se de uma parte dos músicos negros, da imagem de São Jorge presa à sela do cavalo sobre o qual êle é representado segurando um estandarte virado em sinal de humildade diante do Nosso Senhor; acompanham-no o primeiro lanceiro e, logo atrás, seu capitão das guardas com armadura completa segurando também uma bandeira.

A-pesar-de ser a armadura de papelão pintado, vê-se o suor escorrer pelo peito e cair do queixo mal escondido pela viseira (DEBRET, 1971, p. 217).

As festas religiosas acontecem segundo um calendário e visam recriar momentos importantes que fundaram a devoção religiosa. Para Eliade é uma forma do homem religioso se tornar periodicamente contemporâneo dos deuses, na medida em que reatualiza um tempo no qual se realizaram obras divinas. O tempo

profano, em que se desenrola a existência humana, é possível em função da existência de um tempo sagrado. A reprodução de gestos exemplares é um esforço para viver perto dos deuses (ELIADE, 1992, p. 78 - 81). A procissão de *Corpus Christi*, no Brasil, é uma maneira de atualizar o tempo divino, mas também de estabelecer o poder imperial na colônia. Funções que, para a monarquia, não são incompatíveis, ao contrário, se complementam, pois a condição do rei teria sido concedida por Deus, e a devoção a São Jorge teve uma participação fundadora do próprio rei D. João I. As festas religiosas são muito populares e encontram grande participação e adesão da população brasileira.

Beatriz Santos aponta também o caráter de festa popular relacionado à procissão de *Corpus Christi*, tanto nas cidades portuguesas como nas colônias. Acompanhando a procissão havia práticas de danças tradicionais que, os organizadores eclesiásticos e nobres procuravam conter, ou separar da procissão (SANTOS, 2005a, p. 116 - 120). Os elementos populares não poderiam ser completamente banidos da procissão, pois isso afastaria a própria população do evento religioso. Desse modo as imagens de São Jorge, utilizadas nas procissões se fixavam nas memórias dos fiéis. Assim se estabeleceram na memória coletiva dos grupos e dos espaços, integrando um imaginário religioso no país, o que explica sua longa duração.

De uma narrativa hagiográfica à sua devoção relacionada a um gesto fundador, que estabeleceu um local sagrado. Sua inserção em um tempo sagrado em uma festa religiosa, a repetição desse tempo sagrado de Portugal no Brasil. A formação de um imaginário no Brasil a partir de uma memória coletiva religiosa, que transcende à religiosidade e à arte, integrando arte, vida, ritual e literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido pela pesquisa demonstra que a construção da imagem de São Jorge e o dragão está em constante movimento, sempre aberta a novas reconfigurações, reformulações, ressignificações. Sua temática religiosa promove uma troca contínua entre o viés material e o espiritual na obra de arte. A sobreposição dos diversos usos e sentidos das imagens do santo revela o que foi incorporado ou esquecido, provocando desdobramentos daquilo que o tema tem de essencial: a luta do santo contra o dragão. Assim, cada imagem se constitui como um momento em um processo que se desenvolve como ramificações.

As primeiras imagens do santo surgiram de uma forte relação do cristianismo com os lugares sagrados, os locais de culto. O culto aos santos normalmente se iniciava com as suas mortes, seus locais de sepultamento eram visitados pelos devotos que celebravam suas memórias. As imagens promoviam uma intermediação entre os fiéis e os santos, correspondiam à materialização do sagrado, à figuração do mito. Devido ao caráter fantástico, as narrativas sobre São Jorge passaram por reformulações frequentes desde o início de seu culto, estabelecendo uma flexibilidade própria ao seu tema. As formas adotadas em suas figurações são caracterizadas por essa maleabilidade, sua capacidade de adotar novas formas e novos significados.

A condição de guerreiro adotada por São Jorge não correspondeu a um abandono de sua condição de mártir, elas foram sobrepostas, agrupando no santo diferentes sentidos. O dragão, que apareceu inicialmente de maneira figurada nas narrativas, foi o responsável por esse deslocamento, ao se tornar uma figura com a qual o santo interage. Na transição entre os textos e as imagens, o dragão se transformou em uma figura da hagiografia, incorporando a ela elementos do folclore e provocando um deslocamento no mito. São Jorge passou a ser considerado como matador de dragões e teve essa nova figura incorporada em sua iconografia. O santo se tornou o guerreiro que vence o mal em nome de Cristo.

O uso das imagens nos lugares sagrados do cristianismo obedecia a uma organização específica, elas desempenhavam uma função dentro de um ritual. Por isso as imagens são analisadas a partir das relações que elas estabelecem com as outras figuras. A compreensão do sentido adotado pela figura se dá pela sua localização em relação às outras figuras e pela identificação de suas ações. A

possibilidade de figurar o Cristo foi objeto de discordância dentro da Igreja, o que promoveu uma ampla discussão teológica e teórica quanto ao uso das imagens nos lugares sagrados. A aceitação do uso da imagem humana de Cristo promoveu um aumento progressivo no uso e uma regulação na maneira de produzi-las. Assim como para produzir as imagens de Cristo, a produção das imagens dos santos também devia obedecer a algumas exigências de modo a garantir seu valor como objeto sagrado.

A necessidade de seguir um modelo ou atender a determinações, não impediu os deslocamentos na imagem de São Jorge. As diferentes condições dos lugares onde a devoção ao santo se espalhou promoveram transformações na atuação daqueles que produziam as imagens. A imagem do santo se transformou porque se adaptou. Sua acomodação a diferentes realidades e a maleabilidade do tema proporcionou sua longa duração e garantiu sua sobrevivência. A expansão urbana na Europa do século XIII promoveu um desenvolvimento dos negócios e contribuiu com o surgimento, no século XIV, de uma alta burguesia com poder de compra elevado. Isso iniciou a formação de um mercado regular para obras de arte, e implicou em alguma liberdade no processo criativo. Mesmo com a determinação de um programa a ser cumprido, havia um campo dentro do qual o artista podia atuar criativamente ao produzir uma imagem.

As imagens do códice de São Jorge, do início do século XIV, apresentam um ponto fundamental no processo de transformação da imagem medieval: a representação do mundo natural. O entendimento da natureza como obra de Deus promoveu a aceitação do que percebemos pelos sentidos. Como as imagens eram produzidas para um uso religioso, os elementos naturais foram incorporados às representações. Além de temas florais ornamentando as margens das páginas e as letras capitulares no códice de São Jorge, o lugar onde acontece a luta é a representação de um ambiente natural, o lugar do dragão. A comparação com a outra representação da luta no mesmo códice revela o sentido anacrônico do objeto, sua heterogeneidade temporal. O fundo dourado sobre o qual o santo combate o dragão corresponde ao fundo dos retábulos e ícones bizantinos, produzidos conforme uma maneira de se entender a imagem. A representação da natureza foi uma mudança na produção das imagens, conectada com novas questões sobre as percepções sensoriais. A imagem se transformou, porque o pensamento se deslocou.

A oralidade foi um veículo fundamental para a propagação das narrativas medievais. Antes de serem colocadas por escrito, as histórias dos santos eram transmitidas oralmente e mantidas na memória. Essa forma de transmissão é feita de lembranças e esquecimentos, por isso é sempre fluída. O tema passa por constantes transformações conforme é repetido. Isso ocorre porque se adapta a certas características locais e temporais, porque se adapta a cada novo narrador. Sua sobrevivência se deve a sua flexibilidade sempre constante.

As imagens do códice atendem a um conjunto de funções, pois o códice possui um caráter utilitário: organizar o culto a São Jorge. Sua produção ocorreu antes da noção de obra de arte, como a conhecemos hoje, ter sido inventada. Assim como a arte se transformou, o próprio conceito de arte também. Por isso, a noção de obra de arte não possui um único significado, mas vários que se acumulam em um mesmo termo. Essa amplitude semântica produz um campo alargado, dentro do qual, vários objetos são incluídos. A materialidade do códice atua junto aos sentidos e em vários campos expressivos: a literatura, a música e a pintura. É um objeto sagrado, feito para ser manuseado durante um ritual, produzido com materiais preciosos, por meio de um longo e minucioso trabalho que envolveu várias pessoas, desde o planejamento, até os últimos detalhes. Além de todos esses fatores, as imagens também procuravam agradar esteticamente e se adaptavam às preferências individuais.

A transformação na representação do espaço observada nas iluminuras do códice, também é identificada com a comparação de três pinturas de Paolo Uccello do século XV, com o tema de São Jorge e o dragão. Modificando a técnica, a função das obras e as formas das figuras, além de um espaço natural, Uccello construiu um espaço contínuo organizado de acordo com uma perspectiva geometricamente elaborada. Sua obra está estreitamente ligada ao pensamento manifesto por Leon Battista Alberti em seus tratados. A separação das imagens de seu uso sagrado envolveu a utilização de ferramentas científicas nos processos de representação. Conforme a natureza passou a ser objeto de estudo científico, a arte, como forma de representá-la, se apoiou nos estudos da perspectiva e da anatomia para reivindicar seu caráter científico. A forma como Uccello representou as figuras e o espaço natural estabeleceu princípios fundamentais para a produção de imagens no Renascimento.

Apesar de ter surgido como um mártir, São Jorge se tornou famoso no ocidente europeu como um cavaleiro que venceu o dragão, simbolizando a vitória do bem sobre o mal. Construída no período das cruzadas, essa associação valorizava a cavalaria que combateu o Islã no Oriente. A propagação de sua imagem como santo cavaleiro ocorreu devido à devoção dos cruzados e seu patronato às ordens militares. A aceitação da vida terrena e a possibilidade de buscar a salvação da alma por meio das ações durante a vida permitiram sua transformação em guerreiro, que combate o mal em nome de Deus.

São Jorge alcançou grande popularidade por toda a Europa, e certas corporações de ofício o adotaram como santo patrono. Essa forma de devoção levou a uma ampla produção de imagens do santo, tanto no norte como no sul da Europa. A comparação do retábulo de Rogier van der Weyden com o painel de Vittore Carpaccio, em Veneza, estabeleceu um paralelo entre uma pintura da Europa setentrional com outra da Europa meridional, próxima da fronteira com o império otomano. Enquanto a pintura flamenga apresenta uma estabilidade do cristianismo e uma prosperidade na sociedade, a veneziana é construída em uma tensão polarizada entre o mundo cristão e o mundo muçulmano. Porém essa tensão não anulou a perspectiva de uma sociedade próspera, estimulada pelo comércio. O painel de Carpaccio é o resultado do patronato de São Jorge a uma confraria que se manteve ativa desde aquela época até hoje.

A conquista de um campo autônomo de expressão pela pintura foi resultado de um longo processo. Por um lado envolvia a separação da imagem de sua função religiosa, por outro buscava elevar a pintura como uma atividade mental mais do que manual, com isso o trabalho do pintor se separou dos ofícios mecânicos. As regras de produção das imagens passaram a ser determinadas e regidas dentro de seu próprio campo, mas não abandonaram os temas religiosos. Mesmo com o uso estético, as imagens não deixaram de ser utilizadas com finalidades religiosas. O que ocorreu foi a incorporação de uma nova forma de uso compatível com a anterior. Apesar da materialidade da obra, ambos os casos remetem a sentimentos, ao que é imaterial.

As duas obras que Rafael Sanzio pintou com o tema de São Jorge e o dragão, no início do século XVI, apresentam o espaço natural. Diferente de Uccello com suas experiências perspécticas, Rafael representa o espaço natural coerente com as percepções. As soluções estéticas desenvolvidas por Rafael seguem junto

com a noção de belo formulada por Giorgio Vasari. Ao adaptar a noção de *graça* dos modos cortesãos para a arte, o autor a associou com a noção de belo. A graça é colocada em relação com a suavidade e a facilidade e contrasta com o sério e o sublime. É definida pela rapidez e pela facilidade de execução mais do que pela exatidão.

Rafael Sanzio foi um artista que desfrutou de grande prestígio e reconhecimento social. Teve suas obras reproduzidas por gravuras como forma de divulgar e manter a memória de sua arte. As duas de suas pinturas de São Jorge e o dragão foram reproduzidas em um álbum do século XVIII por gravuras de Nicolas de Larmessin, junto com outras gravuras de obras situadas em coleções francesas naquele momento. Utilizada em livros como esse, a gravura contribuiu com a reprodução de imagens em grande quantidade, conseqüentemente com suas divulgações.

A condição de objeto reproduzível, leve e transportável fez da gravura a técnica ideal para difusão das imagens da arte. Seu uso possibilitou a organização de catálogos de arte. Porém a gravura também foi usada como uma possibilidade de expressão poética. Estabeleceu-se não somente como técnica de reprodução, mas também como linguagem estética, promovendo uma nova relação com as imagens. As gravuras de Martin Schongauer, Mestre I.A.M. van Zwoll, Albrecht Dürer e Lucas van Leyden exploraram a linguagem estética da gravura em várias formas do santo. As imagens em preto e branco transformaram o processo de percepção das imagens, ampliando em quantidade e removendo uma de suas qualidades: a cromática.

Apesar da procissão de *Corpus Christi* ter difundido a devoção a São Jorge, sua imagem foi construída por outro viés. A composição de uma das pinturas de Rafael, reproduzida por Larmessin no álbum de gravuras, ficou amplamente conhecida, e esse modelo se espalhou. As duas imagens devocionais do século XX, a siciliana e a brasileira, seguem a composição estabelecida por Rafael na pintura renascentista. As diferenças entre as imagens demonstram que elas se transformaram não como uma evolução linear, mas como um entrecruzamento de formas, figuras, sentidos e significados.

As representações de São Jorge e o dragão não se fixaram apenas entre as imagens devocionais no Brasil. O tema também foi objeto de artistas de diversas origens. Entre as pinturas de Ernesto de Fiori e as gravuras de J. Borges, a

comparação com outras imagens de São Jorge revelou um processo de desdobramento de tradições formais. A expressividade da obra do ítalo-alemão se enraíza nos gestos corporais expressivos do norte europeu. A xilogravura de Borges dialoga diretamente com o imaginário popular brasileiro. Trazem à tona o modelo criado por Rafael, divulgado por Larmessin e amplamente utilizado entre as imagens devocionais. A peculiaridade das gravuras de Borges é um dos muitos desdobramentos de um tema em constante transformação.

O imaginário de São Jorge foi constituído no Brasil pela sobreposição do campo da arte com o campo do sagrado, intermediado pelas experiências sensoriais. A devoção a São Jorge no Brasil se formou por meio da colonização portuguesa. A prática de conduzir uma imagem de São Jorge no início da procissão de *Corpus Christi*, no Brasil dos séculos XVIII e XIX, era a repetição desse ritual originado em Portugal no século XIV. Assim como em Portugal, havia corporações de ofícios responsáveis pelos cuidados com o culto ao santo, a manutenção das capelas e o transporte das imagens nas procissões. Apesar do caráter sagrado, as procissões se transformavam em festas populares com ampla participação das populações urbanas e rurais. Como as imagens sagradas eram o ponto central das atenções, se estabeleceram na memória coletiva.

Cada imagem do santo, a partir de suas peculiaridades, indica a maleabilidade do tema. A imagem de São Jorge, sempre passiva a transformações, revela mais do que o deslocamento do santo. As suas imagens, sempre reformuladas, ressignificadas, reinseridas em novos contextos, contam uma história da arte, mas contam também uma história das imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADHÉMAR, J. **La Gravure des origines à nos jours**. Paris: Aimery Somogy, 1979. ISBN 2-85056-137-1.

AMÉLINEAU, E. Passion copte de saint Georges. In: DIDI-HUBERMAN, G.; GARBETTA, R.; MORGAINE, M. **Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende**. Paris: Adam Biro, 1994. ISBN 2-87660-139-7.

ANTAL, F. A condição dos pintores em Florença no Trecentos. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana. De Giotto a Leonardo**. Tradução de Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, v. 2, 2013. p. 448. ISBN 978-85-7503-223-7.

ARGAN, G. C. Preâmbulo ao estudo da História da Arte. In: ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Tradução de M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1994. ISBN 978-972-33-0970-6.

ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão; ensaios sobre o barroco**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. ISBN 85-359-0579-0.

_____, G. C. **História da arte italiana: De Giotto a Leonardo**. Tradução de Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, v. 2, 2013a. 448 p. ISBN 978-85-7503-223-7.

_____, G. C. **História da arte italiana: De Michelângelo ao futurismo**. Tradução de Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, v. 3, 2013b. ISBN 979-85-7503-224-4.

AUBERT, R. GEORGES (Saint) de LYDDA. In: AUBERT, R. **Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclesiastiques**. Paris: Letouzey et Ané, v. 20, 1984.

AZEVEDO, C. M. **Dicionário de História Religiosa de Portugal**. 4196. ed. Rio de Mouro: Circulo de Leitores, v. 3, 2001. ISBN 972-42-2416-3.

BASCHET, J. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008. ISBN 978-2-07-034514-4.

BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 320 p. ISBN 85-7503-476-6.

_____, H. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Tradução de inglês Gisah Vasconcelos. 1ª. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010. 784 p. ISBN 978-85-63447-00-5.

BÉNÉZIT, E. **Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs**. Paris: Librairie Gründ, 1976.

BLUNT, A. **La théorie des arts en Italie (1450 - 1600)**. Paris: Gallimard, 1966. ISBN 2070300390.

BONNE, J.-C. À la recherche des images médiévales. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**, Paris, n. 46e année, N. 2, mars-avril 1991. 353-373.

BUSINE, L. et al. **L'Homme, le Dragon et la mort. La Gloire de saint Georges**. Bruxelles: Fonds Mercator, 2015. ISBN 978-94-6230-075-0.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª. ed. São Paulo: EdUSP, 2011. 385 p. ISBN 9788531403828.

CHÂTELET, A. **Rogier van der Weyden (Rogier de la Pasture)**. Paris: Gallimard, 1999. 146 p. ISBN 2-07-011613-1.

DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil: 1816-1831 : excertos e ilustrações**. São Paulo: Melhoramentos, 1971. 107 p.

DELUMEAU, J. Georges. In: MANDOUZE, A. **Histoire des saints et de la sainteté chrétienne. Tome II, la semence des martyrs 33-313**. Paris: Hachette, v. II, 1987. ISBN 2-245-02084-7.

DEMURGER, A. **Os Cavaleiros da Cristo: as ordens militares na Idade Média (sécs. XI a XVI)**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. ISBN 85-7110-678-9.

DIDI-HUBERMAN, G. **Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images**. 2-7073-1726-8. ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. 1ª. ed. São Paulo: 34, 2013b. ISBN 978-85-7326-537-8.

DIDI-HUBERMAN, G.; GARBETTA, R.; MORGAINÉ, M. **Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende**. Paris: Adam Biro, 1994. ISBN 2-87660-139-7.

DUBY, G. **História artística da Europa. A Idade Média**. Tradução de Mário Dias Correia. São Paulo: Paz e Terra, v. tomo I, 2002. ISBN 85-201-0257-3.

ECO, U. **Obra Aberta**. Tradução de Pérola de Carvalho. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. ISBN 85-336-0053-4.

FOCILLON, H. **A vida das formas. Seguido de elogio da mão**. Tradução de Ruy Oliveira. Lisboa: 70, 2001. ISBN 972-44-0718-7.

FONSECA, F. **O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico**. Brasília: [s.n.], 2011. 168 p.

FRANCASTEL, P. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

FRANKLIN, J. A rica expressão da fantasia sertaneja. In: BORGES, J. F., et al. **J. Borges por J. Borges**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. Cap. II, p. 152. ISBN 85-230-0857-8.

GRABAR, A. **Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen age.** Paris: Flammarion, 1994. ISBN 2-08-081615-2.

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, A. C. D. **Semiótica plástica.** Tradução de Ignácio Assis Silva. São Paulo: Hacker, 2004. p. 270. ISBN 85-86179-43-4.

GRIFFITHS, A. L'art et la main des graveurs. In: MELOT, M., et al. **L'Estampe.** Tradução de l'anglais par John E. Jackson. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1981. ISBN 2-605-00010-9.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p. ISBN 85-88208-74-1.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN 85-336-0837-3.

HOBBSAWN, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições.** Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. ISBN 978-85-7753-060-1.

HOWETT, J. Two Panels by the Master of the St. George Codex in The Cloisters. **Metropolitan Museum Journal**, New York, 11, 1976. 143.

HUMFREY, P. **Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti.** Firenze: Cantini, 1991. 159 p. ISBN 8877371420.

IOGNA-PRAT, D. Ordem(ns). In: LE GOFF, J.; SCHIMITT, J.-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Tradução de Eliana Magnani. Bauru: Edusc, v. II, 2006. ISBN 85-7460-148-9.

KANTER, L. B. **Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300 - 1450.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994. ISBN 0-87099-725.

KOSSOVITCH, L. A reflexão artística de Ernesto de Fiori. In: LAUDANNA, M. **Ernesto de Fiori: uma retrospectiva.** São Paulo: Pinacoteca do estado, 1997.

KREN, T. .; MCKENDRICK, S. **The Renaissance. The triumph of flemish manuscript painting in Europe.** Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003. ISBN 0-89236-703-2.

LAUDANNA, M. **Ernesto de Fiori: uma retrospectiva.** São Paulo: Pinacoteca do estado, 1997.

LE BRAS, G. **Études de sociologie religieuse.** Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

LITTLE, L. K. Monges e religiosos. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Tradução de Eliana Magnani. 1ª. ed. Bauru: Edusc, v. II, 2006. ISBN 85-7460-148-9.

MATTOSO, J. **História de Portugal.** Lisboa: Estampa, v. 2, 1998. ISBN 972-33-0919-X.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do design gráfico**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009. ISBN 978-85-7503-775-1.

MELOT, M. La nature et le rôle de l'estampe. In: MELOT, M., et al. **L'estampe**. Genève: Albert Skira, 1981. ISBN 2-605-00010-9.

PANOFSKY, E. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PANOFSKY, E. A perspectiva como forma simbólica. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana: De Giotto a Leonardo**. Tradução de Wilma de Katinszky. 1ª. ed. São Paulo: Cosac & Naify, v. 2, 2003. p. 448. ISBN 85-7503-223-2.

PASTOUREAU, M. **Preto: história de uma cor**. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Senac São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. ISBN 978-85-396-0037-3.

PASTOUREAU, M.; SUCHAUX, G. D. Dragon. In: PASTOUREAU, M.; SUCHAUX, G. D. **Le bestiaire medieval. Dictionnaire historique et bibliographique**. Paris: Le Léopard d'Or, 2002. ISBN 2-86377-176-0.

RÉAU, L. Jorge, megalomártir. In: RÉAU, L. **Iconografía del arte cristiano**. Tradução de Daniel Alcoba. 2ª. ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, v. 4, 2001. ISBN 84-7628-212-5.

SANTOS, B. C. C. **O corpo de Deus na América: a festa de Corpus Christi nas cidades da América Portuguesa - Século XVIII**. 1ª. ed. São Paulo: Annablume, 2005a. ISBN 85-7419-555-3.

SANTOS, G. S. D. **Ofício e sangue: a Irmandade de São Jorge e a Inquisição na Lisboa Moderna**. Lisboa: Colibri / Instituto de Cultura Ibero-Atlântica, 2005b. ISBN 972-772-545-7.

SCHAEFFER, J.-M. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, A. C. D. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004. p. 270. ISBN 85-86179-43-4.

SCHAPIRO, M. **Les Mots et les Images**. Paris: Macula, 2000. ISBN 2-86589-051-1.

_____, M. Sobre a atitude estética na arte Românica. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana: Da Antiguidade a Duccio**. Tradução de Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac e Naify, v. I, 2003. ISBN 85-7503-222-4.

SELLINK, M. Saint Georges au XVIe siècle. In: BUSINE, L.; SELLINK, M. **L'Homme, le Dragon et la Mort. La gloire de Saint Georges**. Bruxelles: Fonds Mercator, 2015. ISBN 978-94-6230-075-0.

SIGOVINI, A. Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone. In: LEVORATO, G. **Scuole a Venezia. Storia e attualità**. Venezia: Marcianum Press, 2008. p. 159. ISBN 8876861459.

VARAZZE, J. D. **Legenda Áurea: Vidas de Santos**. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASARI, G. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 1ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. ISBN 978-85-7827-428-3.

VAUCHEZ, A. Les saints patrons des collectivités et des nations. In: MANDOUZE, A. **Histoire des saints et de la sainteté chrétienne. Tome II, la semence des martyrs 33-313**. Paris: Hachette, v. II, 1987. ISBN 2-245-02084-7.

VAUCHEZ, A. **A espiritualidade na Idade Média ocidental: (séculos VIII a XIII)**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 204 p. ISBN 85-7110-334-8.

WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu**. Tradução de Markus Hediger. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 744 p. ISBN 978-85-7866-078-9.

WIRTH, J. **L'image médiévale: Naissance et développements (VI - XV)**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. ISBN 2-86563-210-5.

ZANINI, W. Os anos tardios de Ernesto De Fiori no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, 9, n. n. 25, dec 1995. 313-331. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8904/10456>. Acesso em: 30 jan. 2017.

ZUMTHOR, P. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Editions du Seuil, 1972.

_____, P. **La lettre et la voix de la "littérature" médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 1987. ISBN 2-02-009546-7.

FONTES PRIMÁRIAS

DEBRET, J. B. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. Paris: L'Institut de France, v. 1º, 1834. edição facsimilar.

DEBRET, J. B. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. Paris: L'Institut de France, v. 2º, 1835. edição facsimilar.

DEBRET, J. B. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. Paris: L'Institut de France, v. 3º, 1839. edição facsimilar.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. **Bulletin of The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit**, novembro 1936. Disponível em: <<http://www.dalnet.lib.mi.us/dia/collections/diaBulletins/16-2.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

NATIONAL Galery of Art, Washington. **site da National Galery of Art, Washington**, 2014. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.28.html>>. Acesso em: 15 maio 2016.

MIGNE, A. **Encyclopédie Théologique**. Paris: Ateliers Catholiques, 1855. Edição fac-similada disponível em <<https://archive.org/details/dictionnairedes06chamgoog>> . Acesso em 02 fev. 2016.

ROSE, A. J.-B. M. Abbaye Saint Benoît. **Site da Abbaye Saint Benoît**, 2004. Disponível em: <<http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome01/060.htm>>. Acesso em: 15 maio 2016.

SCUOLA DALMATA DEI SS. GIORGIO E TRIFONE. **Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone**, 2011. Disponível em: <scuoladalmata.altervista.org>. Acesso em: 19 set. 2016.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. [metmuseum.org](http://www.metmuseum.org). Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. [themorgan.org](http://www.themorgan.org). Disponível em: <<http://www.themorgan.org/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

ANEXOS

As imagens em anexo são obras que não fazem parte do corpus de imagens analisadas. O objeto dessa pesquisa é especificamente a imagem de São Jorge combatendo um dragão. Porém essas imagens foram citadas durante o texto, de modo que a apresentação delas contribui com uma melhor compreensão do conteúdo.



anexo 1 – Vittore Carpaccio – São Jorge e o dragão, 1502 – 1507

Têmpera sobre tela, 141 x 360 cm

Veneza, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Vittore_Carpaccio_023 >



anexo 2 – Giovanni Stradano Nova Reperta, aprox. 1590
gravura, 22,3 x 29,4 cm

Fonte: BUSINE, L.; SELLINK, M. *L'Homme, le Dragon et la Mort. La gloire de Saint Georges.*



anexo 3 – Colar cerimonial da Guilda de São Jorge de Zevenbergen, 1520 - 1541
Prata, ouro e esmaltado. 35 x 38,5 cm
Amsterdã, Rijksmuseum, inv. BK-2014-29-1
Fonte: <<https://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.570925>>



anexo 4 – Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (atribuição)
São Jorge, século XVIII
madeira (cedro); tintas; ouro
Escultura; pintura (policromia), douramento
Museu da Inconfidência, Ouro Preto
Fonte: <<http://jornalvozativa.com/noticias/?p=8543>>



anexo 5 – Jean Baptiste Debret - Estátua de São Jorge e seu cortejo, 1839

Do livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”

litografia: Thierry Frères, Succrs. Engelmann & Cie

dimensões da imagem: 23,2 x 10,5 cm

dimensões da página: largura, 34 cm x altura, 53,5 cm

Fonte: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624530118>>