

O REJÚBILO DO PINTOR: UM REDUTO LIVRE DA INTERVENÇÃO DIVINA NO TEXTO DA NATIVIDADE.

Cintia Maria Falkenbach Rosa Bueno

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília

cintiafalk@yahoo.com.br

A Natividade, passagem bíblica que narra o nascimento de Jesus também contém a passagem que fala dos Magos do Oriente. Esta narrativa faz parte do Evangelho da Infância do Cristo, o momento da Epiphania, que está no Novo Testamento em Mateus capítulo 2, 1:12, ou seja, do momento da revelação de sua condição divina aos povos não judeus. Estes reis visitantes estão citados no Antigo Testamento profetizados diretamente da boca de Balão que diz em Números 24,17 “reis virão do Oriente e um cetro subirá de Israel”. Tanto Mateus como Lucas reconhecem em seus evangelhos, essa condição divina do menino Jesus, e a sua filiação ligada a Maria e José. Reconhecem também em José, um membro da casa de Davi, originário de Belém na Judéia, lugar onde nasceria o Salvador dos judeus.

Era mesmo a condição teológica deste relato que implicava em dificuldades quando se tratava de representar estas passagens numa têmpera ou num afresco, porque ao pintor pouco era permitido desviar-se para fora do contexto aprovado pela Igreja nos séculos XIV e XV para a ilustração de uma cena bíblica. A imagem da Virgem e do menino eram sempre muito bem guardadas. No entanto, estratégias pouco conhecidas do público leigo sempre foram utilizadas na construção destas imagens. Quando a questão era ilustrar princípios cristãos, modelos poderiam ser utilizados e mesmo, poderia haver uma obrigatoriedade neste sentido determinada por uma regra que por sua vez orientava a composição e escolhia a arquitetura dos elementos que a formavam. E como se tratava de um dogma, essa cena deveria ser representada repetidamente, da mesma forma, de modo a não perverter as idéias que essas imagens obrigatoriamente suscitariam. Qualquer dúvida que pudesse gerar um desvio de sentido ligado ao texto bíblico era totalmente condenada.

Assim, princípios e regras como os de São Tomás de Aquino, que havia trabalhado no sentido da criação de uma memória artificial, tinham grande aceitação. Os tratados que continham estas regras se encontravam em compêndios. Eles já vinham norteando as

construções das imagens ainda que não aparecessem diretamente. Segundo Frances Yates, San Gimignano, no seu *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum* (Conjunto dos exemplos e das similitudes das coisas) embora não mencione, cita uma versão abreviada das regras de Tomás; a versão diz:

“Há quatro coisas que ajudam um homem a lembrar-se com facilidade. A primeira é que ele deve dispor aquelas coisas das quais quer se lembrar em uma ordem determinada. A segunda é que ele deve apegar-se a elas com sentimento. A terceira é que ele deve convertê-las em similitudes incomuns. A quarta é que ele deve repeti-las com freqüência, meditando-as.” (2007, p. 115).

Estas regras deveriam ser aplicadas a diversos campos da vida dos medievais e provavelmente o foram. No campo das imagens é possível localizá-las nas representações e trazê-las a luz mostrando sua capacidade de retenção ao *imprimir* uma imagem na memória. Hoje em dia muitas destas regras ainda regem as imagens contemporâneas embora seus autores desconheçam este fato.

1. A Bíblia Pauperum e o tratamento aplicado a imagem: ordem, interesse, similitudes incomuns e repetição.

Figura 1 - Bíblia Pauperum, incunábulo anônimo, 1450.



Fonte:

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/biblia_pauperum/adoration_magi.j

pg

Se a preocupação há de concentrar-se na ordem das coisas, no sentimento, nas associações e na meditação para a memorização bem sucedida, uma imagem que vai atender a todos estes requisitos e que é a mais recente do conjunto das quatro aqui apresentadas é a imagem da Epiphania da Bíblia Pauperum. Ela também tem o caráter particular de ser um múltiplo e não um original único porque pertence a um dos

primeiros incunábulos, ou seja, um dos primeiros livros xilográficos produzidos na Europa. As datas de sua aparição apontam para os meados do século XV. Este livro cujo intuito principal era contar por meio de imagens os dizeres do texto bíblico e que pretendia atingir a um público analfabeto, não poupou esforços no sentido de passar a sua mensagem com a maior clareza possível utilizando-se para isso das regras criadas para a memória artificial. As duas primeiras regras de Tomás podem ser identificadas nesta imagem. Por exemplo, no posicionamento dos reis; a composição está montada a partir de um bloco triangular no primeiro plano que pode ser tratado como um *loci*. *Loci* era o nome dado pelos tratados de memória desde a antiguidade aos espaços que a memória organizava para guardar as lembranças. Estes *loci* pretendiam por meio de uma ordem e de uma hierarquia estabelecer uma arquitetura para as coisas que contivesse uma configuração de fácil acesso para se guardar na memória estas mesmas coisas.

Nesta imagem da Bíblia Pauperum, os três reis aparecem na ordem da descrição atribuída a Beda, o Venerável, seguindo a sequência estabelecida pela imagem do mosaico de Ravena do século VI d.C. Eles formam um bloco triangular: em primeiro lugar vem o mais velho, um ancião barbado e que está ajoelhado; nas imagens desta época este rei normalmente é mostrado nesta posição e com a coroa no chão, fora de sua cabeça. Um símbolo discreto de submissão e reconhecimento da condição excepcional da criança a sua frente que permanece serena no colo de sua mãe Maria e para quem são trazidas as oferendas. Este rei oferta ouro ao Cristo Rei. Depois vem o jovem e imberbe, que está em pé constituindo um segundo plano nesse triângulo. A ele são atribuídos os calçados cor de jacinto da descrição de Beda; sua oferenda é o incenso. Colocado atrás deste rei, em terceiro plano, está o terceiro rei mago, um homem jovem, mas um pouco mais maduro que o imberbe, sobre o qual é dito que o pai é morto. Ele oferece mirra ao Cristo. Este terceiro rei carrega um cálice que mais lembra o topo de uma catedral, sem dúvida um cálice com uma configuração bastante exótica. Aqui está aplicada a terceira regra de Tomás, uma similitude incomum, a tampa de um cálice, que carrega mirra e que mais parece o telhado com torre e tudo de uma catedral. O jovem imberbe carrega uma peça que mais parece um pote e mesmo assemelha-se a uma urna funerária que guarda as cinzas dos mortos. Apenas o primeiro rei tem um cálice, ou taça no sentido

expresso da palavra, ainda que com tampa, o que o aproxima de uma custódia. A custódia é o local onde o sacerdote guarda a hóstia consagrada durante a missa.

Nesta mesma página, como em todas as páginas da Bíblia Pauperum além da imagem central, encontram-se duas outras imagens nos seus dois respectivos lados e ainda uma acima e outra abaixo, um esquema montado de modo a formar a figura de uma cruz. Na lateral direita podem ser vistos outros dois cálices nas mãos de duas damas que também apresentam configurações totalmente distintas entre si e que divergem inteiramente das formas dos três cálices da cena central dos magos. Esta variedade mostra uma liberdade de interpretação deste elemento da composição dentro da imagem da Natividade na página da Bíblia Pauperum que se pode ver nas pinturas dos séculos precedentes. Em outros elementos como os tecidos das túnicas e dos mantos dos reis, por exemplo, isto se diferencia completamente. Aqui não há nenhum adorno nas vestes em função do caráter sintético de leitura e apreensão rápida que a imagem por meio da gravura buscava transmitir ao observador visando uma boa compreensão do visto. É certo que existe uma diferença no corte das vestimentas dos três reis, mas o registro da estampa não foi trabalhado. Os símbolos foram aplicados com grande economia. Nenhum elemento decorativo está presente. O mesmo princípio é válido para a simplificação das linhas que se limitaram apenas àquelas necessárias à compreensão das figuras, dos objetos e da cena. A síntese permite uma assimilação mais rápida e precisa do que deve ser memorizado pelo observador e que está ressaltado na imagem. O uso de modelos simplifica e acelera mais a reprodução da imagem. Também permite uma espécie de condensação de informações e o uso de *loci* com certa facilidade, por exemplo: os reis portam turbantes e coroas sobre suas cabeças; as coroas funcionam como elementos ocidentais, os turbantes como elementos orientais, eles são reis e ao mesmo tempo são magos. As coroas terminam as suas pontas em forma de cruz atribuindo um caráter cristão a estes reis embora suas origens, sem dúvida, estejam associadas aos turbantes e ao Oriente de onde eles provêm. Nesta imagem somente a virgem e o menino portam auréolas em suas cabeças e José está ausente.

Por obra da boa compreensão, a hierarquia estabelecida na imagem foi extremamente simples e ordenada por planos que se sobrepõem uns aos outros sem que haja qualquer interferência de leitura. Para começar ela é distribuída simetricamente. As regras de Tomás estão aplicadas em todas as páginas do incunábulo que partem de um mesmo

esquema hierarquizado de ordenação e com uma ordem pré-estabelecida de eventos retratados. Podemos dividir nossa Epiphania, a imagem central da página em dois grupos de blocos triangulares ligados pela figura do rei ajoelhado que terminam por compor o todo relevante da cena. A estrela escapa a esse plano e está deslocada para o fundo, para cima à direita. O menino é visto no colo de Maria, em primeiro plano com as mãos sobre o cálice do rei ajoelhado. Lá atrás no alto à direita da página, paira a estrela de Belém. Não fica claro se a estrela é uma estrela ou um cometa porque ela tem atrás de si um objeto enigmático que pode ser confundido com uma nuvem ou mesmo com a cauda de um cometa. Como a estrela é um sinal divino ela pode vir representada de uma forma ou de outra nesta época. Se a regra quatro de São Tomás manda meditar sobre as coisas, esse enigma no cantinho da página, esse incômodo insolúvel nos expulsa do quadro e nos remete de volta ao drama que se desenrola no primeiro plano à frente com o menino e os reis. Assim a estrela cumpre seu papel de guia mais uma vez, agora por desígnio do pintor ao construir a imagem. Outro detalhe recorrente nas representações é que Maria parece estar sentada sobre um trono, porém o lugar é completamente inapropriado para tal. A aplicação da regra três de São Tomás acontece aqui, uma associação que bem pode ser tomada por uma similitude incomum, porque o que faz um trono no deserto? Esses pequenos mistérios criam um ponto de interesse que mantém o observador ocupado e atento ao que se desenrola na cena. Este espaço destinado à estrela é a ponta direita da grande diagonal do retângulo que orienta a direção de leitura da escrita no Ocidente. Embora os reis magos tenham por fonte um texto controverso, porque não detalha muito bem quem eles são, a Bíblia Pauperum data dos meados do século XV e nesse momento ela tem a aprovação oficial da Igreja para circular como imagem ilustrativa e sintética que representa o texto bíblico. Mateus não diz em seu texto que os reis eram três, embora isto ultrapasse um pouco a narrativa bíblica, com certeza foi permitido porque em nada podia prejudicá-la, assim como a variação apresentada nas formas dos cálices e urnas que continham as dádivas ofertadas por esses reis ao menino Jesus. A imagem na Bíblia primou de tal forma pela economia de elementos que José foi retirado dela porque não é uma figura imprescindível neste momento da história. As vestimentas dos reis diferem entre si porque pretendem sugerir as diferentes ocupações e origens destes reis, mas aqui nesta imagem, não é o vestuário que lhes atribui importância. A cena é conhecida e forte o suficiente no imaginário dos

cristãos para permanecer na memória. Também como mandam as regras dos tratados que foram aplicadas a imagem, a síntese e a exaltação dos elementos por meio de planos hierarquizados, dão as coisas a sua importância relativa; seja pela posição ou pela proporção com que se relacionam com os outros elementos. A mensagem que a imagem transmite é clara. Sua riqueza está presente não nas cores e texturas com que a pintura se enfeita, mas na eficiência de sua composição. Esta pretende dar ao observador a chance de apreender todo o seu conteúdo de um só golpe, criando para isso uma ordem que promove e facilita a leitura da imagem simplificando a sua aceitação. As mensagens ali transmitidas devem alimentar a fé, o júbilo e o temor do cristão. A imagem da Epiphania da Bíblia integra as quatro regras de Tomás cumprindo seu papel com eficiência e não fere em nenhum momento os princípios cristãos. Ainda assim seu autor teve relativa liberdade em alguns elementos retratados para poder variar nas formas, entre eles estão os cálices, e as vestes dos personagens por toda a página.

2. Uma fórmula de sucesso: ultrapassar as regras sem desrespeitá-las.

Quando a questão envolve a cor, tudo muda na composição e se o contexto econômico colaborar a mudança poderá ser grande. Esta era a realidade da pintura nos séculos XIV e XV. A aplicação da cor é um recurso que enriquece a imagem, diferencia os arranjos da composição e modifica valores e hierarquia de leitura dos elementos da imagem. A cor pode facilmente ressaltar ou esconder algo, como bem aprouver ao pintor fazê-lo. A cor sempre pode ser trabalhada para se confundir com a realidade, para criar associações. A pintura é dotada de grandes poderes para enganar o sentido da visão. Assim, um contraste absoluto se faz entre a riqueza da cor e das texturas possíveis de se representar com a pintura e a possibilidade da imagem em preto e branco da gravura. No espaço de um século no fim do medievo, da Adoração dos Reis Magos dos pintores Giotto de Bondone, de 1306, de Duccio, de 1308, ambas do século XIV, passando pela Adoração de Gentile de Fabriano de 1423 até a Bíblia Pauperum a imagem da Natividade em geral não variou muito e a configuração dada ao tema dos reis magos se consolidou. A pintura não poupou tintas para detalhar com sofisticação os tecidos e abusar da douração, da riqueza de ornatos como os medievais tanto prezavam. No que concerne aos tecidos dos mantos e túnicas dos reis, a liberdade de representação foi

grande. A variedade de estampas constatada nas pinturas do período vão bem além das aqui analisadas. Este caráter das Natividades destes séculos nos mostra o quanto eram conhecidos e valorizados os exóticos produtos comerciados com o Oriente. Desde os tecidos de seda angelical em tons pastéis aos de tom muito intenso estão presentes nas imagens; o século é rico em quantidade de representações assim como são ricos os estampados dos brocados, os tecidos com apliques e bordados de fios de seda, ouro e prata. Tudo isto era bem conhecido destes pintores, Veneza, no século XIV, já era um porto importante no Mediterrâneo que comerciava e recebia os produtos do Oriente. Cálices, urnas, mantos, túnicas, chapéus, animais foram redutos livres da intervenção divina e humana nessas imagens. O respeito às leis não impediu que o pintor, ainda que de maneira limitada, atuasse introduzindo uma fatura pessoal na composição.

Gentile de Fabriano, na Adoração de 1423 pintada em têmpera sobre madeira, que se encontra em Florença na Capela Strozzi em Santa Trinitá, representa uma cena que se passa num período que pode ser entendido como o período da noite. Lá no fundo da imagem, o céu é iluminado pelo mesmo brilho amarelado da estrela aqui na frente, e não por um azul claro como o do dia comum em tantas outras representações. De qualquer forma boa parte da porção de luz na imagem provém mesmo do ouro com que são adornadas algumas de suas partes. O ouro está aplicado nas vestes de alguns personagens, nas coroas, em adornos sobre suas cabeças e em outros detalhes.

Figura 2: A Adoração dos Magos. Gentile de Fabriano, 1423.



Fonte: http://www.ansa.it/webimages/upload/foto_large/2010/4/5/1270482692790_GentiledaFabriano.jpg

Gentile coloca na Adoração uma caravana digna de um rei, de um venerável, que dá um fausto ao nascimento do Cristo com uma imensa riqueza de detalhes. Poucas pinturas mostram tamanho detalhamento e suntuosidade na Natividade. O pintor

representa animais exóticos como macacos, camelos, além da diversidade de pássaros e animais domésticos.

Os reis estão com as cabeças coroadas e as coroas estão sobre seus turbantes; eles também possuem auréolas exaltando seu caráter santificado. O requinte do pintor chega ao ponto de sentar um galgo brincalhão no primeiro plano a direita da imagem. Apesar da aparente confusão provocada pela multidão que se aproxima da cidade ao fundo, que deve ser a caravana na qual chegam os reis em Jerusalém, tudo corre em perfeita ordem. Serpenteando morro acima a caravana sobe em direção à cidade que se encontra lá no alto e meio escondida. Com todas estas distrações nos planos posteriores o pintor não economizou esforços no sentido de representar com muita pompa os reis no primeiro plano. A riqueza dos tecidos dos mantos dos três reis, das vestes sob estes mantos que contrastam com o brilho do ouro de seus trajes, de suas auréolas, dos adornos de seus animais, todos estes apelos visuais evocam uma imagem do Oriente exótico, rico e perfumado preservado no *corpus* do maravilhoso medieval. (LE GOFF, 1994, p. 9-24) O lugar das pedras preciosas, das especiarias, do ouro e das riquezas sem fim. Entre animais domésticos, animais exóticos e seres humanos, o caminho íngreme ao fundo que leva mais para o alto desaparece por detrás das muralhas da cidade. A imagem na extrema esquerda da pintura vai terminar numa planície a beira-mar, da qual se vê o horizonte antecedido por uma bacia marítima onde paira sobre as águas um discreto veleiro e se espalha entre os rochedos uma outra cidade, provavelmente Belém da Judéia. Esse é o fundo que está estrategicamente isolado no alto da imagem e tratado com elementos de pequeno porte de modo que pareça encontrar-se distante do observador. Mantendo os sinais do mesmo frenesi, na verdade um frenesi bastante controlado, de bestas e homens que se observa à frente da imagem, a caravana ao fundo está alheia ao drama que se passa no primeiro plano. Uma perfeita hierarquia de detalhes é estabelecida pelo pintor na execução desta cena complexa caprichosamente repartida em planos que se distanciam do observador de baixo para cima. Os dois acontecimentos estão também em diferentes planos ou níveis de tempo. Um deles faz parte do passado do outro. A caravana representa a chegada dos reis a Jerusalém perguntando pelo Messias e reis dos Judeus, uma arquitetura de tempo é estabelecida. O uso de contrastes profundos como o azul do manto da virgem à esquerda é um ponto de foco para o olhar que é atraído para a exuberância têxtil que cobre o trio de reis que

executa seu ritual ao Salvador. Entre os tons de ocre, dourado, vermelho e negro foi aplicada parte da estratégia para reter o olhar do espectador por mais tempo na cena retratada. Existe uma breve menção à perspectiva que foi aplicada apenas em uma pequena parte da imagem, curiosamente na cobertura ou telhado que parece estar pregada no que pode ser mais bem entendida como a parede de pedra de um castelo medieval. No fim desta pequena parede, bem colocada a sua direita brilha a Estrela de Belém reforçando a identificação da cena como a cena da Natividade. Pode-se reduzir a arquitetura da cena principal a dois blocos triangulares que contém os elementos principais que a dominam: novamente os três reis e o trio José, Maria e o Menino Jesus. As coroas dos reis são adornadas com pedrarias e todos os receptáculos das oferendas são confeccionados em ouro. Um dos elementos surpresa da imagem são as duas mulheres vestidas de veludo marrom atrás de Maria que seguram um pote provavelmente a oferenda do rei ajoelhado, porque esta não se vê mais em lugar algum; O menino Jesus traz a mão sobre a cabeça do rei que está abaixado, ajoelhado e com uma das mãos no chão. Aparece o calçamento cor de jacinto da suposta descrição de Beda nos pés do imberbe e os tecidos de seda da Síria a que o texto faz referência. Esta pintura ressalta a prodigalidade dos reis que são ricos e poderosos e se fazem acompanhar por numeroso séquito. Nenhum destes detalhes faz parte da narrativa bíblica.

Figura: Adoração dos magos. Giotto di Bondone



Fonte: <http://scyim.cafe24.com/greg/jeon/down/a20020621.jpg>

A esse respeito é dito que: “um dos traços mais marcantes da memória clássica é o sentido de espaço, de profundidade, de iluminação da memória, tal como sugerido pelas regras dos lugares... Acho que ele fez um esforço supremo para que as imagens se destacassem dos *loci* por acreditar que seguia regras clássicas para a produção dos *loci*” (YATES, 2007, p. 123).

A natividade de Giotto da Capela Arena faz parte de um conjunto maior que inclui a vida do Cristo, o Juízo Final e afrescos dos vícios e virtudes. Não nos cabe aqui tratar da obra que foi a construção da capela Arena e todos os seus afrescos. Vamos nos deter apenas no recorte que aborda a Adoração dos Magos. Nos tratados de memória da Antiguidade como os de Plínio o velho, Cícero e Aristóteles, encontram-se registrados conjuntos de regras para a criação de uma memória natural mais potente que agregasse uma memória artificial. Num determinado momento do medievo a memória tornou-se parte integrante da virtude da Prudência nos tratados medievais. Não era raro encontrar tratados de memória como apêndices dentro de outros tratados. Ainda que não citadas as regras de Tomás podem ser apontadas como uma forte influência em diversos destes tratados, Tomás também conhecia os tratados de Aristóteles. No tratado de Bartolomeo de San Concordio, autor de um famoso compêndio denominado, “Ensinaamentos dos antigos” aparece a citação: “É necessário que se considere como ordenar as coisas que se quer fixar na memória, de modo que da lembrança de uma coisa decorra a de outra.” (YATES, 2007, p. 116). A ordem pretendida por São Tomás e as contemporâneas cadeias associativas criadas pelas memórias de curto e de longo prazo, procedimentos atribuídos a memória contemporânea, são contempladas nessas palavras. Estas regras já eram conhecidas e aplicadas por nossos antepassados na construção de uma memória artificial. Elas apontam para a construção de uma memória de longa duração.

Giotto, no afresco retratado na Capela Arena, juntamente com diversos momentos da vida do Cristo, reservou para a cena da Natividade um recorte bem exato. Restringiu-se ao essencial. Primeiro no tratamento da composição recortou a figura do fundo azul completamente limpo que só é percorrido por nada menos que um magnífico cometa amarelo com cauda e tudo, que por sua vez aponta para o cume da rocha atrás de Maria e José com o menino. O trio está sob uma pequena cobertura, isolado, em posição contrária a todos os outros personagens em cena, excetuando o anjo que os acompanha um pouco retirado para o lado, junto a Maria. A aparente fragilidade da cobertura nos faz duvidar que ela possa proteger alguém de qualquer outra coisa que não seja o sol intenso do deserto. Ela é uma referência ao evangelho de Mateus, um adorno literário à cena, um sinal para a memória, porque o que o pintor fez questão de explicitar mesmo, foi o escaldante, claro e brilhante espaço rochoso do deserto de Israel. Não há nenhuma vegetação aparente, em Giotto tudo é pedra. E apesar do enorme cometa nos céus, a

cena se passa em pleno dia. Ao colorir o pintor aplicou poucos, suaves e delicados tons pastéis nas vestes dos personagens. Por adorno nessas vestes colocou apenas um delicado barrado em ouro, que mais parece uma renda para arrematar as vestes ao estilo grego. Nada que possa distrair o olhar do essencial na cena foi adicionado e sobram elementos classicistas. O tratamento de profundidade dado ao espaço pode ser visto no modo como ele contrasta os diversos planos coloridos: enquanto o céu é de um azul celeste saturado e opaco ao fundo, as figuras à frente são frágeis aguadas e esmaecidas. O peso da imagem está suspenso ao alto preso a cor saturada que reveste o céu e empurra nossa visão para a leve, iluminada e angelical cena que acontece no primeiro plano iniciada pela metade de um camelo que invade a tela pelo lado esquerdo do quadro. A imagem alude claramente à origem oriental dos reis como é dito em Mateus. A composição da imagem é baseada em triângulos e retângulos hierarquizados; Parado a direita com a oferenda de ouro nas mãos, o anjo em si é um desses triângulos. Fora o serviçal que segura o camelo que parece estar ali somente com essa função, todos os outros personagens em cena cumprem papéis. A cena é bastante teatral, parece um palco montado com estátuas de mármore branco. O tratamento dado ao vestuário, o caimento e o panejamento das vestes, pode ser identificado com o da estatuária grega. As figuras têm a mesma rigidez e brancura da pedra sobre a qual pisam, e em relação aos camelos podemos duvidar pela maneira como estão representados se Giotto havia visto algum ao vivo na vida. Dois ou três tons de amarelo, dois azuis, dois violetas, vermelho e laranja; essas são as cores, quase todas em tons pastéis, exceção feita ao vermelho e ao laranja presentes na imagem; no manto também se pode ver vestígios do que parece ter sido um azul violeta; o tom de azul mais caro da história da pintura. A composição de Giotto obedece à grande diagonal do retângulo da geometria clássica que tem a mesma direção da leitura na escrita do ocidente. Ela começa na pata do camelo, embaixo à esquerda e vai acabar no cume da rocha encima à direita. Ela divide a cena em duas e cria os planos de frente e fundo. Embora os reis sigam a descrição física e tenham por respectivas oferendas aquelas que o texto de Beda lhes atribui, não houve nenhum impedimento relacionado ao caráter clássico e a mistura de estilos e tempos que o afresco mostra. A própria existência do afresco nos revela isso. Todos os personagens relevantes, ou seja, o trio sagrado e os reis têm auréolas. Eles estão elevados a condição de santidade. Há o acréscimo de dois personagens à cena: O anjo junto a Maria e o menino e um serviçal

atrás dos reis que segura os camelos completam toda a vida animal existente no quadro. No mais é a rocha do deserto de Israel que está representada, nenhuma vida vegetal pode ser contemplada. O mesmo tratamento dirigido ao céu azul, também foi dado ao vestido da virgem. Parte de seu manto que agora se encontra praticamente destruído, ainda deixa ver que outrora era colorido pelo famoso azul violeta, o rei dos azuis. Muito haveria ainda a dizer sobre esta cena, inclusive sobre as peças que os reis carregam que trazem as oferendas. Iniciaremos por aquela que o terceiro rei carrega por tratar-se de um objeto inusitado na cena: um chifre. Este é o rei que oferece mirra ao Cristo Rei segundo o texto de Beda; o chifre foge a qualquer descrição ou referência matiana. O cálice de forma sextavada com tampa na mão do rei imberbe é a segunda peça e finalmente temos o cálice de ouro na mão do anjo que completa o conjunto das oferendas. Não se pode precisar o material da taça do imberbe; finalmente a taça que está na mão do anjo se parece muito com uma custódia, e só pode ser a oferenda em ouro do rei senil e ajoelhado. O chifre então deve ser tratado como uma similitude incomum como sugeria uma das regras de Tomás para facilitar a memorização evocando um conteúdo particular. Ele também é mencionado em diversas passagens bíblicas como um símbolo de força e poder sobrenatural. Desde a antiguidade vários deuses eram adornados com chifres. Cita o dicionário bíblico que “na arte da Mesopotâmia antiga, as divindades são ornadas com a coroa de chifres, como símbolo de seu poder supraterrâneo. (LURKER, 1993, p. 51). O dicionário de símbolos de Heinz-Mohr diz que a cornucópia, que é um corno bastante longo é emblema de virtude teológica. Na mesma capela em que Giotto executou o afresco da natividade ele também executou os afrescos das virtudes e vícios, talvez tenha sido por isso que ele tenha incluído um chifre como o receptáculo da mirra, a oferenda ligada a fé. O chifre então é mais um elemento que evoca o caráter do Divino no Cristo.

Figura: A Adoração dos Magos. Duccio, 1308.



Fonte:<http://www.abcgallery.com/D/duccio/duccio37.html>

A terceira e última das imagens pintadas, a de Duccio Di-Bouninsegna, executada na técnica da têmpera sobre madeira, é uma Adoração dos Magos de 1308 que hoje se encontra no Museo dell' Opera Duomo em Siena. Esta pintura de cunho eminentemente bizantino, traz esta marca tão acentuada, que ainda que não houvesse o ouro no céu, na cobertura em frente à caverna, nas coroas dos reis e em mais uma série de elementos que aparecem na composição, o estilo lânguido dos personagens e a aplicação das cores, já bastariam para identificar essa influência na imagem. É bem verdade que não aparecem nela as características letras gregas dos ícones junto a douração, mas esta parece ser uma das poucas diferenças. O uso das cores na tempera, as cores escolhidas, a colocação do ouro, a languidez da Nossa Senhora, o caimento do manto sobre sua cabeça, a posição do menino e ainda a exata reprodução da aplicação de pedras nas coroas dos reis, que é uma cópia perfeita das partes decoradas com peças de ouro dos mantos dos santos dos ícones ortodoxos gregos. Com apenas as três cores primárias, o vermelho, o azul e o ouro, funcionando como amarelo, mais um marrom, um preto e um verde, em escassas partes da imagem, Duccio completou toda a paleta da pintura. Como é próprio a técnica da têmpera, tirou partido da possibilidade de saturação que o pigmento ligado a gema do ovo permite. A cobertura da pintura com uma pincelada da mesma gema acrescenta um brilho de verniz à superfície pintada; o resultado nos mostra cores saturadas, porém repletas de luz. Praticamente cinqüenta por cento da imagem é douração e os outros cinqüenta por cento ficam para todas as outras cores somadas. O esquema dos ícones de duas ou três cores chapadas com o volume ressaltado pelo desenho, e não pela cor, mais o brilho do ouro foi o escolhido pelo pintor assim como a gruta está representada em marrom evocando a pedra do deserto. No centro da cena, ao alto vê-se um semicírculo, que as reproduções não mostram muito bem, mas que se supõe tratar da Estrela de Belém. Não foi a estrela que Duccio interessou-se por explicitar. Maria e o menino a direita da imagem sem dúvida são o centro visual e orientador de toda a arquitetura da composição. O azul de tom violeta, foi usado com fartura e muito bem aplicado ao manto da virgem e ao manto de dois dos reis, que juntamente com Maria formam um bloco azul dominante na imagem. José está ausente, a Virgem e o Menino ostentam brilhantes auréolas sobre suas cabeças. Os reis não têm

turbantes, nem auréolas, eles portam somente coroas. Essas coroas, peças gloriosas em brilho e riqueza, são confeccionadas em ouro e finamente desenhadas e cravejadas com pedras preciosas. Todas as três oferendas encontram-se dentro de objetos também confeccionadas em ouro e que demonstram a mesma suntuosidade de todo o conjunto de jóias de ouro. Nesta pintura aparecem concomitantemente cavalos e camelos, Duccio evoca o oriente por meio dos camelos e do estilo de Bizâncio, mas coloca os reis em solo ocidental ao mostrar que sua viagem também incluía cavalos como meio de locomoção. E os camelos, mais parecem cavalos com longos pescoços, o que nos faz pensar que Duccio, assim como Giotto, também não os tinha visto muito na vida, cada um deles representou como bem pode o animal que deve ter sido copiado de outras representações predecessoras. O desenho lânguido aplicado às figuras se assemelha ao estilo dos ícones russos primitivos dos séculos XIII e XIV, embora estes não contassem com a douração. Mas tanto Duccio, quanto os ícones russos, tiveram por fonte os ícones bizantinos e Duccio não esconde isto, ao contrário, as pedras preciosas nas coroas de seus reis estão representadas exatamente como nos ícones. Outro ponto incomum e visto com menor frequência na cena é a posição da coroa do rei ajoelhado que não está no chão, como é vista costumeiramente, e sim enfiada no seu braço direito deste. É com essa mesma mão que ele segura o pé do menino e o beija. Como bem se vê o pintor trabalhou em alguns elementos da imagem sem se preocupar com a narrativa de Mateus. Embora não seja nosso objeto, não deixaremos de mencionar o quarteto à esquerda em segundo plano, que parece cochichar ou tramar algo e que se encontra estrategicamente colocado, meio escondido entre os cavalos e os camelos formando um bloco a parte e que pode ser destacado da cena principal. Na verdade, poder-se-ia cortá-lo da imagem com uma linha vertical rente a ponta do braço do terceiro rei, que a cena da Natividade em nada seria prejudicada. Este bloco está inteiramente à parte e é um elemento totalmente estranho ao Evangelho de Mateus. Duccio também se utiliza da qualidade brilhante da luz que emite o ouro para trazer a aparência de riqueza às vestimentas dos reis criando ricos contrastes entre os tons de azul e de vermelho e o pouco de verde que foi aplicado às vestes dos reis e de Maria. Para as vestes do menino, um tom de vermelho-laranja que ganha maior luminosidade unido ao brilho da auréola de ouro por trás de sua cabeça que faz, ao mesmo tempo, com o manto azul da Virgem um jogo contrastante entre cores complementares. Este uso da cor apresenta uma grande

diferença, um profundo contraste se comparado aos tons esmaecidos do afresco de Giotto. O foco da imagem está mesmo na virgem e no menino, provocado pelo manto azul em contraste com o céu de ouro. Os dois reis e a virgem formam uma massa azul que cobre uma porção generosa de toda a pintura. Também existe um jogo entre os vermelhos e negros todos muito bem escolhidos e colocados lugares de destaque. Assim como acontece com os ícones ortodoxos gregos, essa imagem de Duccio, também nos passa por meio do brilho do ouro e de sua singular simplicidade, o sentimento de riqueza e luminosidade espiritual no qual claramente propõe-se a envolver o observador.

Muitas coisas já foram ditas sobre estas pinturas, mas uma delas é certa: apesar das regras rígidas que eram aplicadas as imagens cristãs foi possível encontrar um espaço onde a liberdade de interpretação do pintor pode se manifestar. Dentro da Natividade, apenas em quatro imagens produzidas no decorrer de um século, localizamos uns tantos redutos livres de intervenção para o pintor trabalhar com alguma liberdade. Mesmo que regras de memória tenham sido o orientador destas imagens, a grande variedade destes elementos nas representações nos mostra que os pintores conheciam essas regras e as possibilidades de se escapar delas e desfrutavam desse momento sem constrangimento. Da taça de ouro cravejada de pedras ao chifre, dos simples mantos dos reis da Bíblia Pauperum aos brocados de Gentile, nessa pequena amostra pode-se ver que eram fartas as formas que habitavam o mundo das representações dos medievais, mesmo na presença de regras tão rígidas a seguir. Foi apenas por obra da boa fortuna e da resistência natural dos materiais sobre o tempo que essas pinturas chegaram aos nossos olhos e existem nos dias de hoje. Isto já lhes investe de raridade. Quando aliamos esta raridade e beleza que elas conservaram e somamos às informações valiosas que elas contêm, vemos que esses documentos iconológicos possuem grande valor, padecem de pouca pesquisa e ainda têm um futuro por desvelar.

Referências Bibliográficas

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário de símbolos imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano em el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1994.

LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: Unicamp, 2007.