

QUATRO PINTURAS DO RETÁBULO DA SÉ DE LAMEGO: ANÁLISE ICONOGRÁFICA E GEOMÉTRICA ⁽¹⁾

Luís Alberto Casimiro*

INTRODUÇÃO

Compreender uma determinada pintura passa, em termos gerais, pela identificação do pintor, pelo conhecimento do contexto histórico-cultural em que foi realizada, por uma análise formal, pela leitura iconográfica e, eventualmente, pela interpretação iconológica. Porém, se quisermos aproximar-nos ainda mais do pensamento criativo do pintor, tanto quanto nos é possível fazê-lo, é necessário ir até à génese da obra artística, isto é, tentar conhecer os motivos que levaram o pintor a tomar determinadas opções e que condicionam toda a composição. Em nossa opinião, mesmo após terem sido cumpridas as várias etapas do processo analítico supracitado ainda não estamos em posse de todos os conhecimentos a que podemos ter acesso e que nos permitem uma maior compreensão da pintura (excluindo, deste procedimento, as modernas técnicas que apenas são viáveis com recurso a equipamento adequado como, por exemplo, a fotografia ou reflectografia de infravermelhos).

Todas as fases a que aludimos são fundamentais e necessárias para a devida contextualização e entendimento da obra artística e devem ser as primeiras a serem realizadas. Porém, por mais completo que se apresente cada um dos passos anteriores e, ainda que se revele tudo quanto for possível, no mais rigoroso cumprimento do processo de análise e interpretação proposto por Panofsky, continuará a não existir resposta para algumas questões, simples, mas fundamentais, que é possível efectuar sobre as pinturas, porque o método iconográfico não prevê a sua análise. Efectivamente, os seus três níveis de *conteúdo ou de significado* propostos

* Doutorando do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no Ramo de Conhecimento em História da Arte.

por Panofsky ⁽²⁾, como etapas de um processo analítico, não realizam, nem contemplam, qualquer referência a uma outra vertente da análise que se pode e deve efectuar sobre as obras de arte, em particular sobre a pintura: a componente geométrica. Por isso, propomos, como complemento da análise iconográfica, o estudo das pinturas efectuado segundo um processo que designámos por *Método Geométrico*. Para comprovar a sua utilidade vamos proceder à análise de quatro pinturas do retábulo da Sé de Lamego, hoje pertencentes ao acervo do Museu Regional daquela cidade: *Anunciação*, *Visitação*, *Circuncisão* e *Apresentação de Jesus no Templo*.

O estudo que apresentamos incide sobre as obras que integravam a fiada inferior, optando por suprimir, desta investigação, a *Criação dos Animais*, cuja temática e composição se afastam das restantes. De acordo com o título em epígrafe, este trabalho tem como objectivo efectuar a análise iconográfica e geométrica das quatro pinturas referidas. Contudo, atendendo às limitações inerentes a uma publicação desta natureza, daremos maior relevo ao estudo geométrico dado o facto deste se revestir de um carácter inédito entre nós. Todavia, estamos perfeitamente convictos que esta análise deve ser encarada, de forma cada vez mais premente, como complemento indispensável da leitura iconográfica, pois, é no conjugado das diversas contribuições que se poderá alcançar uma compreensão mais perfeita das pinturas. Para demonstrar a validade deste método analisaremos cada um dos quatro painéis de Vasco Fernandes, efectuando, em primeiro lugar, uma análise iconográfica muito breve e, em seguida, também de forma sucinta, procedermos a uma leitura do «esquema geométrico de composição».

444

1. CONTEXTO HISTÓRICO

Como se sabe, durante o reinado de D. Manuel I, Portugal vive um período de grande prosperidade cujos efeitos se repercutem em diversos aspectos da sociedade. Uma das facetas que manifesta bem o poder económico dessa época é a euforia de construções que se verifica por todo o

⁽¹⁾ A versão original deste artigo foi escrita para publicação nas *Actas do III Congresso Histórico de Guimarães, D. Manuel e a sua época*. No âmbito da 4ª Secção: Arte e Cultura, coordenada pelo Prof. Doutor Fausto Sanches Martins, proferimos a comunicação subordinada ao tema: *Vasco Fernandes e o retábulo da Sé de Lamego. Análise iconográfica e geométrica com recurso às novas tecnologias*. Problemas surgidos parecem tornar inviável a sua publicação e, tendo em conta a novidade da análise realizada, optámos por adaptar este trabalho para esta publicação.

⁽²⁾ Cf. PANOFKY, Erwin — *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp.13-37.

reino. No campo da arquitectura e da pintura religiosa assiste-se a uma grande actividade quer através da construção de novos lugares de culto, quer no melhoramento de outros já existentes, designadamente, pela encomenda de grandes retábulos de altares destinados a enriquecer as igrejas, mas que serviam, igualmente, um objectivo de carácter pastoral e doutrinal: eram as *Escrituras dos iletrados*, segundo o pensamento de Gregório Magno ⁽³⁾.

Uma das maiores encomendas feitas, na época, a artistas nacionais, foi o retábulo para a capela-mor da Sé de Lamego. Resultou da iniciativa do bispo D. João Camelo de Madureira que o encomendou a Vasco Fernandes, o lendário Grão Vasco, tendo sido realizado entre 1506 e 1511. Graças ao documento descoberto e publicado por Vergílio Correia ⁽⁴⁾, sabemos que o contrato conheceu duas versões, a segunda das quais ampliava o número de pinturas para o total de vinte, dispostas por três fiadas, tendo, ao centro, dois painéis de maiores dimensões. O assunto de cada uma das pinturas estava perfeitamente definido no contrato. Em meados do século XVIII, devido a obras na Sé, o retábulo foi desarmado e daí resultou a perda da maior parte das obras. Hoje, restam, apenas, cinco painéis que fazem parte do acervo do Museu Regional de Lamego: *Criação dos Animais*, *Anunciação*, *Visitação*, *Circuncisão* e *Apresentação de Jesus no Templo*.

2. O MÉTODO GEOMÉTRICO

A maior conquista que, em termos artísticos, os pintores do *Quattrocento* italiano terão realizado é, em nossa opinião, a descoberta das regras matemáticas que permitiram a realização do desenho em perspectiva proporcionando uma observação directa, imediata e eficaz sobre o mundo, de modo semelhante à forma como os olhos captam os objectos. Com o conhecimento e o domínio das leis da perspectiva, os pintores adquirem a capacidade técnica para realizar algo nunca então alcançado:

⁽³⁾ O papa Gregório I refere sobre o assunto: “Porque lo que es la Escritura para los que saben leer, esto lo ofrece la pintura a los no instruidos que la miran, puesto que en ella los no instruidos ven lo que deben seguir, en ella leen los que no conocen las letras; de ahí que, para los pueblos principalmente, la pintura ocupa el lugar de la lectura.” Carta de Gregório Magno “*Litterarum tuarum primordia*” ao bispo Sereno de Marsella, em Outubro do ano de 600. Citámos a partir de DENZINGER, Henrich; HÜNERMANN, Peter — *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*. Segunda edición corrigida. Barcelona: Herder, 2000, p. 229.

⁽⁴⁾ Cf. CORREIA, Vergílio — *Vasco Fernandes mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924. Subsídios para a História da Arte Portuguesa, 13, pp. 7-9.

libertar o espaço tridimensional dos vínculos que o ligavam à superfície do quadro ⁽⁵⁾. Deste modo, conseguem ir muito além da construção medieval do espaço pictórico efectuada pela agregação de parcelas, individualizadas, subjectivas e, muitas vezes, contraditórias, para proporcionar uma representação espacial unificada e racionalizada, isto é, um espaço coerente, construído sobre sólidas bases matemáticas, perfeitamente definidas, claras e objectivas, onde tudo pode ser medido e as proporções correctamente estabelecidas.

Este modo de conceber a pintura, corresponde a uma nova atitude por parte dos pintores e que se pode resumir com as próprias palavras de Leon Battista Alberti no Livro I do seu tratado *De Pictura*: a pintura é como “uma janela aberta através da qual se contempla a história” ⁽⁶⁾. Por outras palavras, a obra de arte é, para o homem do Renascimento, a representação directa e fiel da natureza que o rodeia. Mas para que tal pudesse ser concretizado era necessário fornecer aos pintores regras que lhes permitissem «construir» sobre uma superfície bidimensional, um espaço tridimensional, povoado por pessoas, edifícios, paisagens e objectos que, coexistindo no mesmo espaço «real», se deveriam relacionar entre si de maneira coerente e harmoniosa, segundo o conceito vitruviano de *simetria* ⁽⁷⁾.

Para concretizar esta aspiração os pintores recorrem às regras da perspectiva linear e a outros processos geométricos que contribuem para organizar todo o espaço pictórico, desde as dimensões da superfície de suporte até às respectivas divisões internas estabelecendo proporções e atribuindo a cada personagem o seu lugar. Deste modo, o pintor dispunha de um traçado regulador, sobre a superfície, que o auxiliava a construir um espaço tridimensional mesurável e a resolver os problemas da composição.

O objectivo do *Método Geométrico*, é analisar as pinturas de forma a efectuar a leitura do «esquema geométrico de composição» que esteve na génese estrutural da pintura. Este esquema é o resultado da conjugação do

⁽⁵⁾ PANOFKY, Erwin — *La perspectiva como forma simbolica*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973, p. 42.

⁽⁶⁾ O tratado de Leon Battista Alberti, *De Pictura*, publicado em 1435 na sua versão latina, conhece, no ano seguinte, uma versão italiana, intitulada *Della Pittura*. Para o presente trabalho utilizámos a seguinte edição: ALBERTI, Leon Battista — *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999, p. 84.

⁽⁷⁾ No Livro I, Cap. II, Vitruvius refere: “La Simetría surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura.”. Fizemos uso da seguinte edição: POLIÓN, Márco Lucio Vitruvio — *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 69.

delineamento definidor da perspectiva, com outras linhas de força e figuras geométricas utilizadas pelo pintor como apoio de personagens e objetos importantes, com a finalidade de reforçar o significado da mensagem iconográfica. É oportuno salientar que, salvo raras exceções, o traçado regulador que constitui a trama sobre a qual o pintor desenvolveu o seu trabalho permanece totalmente oculto, não só porque estas estruturas eram mantidas em segredo, não sendo divulgadas para fora da oficina, como, também, pelo facto das linhas traçadas irem desaparecendo com a evolução da pintura, tal como os andaimes de uma construção ⁽⁸⁾ o que dificulta, hoje, o estudo desta *geometria secreta*. Como refere Jacques Villon no prefácio do livro *Charpentiers. La géométrie secrète des peintres*, da autoria de Charles Bouleau, é necessário descobrir os segredos da composição que se escondem por trás de uma pintura de modo a podermos compreender toda a beleza que ela encerra:

“[...] Pretender reconhecer as disciplinas harmónicas que, em todas as épocas, serviram secretamente de fundamento à pintura, poderia parecer uma loucura. Mas esta loucura é sabedoria. Um saber necessário para o que quer pintar. E necessário para o que quer observar. A trama de uma obra é a sua poesia mais secreta e, também, a mais profunda. [...] Numa palavra, este livro [...] intenta descobrir esta geometria secreta da obra pictórica que, em qualquer época, foi para os artistas uma das constantes essenciais da beleza [...]” ⁽⁹⁾.

Assim, o trabalho que propomos levar a cabo, é o de descobrir qual seria o esquema geométrico básico que, eventualmente, teria sido utilizado por Vasco Fernandes na realização das quatro pinturas, pertencentes ao retábulo do altar-mor da Sé de Lamego, de modo a obter, sobre elas, um entendimento mais completo, ao conjugar este método com a respectiva análise iconográfica.

3. ESQUEMAS GEOMÉTRICOS DE COMPOSIÇÃO

Antes de efectuarmos a análise das pinturas, vamos fazer uma breve explicação sobre os dois esquemas geométricos que, segundo a nossa lei-

⁽⁸⁾ Cf. BOULEAU, Charles — *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Ediciones Akal, 1996, p. 43, legenda das figuras 2, 3 e 4.

⁽⁹⁾ *Ibidem*, p. 7.

tura, foram utilizados por Grão Vasco como traçado regulador da composição das pinturas em análise.

O primeiro é obtido pelo rebatimento dos lados menores do rectângulo sobre os maiores. O processo, ilustrado na figura 1, é o seguinte: dado um determinado rectângulo ABCD, fazemos centro no vértice B e transpõe-se o ponto A para a vertical, depois, com centro no ponto D, rebatemos o ponto C para o lado maior. Com esta operação obtemos, respectivamente, os pontos A' e C', pontos estes utilizados para traçar as horizontais FA' e C'E, assinaladas pelas setas e que determinam dois quadrados que se intersectam mutuamente: o quadrado ABA'F e C'ECD. Para completar a rede interna própria desta divisão, falta, apenas, traçar as diagonais dos quadrados e as linhas verticais e horizontais que passam pelos pontos em que estas diagonais se intersectam ⁽¹⁰⁾.

Para delinear o segundo esquema geométrico de composição precisamos conhecer a forma de construir a Secção Áurea de um segmento (também designada por *Regra de Ouro ou Divina Proporção*) e que diz respeito à forma de o dividir segundo a sua média e extrema razão, construção recuperada da Antiguidade grega e muito utilizada pelos pintores e arquitectos do Renascimento ⁽¹¹⁾. Em resumo, trata-se de sectionar um determinado segmento em duas partes desiguais, de forma que exista, entre elas, a seguinte razão: *a parte menor deve estar para a maior, tal como esta estará para a totalidade do segmento*.

Através da figura 2, exemplificamos um processo muito utilizado para dividir um segmento segundo a sua *Secção Áurea*. Começamos por determinar M, o ponto médio do segmento. Em seguida, com centro no ponto

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, pp. 43, 122.

⁽¹¹⁾ Construção exemplificada, entre outras, nas seguintes publicações: GHYKA, Matila C. — *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Tercera edición. Barcelona: Editorial Poseidon, 1983, p. 27; GHYKA, Matila C. — *Le nombre d'or*. Mayenne: Ed. Gallimard, 2000, pp. 43-57; VINCENT, Robert — *Géométrie du Nombre d'Or*. 3e édition. Marseille: Chalagam Édition, 2001, p. 23; BOULEAU, Charles — *Tramas*, p. 64; HUNTLEY, H. E. — *The divine proportion. A study in Mathematical Beauty*. New York: Dover Publications, [s.d], p. 27; CLEYET-MICHAUD, Marius — *Le nombre d'or*. Quatrième édition. Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 10. MARÇAIS, Pierre; REY, Denise — *Aperçus sur la géométrie sacrée*. Paris, Guy Trédaniel Éditions, 1998, p. 68, fig. 22. À divisão de um segmento em extrema e média razão, já Euclides se referia nos *Elementos*. Na Definição 3 do Livro VI, pode ler-se: “Diz-se que uma recta foi cortada em extrema e média razão quando a recta inteira está para o segmento maior como o maior está para o menor”. Euclides voltará a falar deste tema no Livro II, Proposição 11; no Livro IV, Proposição 10 e, de forma mais pormenorizada, no Livro VI, Proposição 30 onde explica o modo de proceder para dividir uma recta finita dada em extrema e média razão. Baseámo-nos na seguinte edição: EUCLIDES — *Elementos*. Madrid: Editorial Gredos, 1994, 3 tomos.

B, rebatemos o segmento BM sobre uma linha perpendicular a AB, com o que obtemos o segmento BC. Em seguida, unimos o ponto C com o ponto A. Depois, fazendo centro na extremidade C, transpomos o segmento BC para o lado AC, resultando o ponto D. Temos, então, a seguinte igualdade entre quatro segmentos: $AM = MB = BC = CD$. Por fim, utilizando o ponto A como centro do rebatimento, vamos transpor o ponto D para o segmento inicial AB. Com esta operação determina-se o ponto que divide o segmento AB segundo a sua *Divina Proporção*, habitualmente designado por Φ ⁽¹²⁾.

Fazendo uso deste processo para calcular a divisão dos lados de um rectângulo, segundo a Regra de Ouro, obtemos o resultado que apresentamos na figura 3, na qual se assinalam os diversos pontos Φ , determinados aplicando, nos dois sentidos, e em cada um dos lados do rectângulo, a construção apresentada na figura 2. Resta-nos acrescentar que os oito pontos Φ , assim obtidos, podem ser unidos entre si e aos vértices de uma forma muito livre e, juntamente com as diagonais do rectângulo, construir uma rede interna extremamente complexa, formada por inúmeras linhas oblíquas, designadas por *harmónicas* (ilustradas na figura 4). A este traçado podem ser acrescentadas linhas verticais e horizontais desenhadas a partir dos pontos de intersecção das oblíquas anteriormente determinadas. Entre todas as possibilidades permitidas, o pintor utilizará, apenas, as linhas que realmente necessitar como forma de suportar e proporcionar a sua composição, ignorando todas as restantes.

Pela pesquisa que efectuámos, Vasco Fernandes terá recorrido ao processo do rebatimento dos lados menores do rectângulo nas pinturas da *Anunciação* e da *Visitação*, enquanto que a divisão dos lados efectuada de acordo com a *Divina Proporção* foi empregue, como traçado regulador, nas pinturas da *Circuncisão* e da *Apresentação no Templo*.

⁽¹²⁾ Os matemáticos modernos atribuíram a esta razão a letra grega Φ (phi) inicial do nome Phidias. Cf. HUNTLEY, H. E. — *The divine proportion: A study in mathematical beauty*. New York: Dover Publications, Inc. [S.d.], p. 25.

4. A PINTURA DA ANUNCIAÇÃO

4.1. Análise iconográfica

Neste painel, a Virgem Maria apresenta-se do lado direito, vestindo uma túnica verde e um manto vermelho de exageradas dimensões. Interrompe a leitura do livro sagrado com a chegada do Anjo. De cabeça inclinada e olhar fixo no chão coloca a mão direita sobre o peito em sinal de aceitação da vontade de Deus contida na mensagem acabada de escutar. Esta atitude corresponde à *Humilitatio* (Submissão), de acordo com a classificação divulgada por Michael Baxandall ⁽¹³⁾. Por sua vez, o anjo Gabriel apresenta-se no lado esquerdo com o joelho esquerdo no chão, soerguendo o direito. Olha directamente para a Virgem enquanto que, com o braço direito erguido, indica a pomba do Espírito Santo que paira sobre a sua cabeça. Com o antebraço esquerdo segura um ceptro, símbolo da autoridade de que está revestido e, com a mão do mesmo lado, sustenta um pergaminho, parcialmente desenrolado, donde pendem três selos ovais. Esta é uma forma, pouco comum, de apresentar as palavras iniciais da saudação dirigida a Maria: *AVE GRACIA PLENA DOMINUS TECUM* (sic). O Anjo enverga uma alva e uma capa de asperges de brocado dourado que se apresentam, como as vestes de Maria, à maneira flamenga, prolongando-se excessivamente, pelo chão.

A pintura está repleta de elementos simbólicos muito importantes que estabelecem uma relação entre o Antigo Testamento, a que se alude nos planos mais recuados, com o Novo Testamento, figurado nos planos anteriores. Entre os primeiros, destacamos, ao alto, um tondo, representando a figura de Eva que aponta com o braço direito para a Virgem. Vasco Fernandes pretende aludir à relação antitética entre a figura de Eva, a mulher pecadora, pela desobediência da qual entrou o pecado no mundo e Maria, a mulher que, pela sua obediência havia de dar à luz o Redentor, o Primogénito da Nova Humanidade, o novo Adão como refere S. Paulo (Rom 8, 29; Col 1, 15-18). É muito provável que fosse a figura veterotestamentária de Adão que se encontrasse representada no medalhão situado junto ao de Eva embora, actualmente, não possa ser identificada, pois, dele apenas se vislumbra uma parte diminuta. A figura de Adão é utiliza-

⁽¹³⁾ Cf. BAXANDALL, Michael — *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. 4ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000, pp. 71-77.

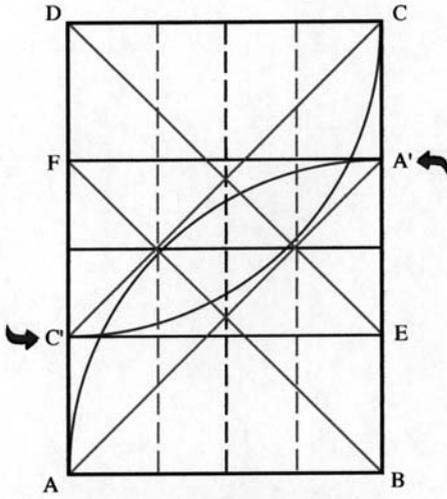


Fig. 1 - Rebatimento dos lados menores de um retângulo sobre os lados maiores.

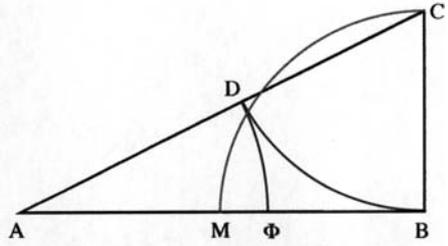


Fig. 2 - Método para efectuar a divisão do segmento AB segundo a sua *Secção Áurea*: Φ .

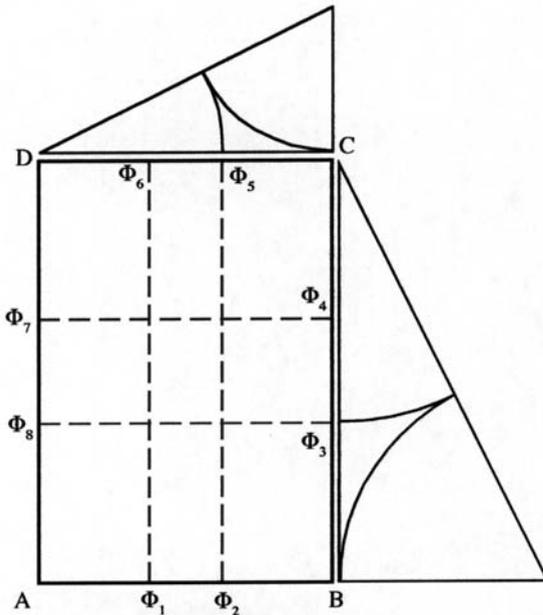


Fig. 3 - Determinação da *Secção Áurea* sobre os lados de um retângulo.

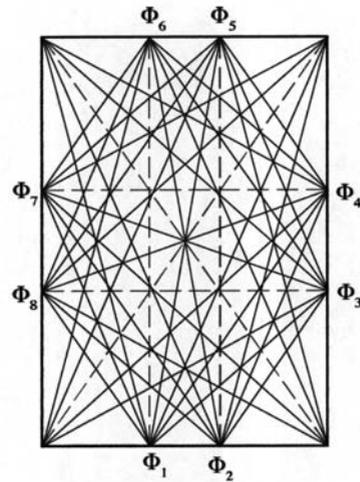


Fig. 4 - Traçado das *Harmônicas da Secção Áurea* de um retângulo.

da como antítese de Cristo cuja concepção é anunciada pelo Anjo. No canto superior esquerdo encontra-se um tríptico onde são representadas três figuras em grisalha e que, em nossa opinião, simbolizam uma Sibila, à esquerda, o profeta Ezequiel, ao centro, e o Guerreiro Gedeão, do lado direito ⁽¹⁴⁾.

Junto à Virgem destacamos a presença do livro, o castiçal com a vela e a jarra de cristal com açucenas. O primeiro apresenta uma série de linhas alternadamente vermelhas e negras, sugerindo a presença de um texto manuscrito. Porém, apenas se regista uma letra capital, de cor vermelha, perfeitamente identificada: a letra «P». A justificação para a representação deste pormenor vamos encontrá-la na bíblia Vulgata, na passagem do profeta Isaías: “*Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitis nomen eius Emmanuel*” (Is 7, 14). A inicial deste versículo é, precisamente, a letra «P» o que confirma a intenção do pintor em representar a Virgem Maria em atitude de quem medita nas Sagradas Escrituras e, em particular, sobre a passagem da profecia que iria ter cumprimento na sua pessoa, com o anúncio feito pelo Anjo ⁽¹⁵⁾.

452

A vela que se encontra junto ao genuflexório é, habitualmente, um símbolo da presença de Cristo ressuscitado, a Luz do mundo. Porém, pelo facto de ter sido representada, sem chama, apenas fumegante, indicando que acaba de ser apagada, alude à figura de Jesus Cristo, o Servo Sofredor de Iahweh, referido pelo profeta Isaías ao indicar que o Servo *não apagará a mecha que ainda fumega* ⁽¹⁶⁾ (Is 42, 3). Com este recurso o pintor estabelece uma subtil referência ao Mistério da Paixão de Cristo que se encontra ligado, de modo indissociável, ao da Encarnação aludido na pintura. Aliás, o diadema do anjo Gabriel, que se encontra rematado por uma cruz, vem reforçar a simbologia desta associação.

A jarra de cristal, bem como as açucenas, simbolizam a pureza da Virgem Maria. No chão, sobre o tapete, perto do manto da jovem, está um novelo de cor clara onde se encontra espetada uma agulha de costura. Juntamente com o dedal, figurado junto do castiçal com a vela, efectua

⁽¹⁴⁾ As identificação das três figuras aqui representadas não têm reunido o consenso dos vários historiadores. Sobre as diversas interpretações, ver CASIMIRO, Luís Alberto – A pintura da Anunciação do Museu de Lamego. Porto. *Museu*. IV série: 8 (1999) 22 e nota 23.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, pp. 28-30. Esta profecia de Isaías surge, com muita frequência, na pintura italiana quer inscrita no próprio livro, quer em filactérias ostentadas pela figura do profeta.

⁽¹⁶⁾ *Ibidem*, p. 37.

uma alusão, multissecular, aos textos dos Evangelhos Apócrifos que apresentam a Virgem ocupada a tecer a cortina para o templo de Jerusalém no momento em que o anjo Gabriel conduz, até ela, a sua embaixada ⁽¹⁷⁾.

4.2. Análise Geométrica

Na figura 5 apresentamos a aplicação do rebatimento dos lados menores, sobre a pintura da Anunciação, segundo o método ilustrado na fig. 1. Entre vários aspectos que poderíamos destacar, como, por exemplo, as linhas verticais situadas do lado direito e do lado esquerdo do painel e que servem de apoio a alguns elementos da composição, vamos relevar um dos mais importantes e, porventura, menos evidentes. Trata-se do ponto de intersecção das duas diagonais do quadrado inferior, devidamente assinalado pela presença da seta. Este ponto constitui o centro da circunferência envolvente das duas personagens, tal como se desenha nas figuras 5 e 6, onde se pode verificar como o limite inferior do manto da Virgem, bem como a inclinação da sua cabeça, são determinadas por esta circunferência. Constatamos, assim, que aquele ponto não foi escolhido ao acaso, pois encontra-se sobre uma construção geométrica devidamente ponderada. Na figura 6 ilustra-se o pentágono e o pentagrama inscritos na circunferência e que, na nossa leitura, foram utilizados para apoiar alguns componentes da pintura. O pentagrama era, no Renascimento, uma figura geométrica considerada extraordinária pelo facto de apresentar, em todos os seus segmentos, a *Regra de Ouro*. Esta característica encontra-se devidamente salientada por Luca Pacioli no seu tratado *De Divina Proportione*, que a considera como o “efeito mais excelso de todos” ⁽¹⁸⁾. Neste caso, verificamos como o novelo, aparentemente colocado no chão sem obedecer a uma escolha criteriosa, se encontra posicionado, de maneira intencional, sobre o vértice inferior esquerdo do pentagrama, enquanto a separação entre o manto e o estrado de madeira se situa sobre outra extremidade, o mesmo acontecendo com a mão esquerda da Virgem apoiada no livro entreaberto. A própria inclinação dada ao livro encontra-se determinada por uma diagonal do pentágono.

⁽¹⁷⁾ Cf. *Proto-Evangelho de Tiago XI*, 1-3. Todas as citações dos Evangelhos Apócrifos serão efectuadas a partir da seguinte edição: SANTOS OTERO, Aurelio de — *Los Evangelios Apócrifos*. Decima edición (Revisada y corregida) Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

⁽¹⁸⁾ Para este tratado de Luca Pacioli, fizemos uso da seguinte publicação: PACIOLI, Luca — *La divina proporción*. Madrid: Ed. Akal, 1991, p. 54.

Verificamos, através da figura 6, que a circunferência se inscreve, exactamente, dentro do quadrado inferior. Esta opção de Vasco Fernandes é uma forma de reforçar, por meios geométricos, a mensagem iconográfica. De facto, o anúncio do Anjo alude à Encarnação do Filho de Deus no seio de Maria e esta associação entre a circunferência e o quadrado orienta-se no mesmo sentido: pretende significar que a natureza divina (simbolizada pelo círculo) assume a natureza humana, cujo símbolo é dado pelo quadrado ⁽¹⁹⁾. Sobre a janela, qual *veduta* aberta para o exterior, deparamos, novamente, com o par círculo-quadrado, mas numa disposição diferente: trata-se do quadrado sobrepujado pelo semicírculo formado pelo arco de volta perfeita, que envolve a pomba e a pequena rosácea, numa associação que simboliza a relação entre o céu e a terra ⁽²⁰⁾.

Analiza-se, em seguida, um dos aspectos mais importantes e de maior impacto no campo geométrico: a localização dos pontos de fuga e de distância e a construção geométrica dos ladrilhos do pavimento. O ponto de fuga é calculado pelo prolongamento de algumas das principais linhas da pintura, nomeadamente, as que formam os ladrilhos, mas, também, as do estrado, do genuflexório e as do leito. Como se observa na figura 7, o ponto de fuga, a partir do qual se marca a linha do horizonte, encontra-se colocado no painel figurado sobre a cabeça de Maria. Este pequeno quadro ilustra uma figura sentada num trono, coroada e elevando a mão direita em gesto de bênção enquanto a esquerda sustenta, sobre os joelhos, o globo terrestre. Em nossa opinião, está representado Cristo em majestade, o Senhor vitorioso do Apocalipse ⁽²¹⁾. Ao ser tomado como centro das linhas de fuga, o pintor pretende salientar, recorrendo, de novo, à geometria, a importância da sua presença simbólica: Aquele cujo nascimento é agora anunciado, que passará pelo Mistério Pascal, é o Senhor do Mundo.

Ao procurarmos reconstituir o esquema geométrico utilizado para traçar o ponto de distância, situado sobre a linha do horizonte, deparamos

⁽¹⁹⁾ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan — *Diccionario de los símbolos*. Sexta edición. Barcelona: Herder, 1999, p. 302.

⁽²⁰⁾ *Ibidem*. Ver ainda CASIMIRO, Luís Alberto — A pintura da Anunciação, pp. 48-50. Infelizmente o arco de volta perfeita a que nos referimos é totalmente imperceptível nestas figuras, obrigatoriamente de reduzidas dimensões.

⁽²¹⁾ Uma vez mais, esta figura não recolhe a unanimidade dos estudiosos. Verificar as várias opiniões em CASIMIRO, Luís Alberto — A pintura da Anunciação, p. 20 e nota 21.

com uma séria dificuldade. Seguindo a *costruzione legittima* de Leon Battista Alberti ⁽²²⁾, o traçado dos ladrilhos fornece, em simultâneo, o ponto de fuga para onde convergem todas as linhas ortogonais ao plano de representação e o ponto de distância, determinado pelo prolongamento das linhas olíquas definidas pelas diagonais dos quadrados dos ladrilhos e que indica o afastamento existente entre o observador e o plano do quadro. Procedendo em conformidade, desenhámos, em primeiro lugar, os traços do pavimento que se dirigem para o ponto de fuga, e em seguida os horizontais, na mesma figura 7. Vamos considerar os pontos de intersecção entre os traços horizontais e o traço vertical, que assinala o limite esquerdo da pintura. Se tudo estiver correcto, unindo cada um desses pontos com os que se encontram na primeira linha horizontal, junto ao tapete, assinalada com o número 1, correspondentes às linhas divisórias dos ladrilhos e determinados pela intersecção desta linha com as linhas de fuga, vamos obter as linhas de distância (indicadas a negro) devendo estas convergir para um ponto situado sobre a linha do horizonte. Como se pode verificar, pela figura 7, tal não sucede. A interpretação que fazemos deste facto, é que não terá sido exactamente esta a construção geométrica que Vasco Fernandes utilizou para determinar o traçado geométrico dos ladrilhos. E o erro ocorre porque a linha vertical, que devia constituir o limite esquerdo da pintura, se encontra desenhada incorrectamente. Em todas as ilustrações da *costruzione legittima* baseadas no tratado de Alberti, o limite da pintura situa-se, exactamente, no ponto em que a linha de fuga, mais à esquerda, intersecta a primeira linha horizontal.

Vamos, então, repetir todo o processo de cálculo do ponto de distância introduzindo esta pequena correcção: fazendo coincidir a linha vertical, com o ponto em que a linha de fuga mais à esquerda cruza com a linha horizontal, junto ao tapete. De salientar que também a 3ª linha de fuga do lado esquerdo ao ser efectuado este acrescento, termina no vértice inferior, portanto, sobre a fronteira da pintura a partir da qual, habi-

⁽²²⁾ Os pormenores do estudo relativo a este traçado podem ser acompanhados em ALBERTI, Leon Battista — *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Ed. Tecnos, 1999, pp. 84-88. Dado o facto de Alberti não apresentar qualquer esboço ilustrativo, ver a representação gráfica da *costruzione legittima*, entre outros, nos seguintes livros: PANOFSKY, Erwin — *La perspectiva como forma simbólica*, p. 46; HAMOU, Philippe, dir. — *La vision perspective (1435-1740)*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995, pp. 82- 84.

tualmente, se efectua a divisão do pavimento ⁽²³⁾. Desta vez, o resultado foi rigoroso: os pontos em que as linhas horizontais do pavimento intersectam a linha vertical, uma vez unidos com os pontos marcados na primeira horizontal, vão convergir sobre a linha do horizonte, assinalando o ponto de distância. A construção apresenta-se, assim, correctamente efectuada.

Desta constatação parece-nos legítimo extrair a seguinte conclusão: o painel da *Anunciação*, tal como hoje o conhecemos, não deve estar completo, pois, há uma pequena faixa vertical que, em nossa opinião, se encontra em falta no lado esquerdo e que corresponde à distância a que colocámos o segmento vertical na figura 8. De acordo com a escala utilizada, o pequeno fragmento corresponde, em tamanho real, a cerca de 55 mm, o suficiente para que o tondo representando Adão ficasse completo, o mesmo acontecendo ao painel do lado esquerdo do tríptico e à respectiva moldura, como se pode verificar pela mesma figura. O conjunto formado pelo tríptico, pela pomba e a rosácea, pela janela e pelo arco de volta perfeita, que a delimita superiormente, apresenta como eixo de simetria o segmento vertical assinalado a branco o que só se verifica após ter sido efectuado o pequeno acrescento. Também em termos iconográficos é pertinente levantar a questão do painel se encontrar incompleto na margem esquerda, pois, aparentemente, não existe qualquer justificação para que Grão Vasco tivesse representado apenas cerca de metade do medallhão com Adão e deixasse por concluir o tríptico e a respectiva moldura. A construção geométrica vem apoiar e reforçar esta tese, o que constitui uma vantagem, clara e insubstituível, da aplicação do método geométrico. De salientar que em todas as publicações e em todos os estudos até agora

⁽²³⁾ O facto de Dalila Rodrigues referir que as reflectografias indicam as linhas do pavimento (facto que constatámos de modo claro analisando os originais fotográficos) confirma esta análise efectuada tendo em conta não o pavimento, oculo, no primeiro plano, mas, sim, o que se situa após a primeira linha horizontal junto ao tapete. De facto, se prolongarmos a 3ª linha de fuga do lado esquerdo verificamos que a mesma só intersecta o canto inferior esquerdo da pintura no caso de procedermos ao acrescento referido, como se pode constatar pelas figuras 7 e 8, o que confirmar a nossa hipótese. No entanto, caso fossem assinalados os ladrilhos do primeiro plano, seguindo a marcação efectuada, resultaria uma enorme desproporção pelo que Vasco Fernandes, em nossa opinião, teria achado preferível ocultá-la recorrendo ao tapete e aos tecidos sobejantes do manto da Virgem e da túnica do Anjo. Para o trabalho de Dalila Rodrigues sobre o assunto ver: RODRIGUES, Dalila — *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Dissertação de Doutoramento apresentada a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2000, vol. I, p. 329. Texto policopiado; RODRIGUES, Dalila — *Grão Vasco. Pintura portuguesa del Renacimiento*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002, 2002. Catálogo da exposição, p. 113.



Fig. 5 - *Anunciação*
Esquema resultante do rebatimento dos lados menores.



Fig. 6 - *Anunciação*
A presença dos quadrados, circunferências, pentágono e pentagrama.

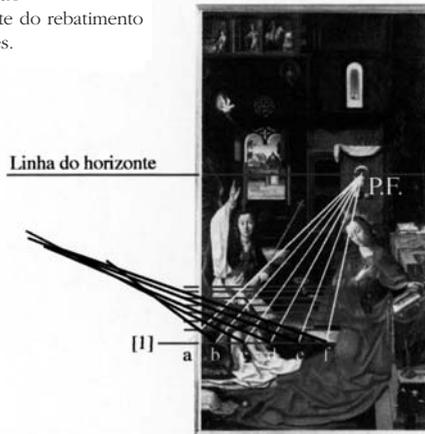


Fig. 7 - *Anunciação*
Traçado inicial para determinar o ponto de distância.

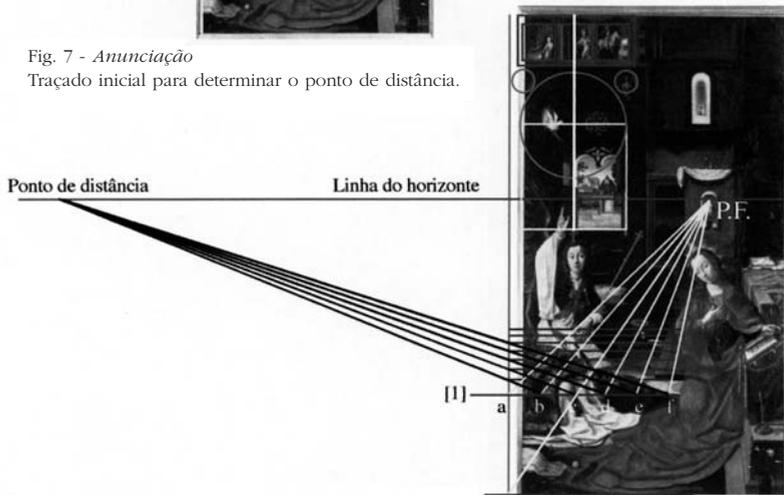


Fig. 8 - *Anunciação*
Determinação correcta do ponto de distância.

efectuados sobre este painel, e que são do nosso conhecimento, nunca tal hipótese tinha sido equacionada.

Chegados a este ponto, pode colocar-se a seguinte questão: uma vez que, segundo a nossa hipótese, o painel apresentaria uma largura superior à que se verifica actualmente, ainda permanecem válidas todas as conclusões relativas ao esquema geométrico de composição inicialmente considerado? A resposta é afirmativa. Com efeito, o acrescento, de cerca de 55 mm no lado esquerdo, apesar de ser importante para completar o desenho de partes em falta, é praticamente insignificante em termos da composição geométrica, permanecendo válidas todas as conclusões a que já tínhamos chegado. Como exemplo, apresentamos, na figura 9, o desenho resultante do rebatimento dos lados menores sobre os maiores e verificamos que as linhas anteriormente referidas, continuam a servir de apoio a elementos importantes da composição, como, por exemplo, do lado direito, à estante do genuflexório, à almofada do leito, às cortinas do dossel e, do lado esquerdo, à inclinação do braço e antebraço do anjo Gabriel. Além disso, verificamos que a inclinação do ceptro, sustentado pelo anjo Gabriel, encontra uma justificação perfeita para o seu posicionamento: está orientado pelo segmento, que tem início no ponto médio do lado superior do quadrado, formado na zona inferior da pintura, enquanto a outra extremidade é dada pela linha horizontal que une os pontos onde as diagonais desse mesmo quadrado se cruzam com as linhas verticais próprias deste esquema. Por sua vez, a figura 10 mostra-nos como as figuras geométricas continuam a servir de suporte aos elementos anteriormente considerados verificando-se, portanto, que as conclusões relativas à utilização destas figuras permanecem válidas.

5. A PINTURA DA VISITAÇÃO

5.1. Análise Iconográfica

O painel da *Visitação* descreve o encontro entre a Virgem Maria e sua parente Isabel, referido no Evangelho de S. Lucas (Lc 1, 39-56). Apresenta uma composição mais simplificada e isenta de tantos elementos simbólicos como a pintura da *Anunciação*, aliás justificados, neste caso, pela importância e transcendência do momento figurado.

Em primeiro plano, destacam-se as duas figuras femininas que se abraçam. Ambas concebem no seu seio um filho cujo nascimento se deve, embora de maneira diversa, a uma intervenção divina: Maria concebe por acção do Espírito Santo e Isabel, apesar da sua idade e de ser estéril, vai já no sexto mês da sua gestação, segundo as palavras dirigidas pelo anjo Gabriel a Maria. O grau de importância e a desigualdade entre os dois nascimentos extraordinários, está patente pela diferença de alturas e de atitudes estabelecidas entre as duas personagens.

A Mãe de Jesus situa-se do lado esquerdo da composição e veste uma túnica azul, um manto roxo sobre o qual se encontra um tecido branco que formaria, eventualmente, o véu com que cobria a cabeça. O seu olhar encontra o da sua parente. Por sua vez, Isabel, representada do lado direito, veste uma túnica alaranjada, um manto cinzento com matizes azuis e avermelhadas, um toucado branco que lhe cobre toda a cabeça e se prolonga pelos ombros e, ainda, um avental de cor verde esmeralda, contra o qual se evidencia uma bolsa. Este detalhe é, certamente, uma alusão à elevada condição social de Isabel, mulher de Zacarias, sacerdote do templo. Atravessando obliquamente as vestes de Isabel, dispõe-se, em primeiro plano uma cana que, na nossa leitura, assume o mesmo significado da vara: uma indicação da eleição divina relativamente às duas santas mulheres, tal como sucedera antes, com a vara de José, o noivo de Maria, nos Evangelhos Apócrifos ⁽²⁴⁾.

O episódio do encontro decorre ao ar livre, nos arredores de uma povoação, que se vislumbra nos planos mais recuados, constituída por um casario de traços nórdicos. Algumas árvores equilibram a composição, juntamente com pequenas figuras de aldeões e animais domésticos. Do lado esquerdo do painel encontram-se duas figuras femininas, absorvidas num diálogo que as torna, aparentemente, alheias ao que se passa em primeiro plano. As duas mulheres formam um agrupamento que voltaremos a encontrar representado, de modo semelhante, no painel da *Circuncisão*. No canto superior esquerdo, vem descendo por um caminho, que se perde no arvoredo, uma figura masculina que mostra ares de surpresa, procurando discernir o que ocorre na cena de primeiro plano. Trata-se, quanto a nós, provavelmente, de Zacarias, o pai de S. João Baptista, ou mesmo de S. José cuja presença neste encontro, embora não sendo um

⁽²⁴⁾ Cf. *Proto-Evangelho de Tiago VIII-IX*; *Evangelho do Pseudo-Mateus VIII*; *Livro da Natividade de Maria VIII*. Relativamente ao significado atribuído à vara, cf. REVILLA, Frederico — *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 416.



Fig. 9 - *Anunciação*
Esquema geométrico resultante do rebatimento dos lados menores.



Fig. 10 - *Anunciação*
As principais figuras geométricas após a correção das dimensões.



Fig. 11 - *Visitação*
Esquema geométrico resultante do rebatimento dos lados menores.



Fig. 12 - *Visitação*
O triângulo que enquadra as duas personagens e a orientação da cana.

dato bíblico, ocorre em determinadas pinturas alusivas ao tema. No céu, matizado de azul, estão representados, pairando, dois anjos, um dos quais aponta para a cena que decorre no primeiro plano, enquanto o outro, colocado num nível mais elevado, esboça um gesto de abraço, procurando, assim, chamar a atenção para o encontro entre as duas parentes. Teria Grão Vasco procurado representar os Anjos da guarda de Maria e de Isabel atendendo ao facto do culto ao Anjo custódio se encontrar, desde o Medievo, muito incrementado?

5.2. Análise geométrica

Já aludimos ao facto de Vasco Fernandes ter utilizado, neste painel, o mesmo esquema geométrico da pintura da *Anunciação*. Vejamos o modo como procedeu, sobrepondo o esquema geométrico resultante do rebatimento dos lados menores do rectângulo sobre a pintura da *Visitação*. O resultado pode ser visto na figura 11. Também aqui a intersecção das diagonais dos dois quadrados, que se sobrepõem, mostra-se verdadeiramente importante: no quadrado superior determina a posição de uma linha horizontal, assinalada pela seta, que constitui o limite das duas personagens localizadas à esquerda e condiciona a linha do horizonte da paisagem de último plano. No quadrado inferior, o cruzamento das diagonais define um segmento horizontal, indicado pela seta do lado direito, que estabelece o limite superior dos mantos, dispostos, ordenadamente, no chão. Este mesmo segmento forma a base do triângulo equilátero, destacado na figura 12, que enquadra as duas personagens principais. Todavia, não é, apenas, a base do triângulo que se apoia em linhas fortes da composição, pois, também o seu vértice superior se posiciona no ponto de intersecção das diagonais do quadrado formado na zona superior do painel.

A posição da cana que se encontra em primeiro plano, é justificada com base neste mesmo esquema. A sua inclinação, salientada pela linha oblíqua representada na figura 12, é determinada por dois pontos: no lado esquerdo, o que se situa no cruzamento entre a diagonal do quadrado e a linha vertical, própria deste esquema e, no lado direito, a extremidade da linha horizontal que constitui a base do triângulo, ou seja o mesmo segmento determinado pelo ponto de cruzamento das duas diagonais do quadrado inferior. Todos estes elementos que servem de suporte da composição vêm confirmar e dar consistência à hipótese de ter sido este esquema geométrico utilizado por Vasco Fernandes nesta pintura.

6. A PINTURA DA *CIRCUNCISÃO*

6.1. Análise iconográfica

O terceiro painel de que nos ocupamos representa a *Circuncisão*. O pintor representa, de novo, um espaço interior, neste caso, de um templo, onde se pode apreciar toda a sua capacidade técnica para a figuração miniatural.

Em primeiro plano, deparamos com um grupo de cinco personagens que se dispõem em redor da figura do Menino Jesus em planos diferenciados. O Menino, apoiado sobre uma pequena mesa de base octogonal, sustentada por figuras de leões e cujo tampo se cobre com um pesado tecido de brocado, olha para sua Mãe e estende para ela o braço esquerdo em busca do necessário refúgio e protecção. Maria, numa pose solene, procura ocultar o rosto, cobrindo-o com a mão direita que se encontra tapada, em parte, com o mesmo tecido branco que se estende sob o seu filho. Diante da jovem Mãe, situa-se a figura do sacerdote, envergando vestes eclesiásticas e apoiando a cabeça, ornada com a mitra, sobre a mão esquerda. Ao centro, segurando o Menino Jesus, o pintor representou a figura, supostamente, do bispo mecenas, D. João Camelo de Madureira ⁽²⁵⁾. Num plano mais recuado observa-se a figura de S. José caracterizado como pessoa idosa, de acordo com a tradição dos Evangelhos Apócrifos. Encerra este conjunto de personagens uma figura feminina, não identificada.

Do lado direito, sob o vão de um arco de volta perfeita, deparamos com um grupo de duas mulheres numa associação muito semelhante à que se encontra representada no painel da *Visitação* a que, anteriormente, fizemos referência. Dois anjos afastam um longo cortinado verde, permitindo, assim, visualizar um retábulo tripartido, com edículas rematadas por arcos de volta perfeita, onde são representadas, em grisalha, figuras do Antigo Testamento, nos espaços laterais e, ao centro, a figura de Deus Pai ⁽²⁶⁾.

⁽²⁵⁾ A identificação desta figura como sendo, supostamente, a do bispo mecenas é dada por RODRIGUES, Dalila — *Vasco Fernandes e a oficina de Viseu*. In AA. VV. — *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1992. Catálogo da exposição, pp. 128-130; RODRIGUES, Dalila — *Grão Vasco. Pintura portuguesa del Renacimiento*, p. 127.

⁽²⁶⁾ A problemática envolvendo a identificação das figuras representadas pode ser esclarecida em RODRIGUES, Dalila — *Grão Vasco. Pintura portuguesa del Renacimiento*, pp. 128-129.

6.2. Análise geométrica

O esquema geométrico revela-se, neste painel, mais complexo que no caso anterior. Em nossa opinião, nesta pintura, como na próxima, Vasco Fernandes efectuou a divisão dos lados do rectângulo, que serve de suporte à pintura, recorrendo à *Regra de Ouro*, a qual aplicou nos dois sentidos, como podemos observar através da figura 13. Para determinar as divisões de cada um dos lados, segundo a *Divina Proporção* (pontos Φ_1 a Φ_8), aplicámos a construção, exemplificada na figura 2, sobre os quatro lados do rectângulo (na figura 13 apenas indicamos, por facilidade de desenho, duas das quatro operações efectuadas). A partir deste esquema básico o pintor utilizou determinados pontos e rectas para organizar a composição, alguns dos quais nos parecem bastante evidentes. Assim, as diagonais assinaladas a branco no espaço superior determinam, no seu ponto de intersecção, uma linha horizontal utilizada para dimensionar o limite das figuras dos dois anjos que seguram a cortina verde. As mesmas diagonais, desenhadas agora no espaço inferior, definem o segmento horizontal que serve, no lado esquerdo, como elemento de apoio do diâmetro da base octogonal da mesa e, no lado direito, ao limite do manto da Virgem.

Na figura 14 podemos comprovar a complexidade do esquema geométrico utilizado. Em primeiro lugar, constatamos que a composição apresenta uma forte simetria em torno de um eixo que, contrariamente ao que seria de esperar, não passa pelo centro geométrico do rectângulo, mas que se encontra deslocado para o lado esquerdo. O eixo de simetria escolhido pelo pintor é uma das harmónicas da *Secção Áurea*, mais precisamente a que une Φ_1 a Φ_6 . Verificamos, ainda, a importância deste traçado atendendo a outros aspectos. Assim, por exemplo, o centro da circunferência configurada pelo arco de volta perfeita, que limita superiormente a cena, está situado sobre a harmónica que forma o eixo de simetria referido, no cruzamento entre duas outras: a que une Φ_3 ao vértice superior esquerdo do rectângulo e Φ_7 ao vértice superior direito. Por esse ponto conduzimos uma linha horizontal, que constitui o diâmetro da circunferência maior e é tangente às três que configuram os arcos com que são rematadas as edículas do pequeno retábulo (fig. 15). Ainda na figura 14 importa chamar a atenção para outros dois pormenores: o primeiro é o facto da harmónica que une Φ_3 a Φ_7 ser tangente à circunferência e determinar a inclinação do braço do Menino Jesus que se estende para sua Mãe. Em segundo lugar,

salienta-se a existência de outra linha tangente à circunferência: a linha vertical situada do lado direito e assinalada pela seta colocada ao alto, que serve de apoio ao pilar de secção quadrada que sustenta o arco sob o qual se encontram as duas figuras femininas localizadas do lado direito.

A posição particular em que se encontra o Menino merece, igualmente, ser destacada. De facto, trata-se de uma colocação que corresponde à direcção estabelecida por duas fortes linhas pertencentes às harmónicas do rectângulo. A primeira delas é a oblíqua, tangente à circunferência, que une Φ_3 com Φ_7 , já referida. Por outro lado, assinalamos um outro segmento, perpendicular ao anterior como se pode verificar através da figura 14, o qual, para além de manifestar esta característica específica da perpendicularidade é, ainda, uma harmónica, definida, na sua extremidade superior, pela linha vertical tangente à circunferência e, na extremidade inferior, pelo segmento horizontal conduzido pelo ponto de intersecção de duas outras harmónicas do rectângulo: a que une Φ_1 com Φ_4 e a que é formada entre Φ_2 e Φ_7 . Esta linha horizontal, serve, ainda, de apoio ao limite inferior do manto da Virgem.

464

Para concluir a análise geométrica desta pintura verificaremos a posição escolhida pelo artista para colocar o ponto de fuga, bastando, para o efeito, prolongar algumas das linhas mais destacadas, como sejam as do pavimento e as das formas arquitectónicas mais à direita, como se indica na figura 15. É notória a importância dada à localização do ponto de fuga, assinalado pelas iniciais P. F., atendendo à confluência de dois factores: por um lado, situa-se sobre o cruzamento de duas harmónicas: a que une Φ_1 com Φ_6 com a que une Φ_4 a Φ_7 ; por outro, verificamos que esse mesmo ponto de fuga é ainda escolhido para colocar sobre ele a presumível figura do bispo mecenas, que corresponde, também, a uma forma de destacar e promover a personagem e a acção deste eclesiástico. Com esta opção, Grão Vasco, intenta, uma vez mais, destacar uma figura na composição, chamando a atenção sobre ela com este recurso de carácter geométrico.

Torna-se evidente que a pintura foi desenvolvida em torno do esquema geométrico formado, basicamente, pelos segmentos que unem as divisões dos lados segundo a *Secção Áurea* e por algumas das harmónicas desenhadas entre vários pontos Φ resultantes dessa divisão. Perante estas constatações, concluímos que o esquema geométrico apresentado corresponde, com muita probabilidade, ao que foi utilizado por Grão Vasco para, sobre ele, estabelecer as proporções e a disposição dos vários elementos.

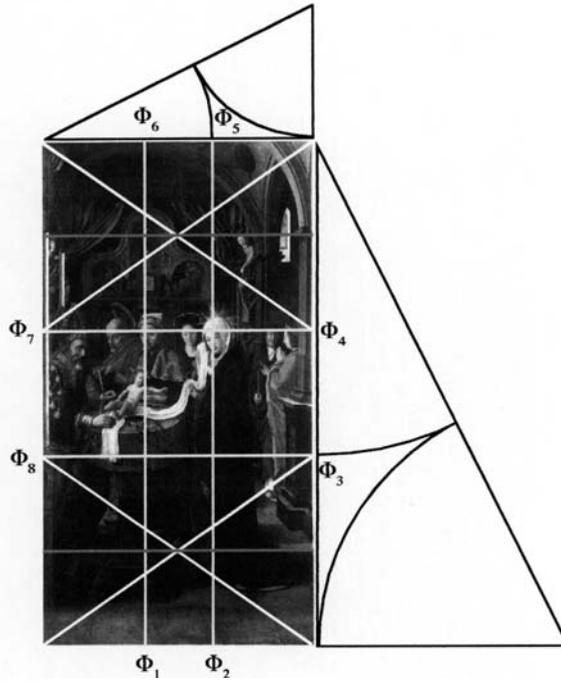


Fig. 13 - *Circuncisão*
Esquema geométrico baseado na *Secção Áurea* dos lados.

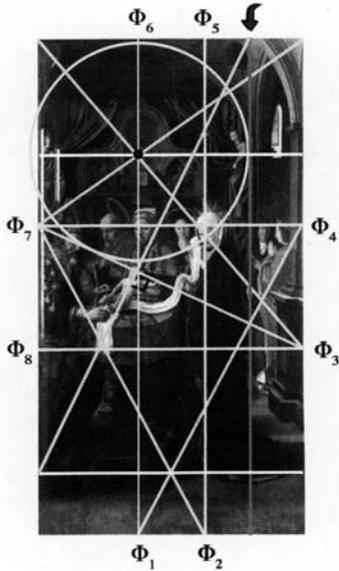


Fig. 14 - *Circuncisão*
Utilização das harmónicas Φ para suporte de linhas e figuras geométricas.

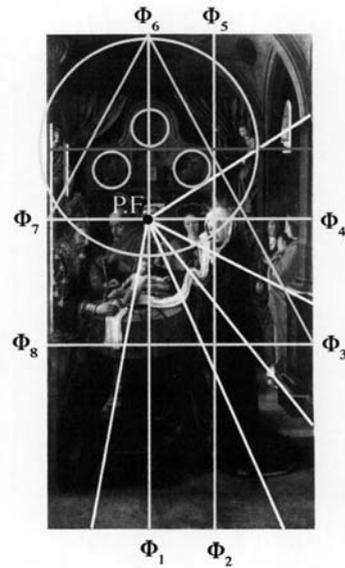


Fig. 15 - *Circuncisão*
Indicação do ponto de fuga e outros elementos geométricos.

7. A PINTURA DA APRESENTAÇÃO DE JESUS NO TEMPLO

7.1. Análise iconográfica

Terminamos este estudo com o painel da *Apresentação de Jesus no Templo*. Trata-se de uma composição que evidencia semelhanças formais e estruturais com a que acabámos de analisar: um espaço cénico situado no interior de um templo, o mesmo número de personagens que se agrupam em torno da figura do Menino, a presença de anjos e de figuras secundárias. Também em termos geométricos notamos bastantes afinidades, não só no esquema básico de composição, como, também, por detectarmos uma certa simetria entre os dois, como se a composição geométrica de uma pintura constituísse o reflexo da outra num espelho. Assim, a Mãe de Jesus, envergando um longo manto de cor verde que lhe cobre a cabeça, apresenta-se, do lado esquerdo da composição e olha directamente para o sacerdote. Este, ostentando uma dalmática da qual pendem alguns tintinábulo, passou a ser representado do lado direito. São José continua a ser representado ao centro, entre as figuras de Maria e do sacerdote, enquanto que, do lado esquerdo, duas figuras femininas transportam as pombas que constituíam a oferta dos pobres na cerimónia de apresentação do recém-nascido, prescrita na Lei. O Menino, seguro pelas mãos do sacerdote, está, tal como na pintura anterior, sobre uma toalha branca e estende a mão, neste caso a direita, para sua Mãe que a segura com a sua mão esquerda.

Do lado direito, uma mulher, já idosa, aparece representada apenas em busto e em atitude de quem está em posse da palavra. Trata-se, sem dúvida, da profetisa Ana, de idade muito avançada que, de acordo com o relato do evangelista S. Lucas, permanecia no templo participando no culto de dia e de noite. Depois de ter visto o Menino, pôs-se a louvá-lo, falando dele a todos os israelitas que esperavam a redenção de Jerusalém (Lc 2, 36-38). À semelhança da pintura anterior, sobre o conjunto de personagens de primeiro plano surgem dois anjos, neste caso, pairando e segurando uma estreita faixa de tecido, como que formando um pálio sobre as personagens. Nos últimos planos, sob o vão de um arco de volta perfeita, estão representados dois querubins, de asas flamejantes, ostentando uma lança na mão e que servem de guardiães da Arca da Aliança figurada sob um dossel de alparavaz circular. Várias aberturas para o exterior são responsáveis pela entrada de luz, muito embora, a principal fonte lumínica

se encontre no lado esquerdo da pintura, fora do alcance do observador, proporcionando um luz suave e uniforme, envolvendo a cena numa atmosfera de grande solenidade.

7.2. Análise geométrica

Tal como já tivemos ocasião de referir, partimos da hipótese que esta pintura utiliza o mesmo esquema de composição que o painel representado a *Circuncisão*. Era natural que, tratando-se de uma composição semelhante em determinadas manifestações estruturais e iconográficas, também o fosse em termos da sua geometria. Vamos, portanto, aplicar o mesmo esquema geométrico sobre este painel, de modo a obter a divisão dos lados segundo a sua *Secção Áurea* seguindo idêntico procedimento ao que efectuámos para o caso da pintura anterior. O resultado obtido pode ser visto na figura 16, onde se indica a trama resultante da união dos pontos que determinam a Divina Proporção de cada um dos lados (pontos Φ_1 a Φ_8).

Analisando, atentamente, a figura 16 podemos constatar que, também aqui, nos encontramos perante uma composição que apresenta um eixo de simetria evidenciado, sobretudo, pelas formas arquitectónicas do arco de volta perfeita, apoiado em colunas marmoreadas da ordem toscana, bem como pela posição dos quatro anjos, pelo dossel, pelo candelabro suspenso e, ainda, pelas figuras de Maria e do sacerdote. Todavia, tal como na pintura da *Circuncisão*, o eixo de simetria não está colocado no centro geométrico do quadro, mas, sim, sobre uma das harmónicas verticais: a que une Φ_2 com Φ_5 . Para confirmar esta simetria, vamos, tal como na pintura anterior, utilizar o arco de volta perfeita para desenhar a circunferência que o sustenta. Verificamos que o centro se encontra sobre a harmónica referida, mais exactamente, no ponto de confluência de duas outras: a existente entre Φ_4 e Φ_6 e a que une Φ_7 com o vértice superior direito do rectângulo. Pelo centro da circunferência conduzimos o segmento horizontal, representado a traço interrompido e assinalado pela seta colocada no lado direito, que estabelece o limite da altura dos dois anjos que seguram a faixa de tecido e do ábaco das colunas anteriores.

Sustentando a hipótese de ter sido este o esquema geométrico de composição empregue pelo pintor, verifica-se que foram utilizadas várias harmónicas para estabelecer a colocação e proporção de alguns elementos da composição como veremos. Na mesma imagem destacamos outra linha

que reforça a similitude entre esta pintura e a anteriormente analisada. Trata-se da linha vertical, desenhada do lado esquerdo e destacada pela seta ao alto. Este segmento constituiu um apoio para o pintor posicionar a coluna situada no mesmo lado da pintura e, além disso, é uma linha tangente à circunferência que configura o arco de volta perfeita.

Mas, em nossa opinião, o ponto culminante da afinidade estrutural e da simetria, existente entre os dois painéis, reside na posição em que foi representado o Menino Jesus. Na figura 18 a pintura do lado esquerdo mostra-nos que, também aqui, a inclinação do braço direito do Menino é dada pela harmónica que une Φ_4 com Φ_8 , e que esta linha é perpendicular a uma outra que fornece a inclinação do tronco da criança. Trata-se do segmento que tem origem no extremo da vertical tangente à circunferência e termina junto à extremidade da linha horizontal que passa pelo ponto em que se intersectam as harmónicas que unem, respectivamente, Φ_1 com Φ_4 e Φ_2 com Φ_7 . Ou seja, exactamente a mesma situação com que deparámos na pintura da *Circuncisão*, embora numa posição simétrica, tal como se pode comprovar comparando as duas imagens da figura 18. De referir que a horizontal situada na zona inferior da composição é, nas duas pinturas, muito importante para determinar a posição das personagens, tal como é importante o segmento horizontal que une Φ_4 com Φ_7 , a qual condiciona, por sua vez, a altura das personagens.

Há, pois, um «jogo» de semelhanças entre a composição destas duas últimas pinturas que contribui para confirmar a hipótese de ter sido o esquema de composição proposto nesta análise aquele que, provavelmente, Vasco Fernandes terá utilizado como traçado estruturante dos dois painéis. Esta convicção é, ainda, reforçada pela posição em que se encontra o ponto de fuga. No painel alusivo à *Apresentação do Menino no Templo*, o ponto de fuga está situado, também, sobre uma das *Secções Áureas* do rectângulo tal como se pode comprovar pela figura 17. Embora a posição deste ponto, em nossa opinião, não se revista da importância registada na pintura anterior, não deixa de ser evidente o cuidado que o pintor utilizou na sua colocação.

CONCLUSÃO

O estudo efectuado sobre estes quatro painéis, entre tantos outros a que poderíamos recorrer, conduzem-nos, inevitavelmente, à mesma conclusão: a aplicação do Método Geométrico, como complemento da análise iconográfica, revela-nos novas e importantes facetas sobre as pinturas. Por outro lado, permite, ainda, compreender os motivos que levaram os artistas a tomar determinadas opções relativas à composição, pois, podemos descobrir quais as regras matemático-geométricas que estiveram na origem estrutural das pinturas e que vêm reforçar o significado da mensagem iconográfica.

Esta complementaridade de processos analíticos parece-nos absolutamente indispensável para uma interpretação correcta e mais perfeita das obras de arte. Por isso, não podemos deixar de manifestar alguma estranheza pelo facto do Método Geométrico não ter sido devidamente implementado, a par de outros métodos de análise, mas, pelo contrário, ser praticamente desconhecido.

Após o trabalho efectuado sobre os quatro painéis de Vasco Fernandes, pensamos ter ficado suficientemente comprovada a utilidade e as vantagens do estudo geométrico das pinturas, dado que a sua intervenção incide sobre uma determinada vertente para a qual nenhum outro método se encontra devidamente habilitado tornando-se, portanto, insubstituível, caso pretendamos descobrir a «geometria secreta» das obras de arte que constitui uma das componentes intrínsecas da sua beleza.

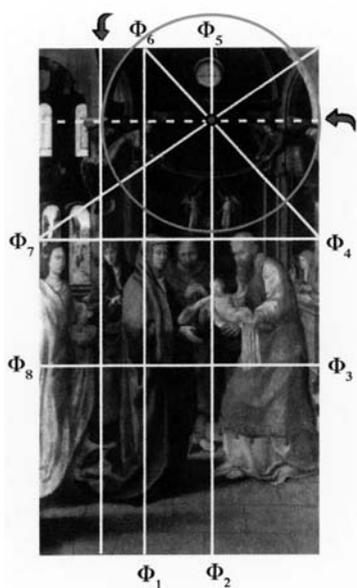


Fig. 16 - *Apresentação de Jesus no Templo*. Esquema geométrico baseado na *Secção Áurea* dos lados.

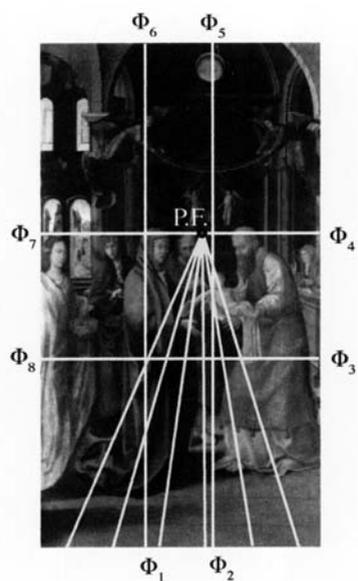


Fig. 17 - *Apresentação de Jesus no Templo*. Localização do ponto de fuga.

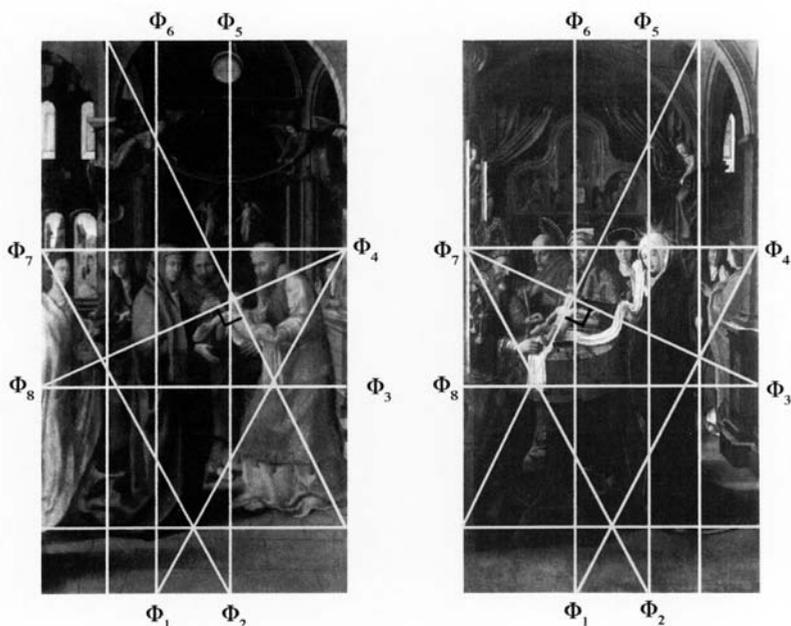


Fig. 18 - *Apresentação de Jesus no Templo* e *Circuncisão*. Comparação dos esquemas geométricos e da simetria entre as linhas mais importantes das duas composições.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista — *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

BAXANDALL, Michael — *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. 4ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

BIBLIA SACRA VULGATA. 4ª ed. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

BOULEAU, Charles — *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal, 1996.

CASIMIRO, Luís Alberto — A pintura da Anunciação do Museu de Lamego. Porto. *Museu*. IV série: 8 (1999).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan — *Diccionario de los símbolos*. Sexta edición. Barcelona: Herder, 1999.

CORREIA, Vergílio — *Vasco Fernandes mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924. Subsídios para a História da Arte Portuguesa, 13.

DENZINGER, Henrich; HÜNERMANN, Peter — *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*. Segunda edición corregida. Barcelona: Herder, 2000.

GHYKA, Matila C. — *Le nombre d'or*. Mayenne: Ed. Gallimard, 2000.

HAMOU, Philippe, dir. — *La vision perspective (1435-1740)*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995.

HUNTLEY, H. E. — *The divine proportion: A study in mathematical beauty*. New York: Dover Publications, Inc., [S. d.].

SANTOS OTERO, Aurelio de — *Los Evangelios Apócrifos*. Decima edición (Revisada y corregida) Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

PACIOLI, Luca — *La divina proporción*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

PANOFSKY, Erwin — *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

REVILLA, Frederico — *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.

RODRIGUES, Dalila — *Vasco Fernandes e a oficina de Viseu*. In AA. VV. — *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992. Catálogo da exposição.

— *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Dissertação de Doutoramento apresentada a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2000, 2 vols. Texto policopiado.

— *Grão Vasco. Pintura portuguesa del Renacimiento*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002, 2002. Catálogo da exposição.