

# Narrativa e significação no retábulo da Pena – uma leitura à luz do Método Geométrico de Composição

A leitura que seguidamente apresentamos decorre da *análise geométrica* do retábulo da Pena de Nicolau Chanterene<sup>1</sup>, no qual seguimos o método *matemático-geométrico*, inicialmente desenvolvido por Matila Ghyka<sup>2</sup> e por Jay Hambidge<sup>3</sup>, condensado por Charles Bouleau<sup>4</sup> e, mais recentemente, notavelmente incrementado e levado à prática em Portugal e na Arte Portuguesa por Luís Casimiro<sup>5</sup>. Com este intuito, foi seguida uma metodologia considerando a totalidade da obra retabular, idealizada e organizada como um todo, motivo pelo qual a referida análise foi sempre efectuada sobre o *marco* no qual se inscreve a respectiva estrutura retabular. Contudo, embora o imaginário tenha concebido o presente retábulo criando espaços ediculares distintos e bem segmentados, já as narrativas que aí concebe suplantam estas marcações num propositado extravasamento das *istórias*, chegando mesmo, no caso do segundo registo, a gerar um *continuum* espacial e uma concentração espacio-temporal [de forte inspiração humanista renascentista] que lhe irá permitir estabelecer novas associações discursivas e ampliar o seu universo de significações, numa atitude vanguardista que revela o génio heurístico de Nicolau Chanterene, perfeitamente inserido no modo ou na “*maniera*” coetaneamente perseguida em território transalpino por alguns dos maiores e mais distintos artistas de antanho. Assim, dada a complexidade compositiva da obra e a intrincada orgânica na articulação entre os diferentes episódios narrativos, considerá-mos necessário o estudo individualizado de cada uma das partes, com o intuito de destrinçar es-

(1) HENRIQUES, Francisco, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – Geometria e Significação*. Lisboa, tese de mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

(2) GHYKA, Matila, *The Geometry of Art and Life*. Nova Iorque, Dover Publications, 1977.

(3) HAMBIDGE, Jay, *The Elements of Dynamic Symmetry*. Nova York, Dover Publications, 1967.

(4) BOULEAU, Charles, *Charpentiers: La géométrie secrète des peintres*. Paris: éditions du Seuil, 1963. Tradução espanhola Tramas: La geometria secreta de los pintores. Madrid, Akal, 2006.

(5) CASIMIRO, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Porto: Tese doutoral apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004



FIG. 1 · Retábulo da Pena

ses outros níveis de significação. Mais do que a exposição detalhada das *entidades geométricas* que aí identificámos, e até mesmo da *armadura*<sup>6</sup> que subjaz à sua organização compositiva, pensamos interessante e pertinente expor a nossa leitura daí resultante.

Começamos por salientar a adequação perspéctica dos elementos estruturais à visão do observador, no qual o corpo central assume uma predominância de medida relativamente aos corpos laterais, embora destacando-se já da habitual tipologia emulando um “painel central” sobre o qual se fechariam os “volantes móveis” (FIG. 1) Todo o corpo é dinamizado em altura pela sequência dos elementos escultóricos, gerando um desfasamento da ordem estabelecida e elevando-o acima da trama ordenadora. De facto, o nicho central onde se inscreve o sacrário e a cena de *Cristo Deposto pelos Anjos* parte da mesma base das edículas laterais. Contudo, apresentando maiores dimensões impostas pela altura do arco da abóbada ligeiramente rebaixado, é superada a compartimentação estabelecida para os corpos laterais. Desta forma, também a edícula que se lhe sobrepõe e onde

(6) Dadas as características tipológicas do rectângulo no qual a obra se insere, o *marco*, é-nos possível conhecer uma trama constituída por linhas horizontais, verticais e oblíquas que o dividem, denominada *armadura do rectângulo*. Esta trama pode ser obtida segundo diferentes métodos de divisão, de acordo com a tipologia do dito rectângulo, usada pelo artista na

génese da obra actuando como traçado regulador, auxiliar na organização da composição. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto (2004), e também, HENRIQUES, Francisco (2007).

se encontra a *Virgem em Majestade*, se eleva acima das edículas laterais pertencentes ao segundo registo. Acima desta edícula, a representação da *Natividade* com a *Adoração dos Pastores* ergue-se para o alto numa justaposição de elementos escultóricos devidamente enquadrados e coabitando num cenário de formas arquitectónicas, rompendo e desprendendo-se do rigor normativo da trama ortogonal. Salientando-se e avançando para além de toda a estrutura, este corpo central gera ainda uma ampliação do espaço retabular para fora, numa extensão volumétrica que confere a toda a composição uma magnífica dinâmica. A sua maior proporção, a libertação volumétrica que o fazem avançar para além de toda a estrutura, e a elevação acima dos corpos laterais, destacam-no da restante trama criando um modelo de excepcional brilhantismo compositivo.

Nesta reestruturação, e por comparação com os retábulos anteriormente executados<sup>7</sup>, a predela em baixo-relevo assume dimensões acentuadamente reduzidas relativamente à restante composição. Esta diminuição modular da predela, onde figura um extenso ciclo *da Paixão de Cristo*, terá surgido como uma opção que permitiu a Chanterene criar mais espaço em altura na organização dos registos superiores, conferindo maior relevo aos cinco paços da vida de Maria e da infância de Cristo, possivelmente, incidindo e projectando-se sobre um conjunto de episódios devocionais respondendo aos requisitos específicos dos encomendadores<sup>8</sup>. Composta de nove passos, na predela figuram a Última Ceia, Cristo no Horto, Cristo Preso, a *Flagelação*, *Ecce Homo*, o *Caminho Para o Calvário*, a *Deposição da Cruz*, a *Ressurreição*, e a *Descida ao limbo*, quatro das quais [as duas primeiras e as duas últimas] são representadas no exterior, respectivamente à esquerda e à direita do sacrário; as restantes cinco estão representadas no interior, na superfície do tambor rotativo de alabastro, acessíveis por rotação do mesmo<sup>9</sup>. Deste modo, a *Pietà*, ocupando o grande nicho central, tendo de permanecer num plano de proximidade com o ciclo ao qual pertence, teve necessariamente de “descer” para o primeiro registo, num gesto de grande arrojo e inovação nunca antes observado.

### A Virgem em Majestade

A imagem do *Senhor morto*, obviamente a “figura maior de devoção” em todo o universo cristológico, dada a sua maior dimensão e a localização privilegiada mais próxima do olhar do observador, deveria sempre beneficiar de maior preponderância e destaque neste conjunto retabular. De facto, concebida quase em tamanho real e revelando-nos a Sua figura martirizada, perfeitamente desgastada e desfalecida devido ao pesado suplício a que foi submetido, aliando-se à sua maior proximidade, pretender-se-ia suscitar nos fiéis a mais profunda comoção, despoletando piedosos sentimentos de compaixão e veneração. Contudo, um vasto conjunto de factores parece apontar, simultaneamente, na direcção da figura da Virgem Maria, enriquecendo-a de uma tónica

(7) Nomeadamente, o retábulo da Lamentação, em S. Marcos, e o retábulo de S. Pedro, na Sé Velha de Coimbra. Cf. Grilo, Fernando, *Nicolau Chanterene e a Afirmação da Escultura no Renascimento na Península Ibérica* (c. 1511 – 1551), Tese de doutoramento apresentada à Faculdade, de Letras da Universidade de Lisboa, 2000.

(8) D. João III e D. Catarina, *ibidem*.

(9) Embora de inequívoca importância no contexto teológico e iconográfico deste retábulo, não incorrendo no risco de tornar demasiado extenso este artigo, dele excluiremos a sua análise. Cf. Henriques, Francisco (2007), pgs. 153-188.

igualmente dominante, colhendo, assim, um discreto mas mais elevado protagonismo, tal como seria de esperar num templo de invocação mariana, e numa era em que se vinha assistindo a uma plena afirmação do Seu culto enquanto poderosa intercessora e advogada de múltiplas causas, modelo de virtudes de mulher e de mãe.

Tal como nos foi dado a perceber através do estudo geométrico efectuado, todo um conjunto de linhas oblíquas – as que demarcam as divisões da abobada escorjada cobrindo a estrutura, e as linhas enviesada das saliências escorçadas do entablamento acima do segundo registo – conflui sobre os pés da Virgem Maria, orientando subtilmente o olhar do espectador sobre a Sua figura. A deslocação do foco de atenção para a base da imagem engrandece-a aos olhos do observador, uma vez que esta se “eleva” acima do ponto para onde “tendem” a generalidade das linhas ortogonais situadas neste sector, conferindo-lhe maior imponência e grandiosidade. De igual forma, embora majestosamente sentada numa avultada e pesada estrutura, a Sua figura ganha acrescida “leveza” sobrepondo-se ao vazio criado pelo espaço aberto sob o arco da edícula inferior, como se habitasse um espaço celestial, pairando acima das mortificações terrenas, verdadeiramente assumindo-se a Rainha dos Céus. Deste modo, cremos terem-se criado as condições para que, ao olhar a obra, o observador tenda a focar a sua atenção mais demorada sobre a figura da *Virgem em Majestade*, soberbamente entronizada numa magnífica cátedra e apresentando-nos o Salvador, *bendito fruto do Seu ventre*. O gesto e a pose com o rosto ligeiramente “treçado”<sup>10</sup>, “inacessível na sua *Imaculada Conceição*”<sup>11</sup>, anunciam uma eloquente e pungente materialização da oração *Salve Regina*, clamando à mais poderosa entre todos os intercessores, que *para nós vire os Seus olhos* e o seu rosto, mostrando-nos a Salvação. Será este gesto e a procura do Seu olhar, que nos guiará na leitura do ciclo iconográfico aqui presente, pois é nesta direcção, ainda na transição entre o espaço divino e o espaço terrestre, que encontraremos o Arcanjo já proferindo o seu colóquio.

### A Anunciação

Perante a eminente chegada do Anjo, a atenção de Maria é desviada da Sua leitura voltando-se surpresa para o seu interlocutor, permanecendo a mão direita ligeiramente afastada do corpo segurando, aberto, o Livro das Profecias. Estes gestos e a Sua atitude de espanto aludem directamente a um estado espiritual de surpresa e inquietação, correspondente à «condição louvável» da *Conturbatio*<sup>12</sup>. Embora a representação do enviado celestial anteceda um pouco este momento – evidenciado pela presença da filactéria exprimindo as palavras divinas, e pela pose do seu braço direito erguido em direcção à pomba do Espírito Santo – estes sinais deverão ser interpretados como o momento em que Anjo esclarece a objecção de Maria, pronunciando o modo escolhido

(10) “...uma proporção e igualdade que muito satisfaz e contenta (...) porque mostra parte da frente, e parte do perfil...”, a tipologia de retrato de gosto eminentemente renascente, “aconselhada” pelo protegido de D. Catarina, Francisco de Holanda, no seu tratado. Cf. Holanda, Francisco, *Do Tirar Polo Natural*, Introdução notas e comentários de José Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp.23.

(11) Baptista Pereira, Fernando António, *Imagens e Histórias de devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento*, Tese doutoral, Lisboa, 2001, p. 72.

(12) Casimiro, Luís Alberto (2004).

por Deus: “o Espírito Santo virá sobre ti...” (Lc 1, 35). Por outro lado, a atitude de Maria com a cabeça humildemente inclinada e a mão esquerda colocada sobre o peito, exprimem a sua humilde aquiescência ao acontecimento transcendente que lhe é anunciado: “Faça-se em mim segundo a Vossa vontade” (Lc 1, 38), reflectindo a «condição louvável» correspondente à *Humilitatio*.

A posição da pomba colocada do lado oposto à fonte de luz, poderá reflectir a intencional opção do escultor em fazer referência aos textos evangélicos: “...e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a Sua sombra” (Lc 1, 35), representação que simboliza a acção fecunda da terceira pessoa da Santíssima Trindade, nesse momento concebendo o Verbo Divino no seio da Virgem Maria.

O açafate contendo tecidos diversos e instrumentos de costura, constitui uma referência directa aos Evangelhos Apócrifos que relatam Maria na confecção do véu do Templo de Jerusalém<sup>13</sup>. A figuração deste utensílio constitui uma forma de salientar a figura de Maria enquanto mulher dedicada e atenta às tarefas domésticas, ocupada com os vulgares trabalhos tipicamente femininos, equiparando-a às mulheres do seu tempo, enaltecendo as virtudes que reflectem a escolha de Deus elegendo-a para acolher o Verbo Divino. A arca colocada em baixo, em primeiro plano, ganha importância simbólica pelo seu conteúdo que se mantém oculto e preservado<sup>14</sup>. Deste modo, estamos perante uma alusão à virgindade de Maria, que sem a perder, transporta no seu seio o mais excelso tesouro, simultaneamente associando Maria à *Arca da Aliança*, verdadeiro Tabernáculo acolhendo o Filho de Deus.

A figura com o cântaro à cabeça encontra as suas referências também nos Evangelhos Apócrifos que relatam o episódio da *Anunciação* quando Maria se dirigia à fonte para ir buscar água. A simbologia deste elemento alude também à *fonte selada* ou ao *poço das águas vivas*, atributos aplicados a Maria referidos no Cântico dos Cânticos. Por outro lado, este elemento pode também ser interpretado como um “atributo da mulher pela sua vinculação com a água, chegando por isso a representar a Grande Mãe (receptáculo da vida)”<sup>15</sup>. O dossel circular alude ao céu e aos bens celestes, embora conjugado com outros elementos adquira outros significados mais profundos. Colocado sobre o tálamo, o dossel adquire também a simbologia do “desposório espiritual” entre Maria e o Espírito Santo decorrendo sob protecção de Deus Pai, e do qual resulta a concepção virginal do Verbo Divino<sup>16</sup>. Enquadrando a figura da Virgem Maria, o dossel aberto ganha ainda o significado de tenda ou tabernáculo, sinal da morada de Deus entre os homens. O Anjo debruçando-se do varandim, poderá simbolizar o “coro” de anjos acompanhando o Anjo Gabriel na sua embaixada. Esta edícula da *Anunciação*, afirma-se como um excelente exemplo do quadro de síntese do modelo renascentista, nele figurando diferentes modelos didácticos da anunciação, concordantes com diferentes textos apócrifos que receberam algum destaque em Portugal.

### A Natividade

Mesmo que seja desconhecedor do arranjo sequencial da narrativa, o espectador reconhecerá individualmente cada uma das unidades narrativas, prosseguindo naturalmente a continuidade da *istória* na edícula da *Natividade*. Por outro lado, estando localizada no topo da estrutura e

(13) *Ibidem*, p. 315.

(15) Casimiro, Luís Alberto (2004).

(14) *Ibidem*, p. 325.

(16) *Ibidem*, p. 348.

envolta por uma opulenta grinalda circular, esta representação beneficia de relevado destaque enquanto coroamento de toda a obra, assumindo-se como o mais excelso e glorioso momento para toda a humanidade: a revelação do Salvador.

Uma vez que presenciamos a cena da Adoração do Menino, encontrando-se já presentes vários pastores entoando cânticos e tocando instrumentos, segundo Louis Rèau, podemos dizer estarmos perante uma cena *complementar* a que chama *Epifania*: Deus feito homem, apresentado ao mundo<sup>17</sup>.

Antagónica à sua descrição evangélica (Lc 2, 15-21) e singularmente representada num magnífico exemplar arquitectónico renascentista de linhas classicizantes, esta estrutura revela-se uma verdadeira “alegoria à igreja humanista como herdeira da cultura antiga”. Mais do que um edifício ela aproxima-se de um pórtico, evidenciando-se como acesso à revelação, local de passagem entre dois mundos, abrindo-se para um mistério e anunciando a passagem para o além<sup>18</sup>. Esta verdadeira porta do Céu, sem marcar uma fronteira precisa entre interior e exterior, com uma série de humildes personagens entrando e espreitando em diversos locais, torna-se local de epifania divina, invocando o carácter universal da revelação, o anúncio salvífico da Boa Nova.

Embora careça de um apurado sistema perspético de projecção com um ponto de fuga unificado (FIG. 2), a estrutura arquitectónica é notavelmente representada segundo um acentuado escorço sugerindo enorme profundidade e reforçando a amplitude do espaço que se abre para além do arco, induzindo à percepção de um grandioso espaço adimensional e infinito.

Reduzindo o pórtico às figuras geométricas essenciais que o constituem, tal como em casos idênticos verificámos, obteremos um rectângulo sobrepujado por um arco de circunferência, prefigurando o movimento ascensional e a união do homem com Deus, simbologia reforçada pela presença das colunas duplas invocando a dupla natureza de Jesus.

Embora o Deus Menino não se encontre deitado sobre o centro geométrico da composição, beneficia de um outro importante centro de intersecções, mais baixo e ainda sobre o eixo de simetria, recaindo sobre Si um forte conjunto de vectores orientado pelos olhares dos Seus pais e dos dois pastores colocados mais atrás. Concentrando-se sobre Ele um poderoso foco de atenção, enquadrado por toda a estrutura e deitado sob o amplo vão do arco, Jesus anuncia-se verdadeira porta da Salvação<sup>19</sup>.

A opulenta grinalda que circunscreve toda a estrutura actua como triunfal coroamento de glória, de vitória e distinção. A profusão de flores e frutos que a adorna poderá equipará-la à cornucópia, simbolizando a “profusão gratuita dos dons divinos”<sup>20</sup>. A sua forma circular e a correspondente continuidade cíclica afirmam-na infinita, imbuído a representação de um acentuado carácter transcendental de perfeição espiritual.

(17) Rèau, Louis, *Iconografia del art Cristiano*, Tomo 1, Volume 2, *Iconografia de la Biblia. Nuevo Testamento*, (1998), pp. 242-243.

(19) “Eu sou a porta: se alguém entrar por mim salvar-se-á” (João, 10, 9).

(18) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Editorial Teorema, 1994, p. 174. Ver também Hani, Jean, *O Simbolismo do Templo Cristão*. Lisboa, Edições 70, 1998, pg.77.

(20) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1998), p. 231.

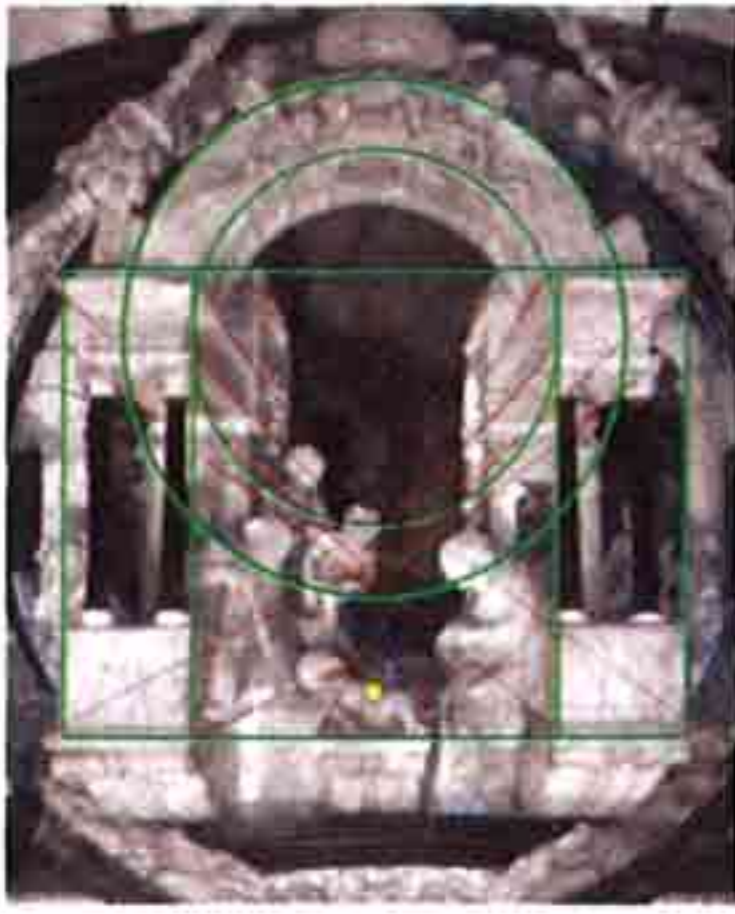


FIG. 2 · Edícula da *Natividade*, pormenor



FIG. 3 · Edícula da *Apresentação de Jesus no Templo*, pormenor

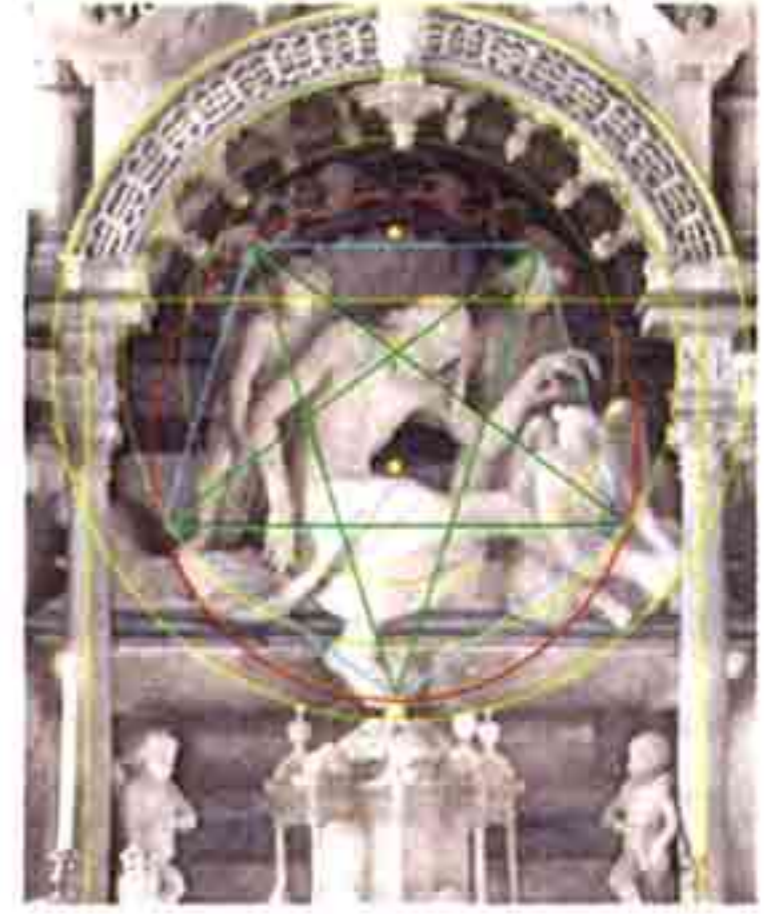


FIG. 4 · Edícula de *Cristo Deposto Pelos Anjos*, pormenor

### A adoração dos Magos

Conhecedor das escrituras e seguindo a narrativa, o observador prosseguirá naturalmente para a edícula onde os três *sábios do oriente* prestam a sua homenagem ao Redentor. À medida que o olhar do espectador desce da edícula anterior, é-lhe permitido acompanhar o movimento de todo o séquito eclodindo pela abertura ao fundo, sendo orientado na direcção dos peões que refreiam as montadas dos cavaleiros acabados de chegar, gerando-se aqui um pólo de tenção visual. Neste ponto, o serviçal debruçado sobre a arca estende um sumptuoso cálice a seu amo, de novo conduzindo o olhar do espectador para acima, onde encontramos Gaspar em majestosa pose de veneração.

Toda a cena está magnificamente imbuída de movimento numa admirável encenação relatando o momento preciso em que o faustoso séquito irrompe, estando já os três distintos sábios apeados dos seus cavalos, apressando-se a reverenciar o Menino. É notável o carácter de excelência com que todas as personagens são retratadas, incluindo os mais modestos serviçais, pretendendo aludir à índole e à soberania da excelsa comitiva representando as três idades do Homem e as três partes do mundo<sup>21</sup>. Seguindo uma enraizada tradição, vemos os três sábios retratados como verdadeiros reis, e embora nenhum deles ostente uma coroa, todos vestem sumptuosas roupagens características das suas regiões<sup>22</sup>.

Já no topo da escada e mais próximo do Menino, Gaspar, pleno da jovialidade que simboliza<sup>23</sup>, num gesto de majestosa dignidade, de cabeça já descoberta e segurando o turbante na mão, estende para o Salvador a sua preciosa oferenda: uma sumptuosa píxide<sup>24</sup> contendo incenso, preito à natureza divina de Jesus.

Melchior, o sábio negro, exprime a inquietação gerada pela iminência de conhecer o Salvador, tendo sido obrigado a esperar pela sua oferenda que, talvez, devido ao peso, terá chegado um

(21) A Ásia, a África e a Europa, embora sejam conhecidas várias obras, desta mesma época, retratando a recentemente descoberta América, na personificação de um quarto rei. Cf. Réau, Louis, (1998), p. 249-250.

(22) *Ibidem*, pp. 251-253.

(23) *Ibidem*.

pouco depois. O seu donativo é-lhe prontamente entregue por um serviçal que retira de uma arca um cálice de ouro, símbolo da natureza real da Criança. O pequeno cão que vemos junto à arca de Melchior deverá ser interpretado como símbolo de fidelidade, enquanto a arca assume o significado objectivo de cofre encerrando riqueza, ou como tesouro de vida e de conhecimento.

Baltazar, simbolizando a idade de ouro, bem caracterizado pelo seu ar envelhecido e pelas suas longas barbas, espera, mais atrás, a sua oportunidade de brindar o Salvador, supostamente com um cibório contendo mirra<sup>25</sup>, aludindo ao destino mártir de Jesus para a redenção da humanidade. Denotando uma notável mestria na condução do olhar, as três personagens em primeiro plano orientam a atenção do espectador em sincopados e sucessivos momentos ao longo de uma diagonal ascendente, reconduzindo-nos ao pólo fulcral de atenção de toda a obra, a figura da Virgem com Jesus ao colo, encerrando o primeiro ciclo iconográfico aqui presente: *As Alegrias da Virgem*. Partindo da imagem maior de devoção devido à sua “pose litúrgica” - a *Virgem em Majestade* - o percurso do Anjo Gabriel faz-se “dos céus à terra”, descendente, conduzindo-nos ao mistério da Anunciação, da qual faz parte integrante; o percurso do primeiro rei é inverso, subindo a escadaria e prestando a sua homenagem ao Menino e à Virgem. Todo o espaço central é origem e destino cénico daquelas personagens. Deste modo somos sempre conduzidos ao grupo central, por dedução e por indução. Notável é a forma como o mestre conjuga todas as peças da composição que se organizam em função das necessidades específicas de cada cena e do ciclo iconográfico apresentado criando estas zonas de fluência entre espaços.

### A apresentação de Jesus no Templo

Cruzando o eixo central da peça e já no registo inferior, encontramos mais um episódio dedicado ao culto mariano, desta feita integrando já um outro ciclo, o das *Sete Dores da Virgem*. Relacionado com *A purificação da Virgem*, o episódio relata-nos o dia em que, por imposição da lei judaica, ao quadragésimo dia depois do parto, a Virgem se dirigiu ao templo a fim de consagrar a Deus o seu primogénito. Dada a sua modesta condição, o casal leva para sacrifício um par de rolas numa cestinha<sup>26</sup>.

Havia em Jerusalém um homem justo e piedoso, Simeão, a quem o Espírito Santo revelou que não haveria de morrer sem ter visto o Salvador. Movido por este Espírito dirigiu-se ao templo, e aí encontrando a Sagrada Família, tomou o menino nos braços bendizendo o Senhor. Depois, entregando o Menino a Sua mãe, dirige-se a Maria dizendo-Lhe: “Uma espada trespassará a tua alma, a fim de se revelarem os pensamentos de muitos corações.” (Lc 2, 35).

Estabelecendo visualmente o diálogo entre o ancião e a Virgem, o movimento da entrega do Menino a Sua Mãe decorre sobre uma das oblíquas do traçado geométrico cruzando o eixo vertical de simetria da composição, este último apartando as personagens em dois grupos distintos: à esquerda temos um grupo constituído por quatro personagens, a figura da Virgem recebendo o

(24) Originalmente deveria ser um corno da abundância.  
*Ibidem*.

aba, e avançando a mão direita com o dedo indicador e o médio estendidos em sinal de bênção.

(25) A figura de Baltazar é vista ao fundo da edícula, à esquerda, segurando na mão esquerda um chapéu de

(26) Cf. Réau, Louis (1998), pg. 274.

Menino nos braços; a figura feminina segurando um pano aberto, mais atrás; a figura de um homem barbado, ao fundo; e a criança sentada no chão brincando com um cão; no grupo da direita temos apenas as figuras de S. José e de Simeão. Embora pudéssemos pensar estar em presença de dois grupos formados pela Sagrada Família, à esquerda, e por um sacerdote e Simeão, à direita, a personagem de José, deverá ser identificada com a figura segurando a cestinha com as rolas, pois, segundo a tradição, esta seria a oferenda lustral que os progenitores deveriam consagrar por imolação. Simeão, apesar de não ter sido sacerdote, tal como aqui, é habitualmente retratado com uma mitra ou uma tiara, e apresentando as mãos cobertas em sinal de respeito<sup>27</sup>. Da mesma forma, também a figura atrás de Maria não deverá ser confundida com a profetiza Ana, uma viúva de idade já avançada. Esta figura representando uma rapariga ainda jovem e estendendo um pano que servirá para receber o Menino, deverá antes ser identificada com uma criada de Maria<sup>28</sup>.

Um excêntrico pólo de atenção<sup>29</sup> recai sobre o grupo da direita, mormente na figura alta e mais elevada do ancião envergando as vestes sacerdotais, reforçado pela dinâmica e nobre figura de S. José. Os gestos, as atitudes e os olhares de ambos, fazem recair directamente sobre a Virgem e o Menino uma mais preponderante centralização, plenamente reforçada pela maior densidade e peso visual do grupo constituído por um acrescido número de personagens.

Assim, é notória a escolha de mestre Nicolau, descrevendo-nos o encontro no templo e escolhendo o preciso momento em que o vetusto Simeão profere à Virgem as suas dramáticas palavras e entrega o Menino Jesus a Sua Mãe. A Virgem estende os braços acolhendo o Seu Filho, e numa postura ligeiramente requebrada para trás, como que afastando-se e puxando o Menino para si, reflecte a Sua inquietude e a perturbação ao ouvir aquele presságio, afinal, o motivo da Sua dor. A própria postura do Bebê, repelindo o colo de proveniência e procurando ansiosamente refúgio e conforto no regaço de Sua Mãe, inata e instintivamente captando os mais subtis sinais maternos, exprime um idêntico carácter de desassossego tantas vezes identificável nas relações filiais em tenra idade, contribuindo marcadamente para acentuar o constrangimento de Maria. Apesar de existir um equilíbrio compositivo na disposição do elenco figurativo sob a acentuada triangulação (FIG. 3), o espaço que se abre entre as personagens toma aí alguma relevância porquanto crie um propositado hiato conferindo ao momento um carácter de suspensão e vazio, traduzido num subtil sentimento de apreensão e perplexidade.

Os dois *amorinos* beijando-se sobre o portal ao fundo, ao invés de poderem representar apenas um motivo decorativo, corroboram fortemente a simbologia presente neste episódio. O beijo é símbolo de união e adesão mútuas de *espírito a espírito*, de comunhão espiritual, encontrando um forte significado no *Cântico dos Cânticos*<sup>30</sup>. Podendo considerar-se o Espírito Santo como oriundo do beijo do Pai e do Filho, a encarnação afirma-se também como o beijo entre o Verbo e a natureza humana. A união de Deus com a alma humana durante o período terreno anuncia o beijo perfeito na eternidade. Assim, este beijo pode ser interpretado como símbolo da deificação do homem unido pelo beijo de Deus, enviando o seu filho para remissão dos pecados do homem. Desta forma, associa-se directamente com a Virgem, o magnífico receptáculo da encarnação e

(27) *Ibidem*, p. 275.

(28) *Ibidem*. – Mais habitualmente a criada de Maria aparece carregando a cestinha com as rolas.

(29) Arnheim, Rudolph, *O Poder do Centro*. Lisboa: Edições 70, col. Arte e Comunicação, nº 52, 1988.

(30) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1998), p.119.

veículo de Salvação. Também o vaso coroando o grande pórtico à direita, deverá, neste caso, assumir uma simbologia específica associada ao universo mariano. Tomando uma simbologia directa com o lugar onde excelsas maravilhas se operam e local secreto onde é guardado o tesouro, o vaso equipara-se ao útero materno onde é gerado um novo nascimento, estabelecendo-se o paralelismo com Maria enquanto conceptábulo do Verbo Divino<sup>31</sup>. Nas duas pilastras por detrás das colunas duplas do altar atrás de Simeão, podem ser observados dois pequenos nichos nos quais se encontram duas pequeninas figuras humanas, muito polidas, num quase indiscernível baixo-relevo. Estas figuras masculinas encontram-se sentadas, ambas comportando um objecto rectangular sobre o colo, e que consideramos pertinente associar a dois profetas. Ao centro do pórtico, entre as duas pilastras e à mesma altura das duas figuras, encontra-se também a representação de um altar sobrepujado com um dossel, com o pano caindo lateralmente de ambos os lados.

De importância fulcral desde os primeiros tempos, o altar é local de sacrifícios<sup>32</sup>, o lugar de encontro de Deus com o Homem. No Livro do Êxodo (Ex 24, 4-8) encontramos a descrição de como Moisés celebrou a Aliança de Deus com o seu povo, tendo construído para este propósito um altar (representando-O), sobre o qual derramou uma parte do sangue de vários bezerros, e aspergindo a outra parte sobre os seus. Na simbologia cristã, o altar é o centro fulcral do espaço sagrado, local de onde tudo irradia e para onde tudo converge, mesa onde se celebra a Eucaristia, o Mistério Pascal, a Nova Aliança, por sacrifício de Jesus Cristo, o Filho de Deus Pai. Assim, estas três pequenas e muito subtis imagens constituem-se como fortes prefigurações e associações simbólicas estabelecendo uma relação com o Antigo Testamento, numa confirmação de que o Novo vem em cumprimento do Primeiro descrito pelos profetas: a Virgem Maria, receptáculo elegido por Deus para acolher o Verbo Divino, à imagem de Moisés, assume-se como novo intermediário entre Deus e o homem para a celebração da Nova e Eterna Aliança.

### A fuga para Egipto

O sequente episódio da narrativa evangélica, também ele constituindo um dos passos das *Dores da Virgem*, relata-nos o momento em que a Sagrada Família, apossada pelas tropas de Herodes, procura o cativo no Egipto (Mt 2, 13-15). Deste modo, com o intuito de seguir sequencialmente a *istória* nos seus diferentes episódios narrativos, o espectador é obrigado a cruzar a edícula central onde está representada a admirável *Pietà*, desta forma reforçando-se, por associação, o carácter doloroso deste ciclo.

A representação mostra-nos Maria segurando o Seu Filho nos braços, montada num jumento, e S. José, a passo, tentando apressar a montada. Ao alto, por entre as folhas da palmeira, podemos ver a representação do Anjo guiando os fugitivos no seu caminho<sup>33</sup>. Um pouco mais atrás e à esquerda do grupo central, pode ainda ser vista a vaca do presépio que, segundo os mesmos textos, terá seguido o burro na sua jornada, fazendo diminuir perigosamente a marcha do grupo face à turba que, ao longe e a meio caminho da cidade, se mantém no seu encalço<sup>34</sup>.

(31) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1998), p.677. Ver também Casimiro, Luís Alberto (2004), pg. 332.

(33) Cf. Rèau, Louis (1998), p.285.

(32) Casimiro, Luís Alberto (2004).

(34) *Ibidem*, pp.285-286.

No grupo tipicamente representado confluindo da esquerda para a direita, neste caso sobre uma oblíqua descendente, ambos os progenitores olham para trás na inquietação da proximidade dos soldados de Herodes, embora abrigados sob o manto da providência, numa triangulação originada pelo Anjo protector. Também estabelecendo uma nova composição triangular com o Seu filho nos braços, Maria constitui-se a figura central da representação, fazendo recair sobre si um foco primário de atenção, realçando as suas virtudes maternais: a Sua serenidade e placidez, dispensadas carinhosamente num acto de apaziguamento do seu filho recém-nascido, ocultando-Lhe as conturbações deste aflitivo momento. Contrastando com a serenidade de Maria, mais à direita, é a figura de José que, exprime mais intensamente a ansiedade da fuga, inclinando-se para diante como que incutindo o ritmo à marcha, mas com a cabeça voltada na direcção das suas preocupações: a família a quem deve protecção, a vaca atrasando a progressão, e a tropa no seu encalço.

### O corpo de Cristo deposto por três Anjos

Sendo a *deposição no túmulo* o último passo das *Dores da Virgem*, também por este motivo, necessariamente, somos obrigados a redireccionar a nossa atenção sobre esta magnífica imagem, certamente dispensando-lhe neste momento uma mais demorada atenção, já imbuídos dos sentimentos exaltados nos episódios anteriores. Em virtude do traçado geométrico empregue e das figuras geométricas aqui encontradas, todo o conjunto adquire um mais elevado nível de significação. Embora tenhamos já referido as principais características plásticas que exaltam a personagem de Jesus Cristo e o seu gesto altruísta oferecendo-Se como *Cordeiro de imolação* para a remição dos pecados do homem, algumas características geométricas na ordenação da composição ficaram por esclarecer. O corpo morto de Cristo mostrado assim em abandono, afasta-o de alguns dos mais importantes pontos do traçado geométrico empregue, e nos quais se estabelecem importantes pontos de tensão (dadas as características formais do rectângulo em que se insere a composição), aí concentrando um acentuado enfoque por parte do espectador<sup>35</sup>.

Tal como pudemos observar, todas as intersecções entre o eixo vertical da composição e algumas das principais horizontais deste traçado desempenham uma função essencial nesta organização. Sobre o centro geométrico da composição, ponto de confluência das diagonais da composição e centro primário de atenção, o imaginário criou um propositado vazio, acentuando particularmente a ideia do corpo morto e sem vida manifestando a ausência da Alma de Cristo<sup>36</sup>. Actuando como pólo excêntrico, a atenção do espectador é dirigida radialmente para as três figuras que sustentam os membros de Cristo, e é por entre os dois centros gerados sobre as cabeças dos dois Anjos ao alto, que se acentua, mais abaixo, o desfalecimento do Seu centro vital, reforçado na intersecção das oblíquas situadas sobre o peito. Mais acima, ainda sobre o eixo central, um ponto assinala o local onde se encontraria a Sua cabeça, se Cristo Se mantivesse sentado de tronco erguido, desta forma exprimindo a ausência do Seu espírito. Ao invés das mais comuns composições triangulares, tal como vimos também, esta representação organiza-se segundo uma disposição pentagonal na qual se inscreve um pentagrama, motivo pelo qual adquire, também,

(35) Cf. Bouleau, Charles (1996), pp. 42-43. Ver também, Casimiro, Luís Alberto (2004), pp.869, 889, 931-932. Ver ainda Hambidge, Jay, p.33.

(36) Quanto à importância do centro geométrico da composição, ver Arnheim, Rudolph (1988), pp. 31-34.

uma densa simbologia (FIG. 4). Dadas as suas características geométricas, o pentagrama assume para os artistas e geómetras do Renascimento uma importância maior, podendo apresentar-se de duas diferentes maneiras, pentagonal ou estrelada, adquirindo, assim, diferentes simbologias, embora sempre ligadas ao número cinco<sup>37</sup>.

Sendo um símbolo de perfeição, tal como o número a que se associa, o pentágono regular, “traçado entre o compasso e o esquadro”, pode ser construído segundo uma linha única fechada, associando-se ao significado do círculo, e no universo cristológico, simbolizando a união do princípio e do fim em Cristo. Neste mesmo contexto, pode ainda representar a relação entre o nascimento e a morte/ressurreição de Cristo enquanto símbolo das Suas cinco chagas<sup>38</sup>.

O pentagrama, estrela de cinco pontas, é uma alusão ao “abraço do espírito e da matéria, dos princípios activo e passivo”, simbolizando o conflito entre as forças espirituais e as forças materiais<sup>39</sup>. Neste entrecruzamento gerado pela linha única, ela exprime a harmonia entre o corpo e a alma, numa síntese de forças complementares. No contexto do universo em que se insere, é uma alusão à dupla natureza de Cristo, a união perfeita de Deus feito homem, do Verbo Divino encarnado. Os três círculos concêntricos gerados pelas arquivoltas do arco da edícula, parecendo emanar da cabeça do Salvador, tal como uma auréola, reforçam o Seu carácter espiritual transcendente e perfeito, sublinhando a Sua entidade divina. Por outro lado, eles são também uma alusão à presença da Santíssima Trindade, embora na iconografia cristã eles apareçam muitas vezes ligados, também, à “criação originária de Deus” representando o próprio universo<sup>40</sup>.

Este conjunto de círculos concêntricos sobrepujando o rectângulo edicular (enquanto analogia do mundo material e da existência terrena), tal como por várias vezes referimos, simboliza a natureza terrena do homem acima da qual se encontra a essência espiritual perfeita, exprimindo a aspiração do homem para Deus, numa constante afirmação da natural vontade de ascensão espiritual. Dada a perfusão desta figuração em toda a obra – presente em todas as edículas e na tipologia da própria estrutura – esta ideia mantém-se fortemente ressonante em todo o conjunto retabular.

A presença radial dos pingentes adoçados ao arco estabelece uma enorme centricidade sobre o seu ponto de confluência, no peito e na figura de Cristo, embora simultaneamente provoque uma inversa irradiação a partir da Sua figura, como uma auréola, segundo uma técnica escultórica, tornando-o brilhante e resplandecente<sup>41</sup>. Um último ponto toma extraordinária importância neste conjunto: falamos do pé de Cristo apoiado sobre o topo do sacrário. Colocado numa posição relativamente ambígua, não permanecendo desamparado tal como todo o corpo está representado, a sua tão peculiar posição encontra a justificação no plano simbólico e a sua explicação é-nos fornecida pelo evangelho: “Destruam este santuário e Eu em três dias o levantarei” (João, 2, 19).

(37) O pentágono regular, na sua divisão interna, possibilita a verificação natural e constante da Secção Áurea, permitindo desenhar-se no seu interior um pentagrama no qual se inscreve um novo pentágono em posição inversa e assim sucessivamente. A sua construção geométrica rigorosa, a esquadro e compasso revestiu-se, durante muito tempo, em secretismo oficial. Cf. Bouleau, Charles (1996).

(38) Casimiro, Luís Alberto (2004). Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1994), p.518. Ver ainda Hani, Jean (1998), pp. 37-38.

(39) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1994), p.518.

(40) Casimiro, Luís Alberto (2004), pp. 992-994.

(41) Arnheim, Rudolph (1988), pp. 18-34.

“Mas Ele falava do santuário do seu corpo” (João, 2, 21). Assim, Chanterene representa Cristo morto, mas fazendo uma imediata alusão ao contexto literário onde é explícita a Sua ressurreição. Concebida como figura maior de devoção, o corpo de Cristo morto é apresentado à veneração dos fiéis, e embora suscitando os mais profundos sentimentos de comoção e piedade nas almas devotas, simultaneamente ela plasma a alegria da ressurreição.

### O sacrário

Este pequeno templo, estrutura arquitectónica de planimetria circular centralizada, constitui-se como lugar da mais elevada importância enquanto local destinado a guardar a hóstia sagrada, *numa réplica terrestre do arquétipo celeste* assumindo-se como a morada de Deus na Terra. A sua planta circular simboliza a perfeição, a eterna continuidade sem princípio nem fim, *alpha e ómega*, conferindo e acentuando um eminente carácter sagrado a este receptáculo destinado a acolher *o Santo Corpo de Cristo*. Elevando-se em direcção ao céu numa sobreposição de registos, este carácter é reforçado pelo sentido ascensional das colunas e pelos seus remates sob a forma de pequenas urnas-gabletes, elas mesmas apontando e elevando-se aos céus, desafiando a gravidade, como que pretendendo desprender-se da própria estrutura. Cada etapa desta ascensão, marcada pelas divisões horizontais das arquitraves e dos entablamentos entre registos, confere-lhe o carácter da torre, beneficiando do seu simbolismo enquanto veículo privilegiado na relação entre o céu e a terra. Simultaneamente, o segundo registo marcado pela sucessão de arcadas esculpidas em baixo relevo assemelha-se também a um lanternim, símbolo de iluminação e de difusão espiritual, emanante do *esplendor da luz perpétua*. Cada um desses arcos adquire a sua simbologia na circunferência sobrepujando o rectângulo, conjunto este prefigurando a essência espiritual perfeita e transcendente (a circunferência), elevando-se acima da matéria, do universo criado, da existência terrena (o quadrado), e exprimindo o natural anseio do homem à elevação espiritual. Esta mesma simbologia encontra uma forte ressonância na calote da cúpula coroando este *tempieto*.

### Leitura Global

Através da observação atenta desta composição retabular, verificámos que a figura da Virgem em Majestade se destaca numa posição crucial, estabelecendo-se como principal foco cêntrico e excêntrico<sup>42</sup>, não só orientando e dando sequência aos ciclos narrativos, mas simultaneamente para ela convergindo os demais episódios narrados. Em nosso entender, esta notável função mediadora ganha acrescidas ressonâncias semânticas se olhada à luz dos conceitos humanistas neoplatónicos florentinos, tal como seguidamente expomos. Esta figura central da Virgem, como vimos, é teológica e geometricamente a força motriz de todo o retábulo, sendo a causa pela qual – ou como afirma Panofsky, “pela qual Deus é causa em si”<sup>43</sup> – a essência divina é derramada no

(42) Arnheim adverte-nos que “a centricidade surge sempre no início”, verificando-se “física, genética e psicologicamente”, contudo, que numa grande maioria dos casos, “ambos os sistemas (...) estão em funcionamento”. Cf. Arnheim, Rudolph 1988, p. 23, 28.

(43) Este e os seguintes comentários foram retirados de Panofsky, E., *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa, Ed. Estampa, 1982, p. 119-127.

mundo, e inversamente sendo a causa pela qual o homem procura a união com Deus. Desta forma, a Virgem pode ser interpretada como a *Vénus Celestial*, simbolizando a “beleza do esplendor primeiro e universal da divindade”, e habitando a zona “supraceutical do universo” constitui-se “mediadora entre a mente humana e Deus”.

O Menino Jesus no Seu colo, adorado e venerado pelos sábios, gerado por Si, é uma perfeita alusão ao *amor divinos*, apossando-se “da capacidade mais elevada do homem, o seu intelecto, incitando-o a contemplar o esplendor inteligível da beleza divina”.

Desta forma não poderíamos dizer que em toda a sua beleza este retábulo seria uma prefiguração do Inefável Uno? “*Uniformis e omniformis, actus mas não motus*”, vivificado e interligado por uma “influência divina que emana de Deus, penetra os céus, desce através dos elementos e atinge o seu fim na matéria”, numa “corrente contínua de energia sobrenatural espalhando-se de cima para baixo e regressando de baixo para cima, formando assim um *circuitus spiritualis*”.