

Cintia Maria Falkenbach Rosa Bueno

**SEGUINDO A ESTRELA: A Adoração dos Reis Magos na construção de um novo espaço composicional na pintura italiana dos séculos XIV e XV**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Brasília, março de 2014

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA DA TESE DE DOUTORADO DE

CINTIA MARIA FALKENBACH ROSA BUENO

APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, DA  
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, EM 30 DE SETEMBRO DE 2014

BANCA EXAMINADORA:

---

MARIA EURYDICE DE BARROS RIBEIRO  
ORIENTADORA  
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

---

GRACE MARIA MACHADO DE FREITAS  
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

---

VÂNIA LEITE FRÓES  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

---

LUIZ AUGUSTO SARMENTO CAVALCANTE DE GUSMÃO  
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

---

SÉRGIO RIZO DUTRA  
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

São muitos a dedicar; cito apenas os imprescindíveis: minha mãe, meu pai e as mestras Regina Falkenbach e Maria Eurydice Ribeiro.

## **AGRADECIMENTOS**

O tempo é tão longo e a mente tão irrisória que não é possível agradecer a todos que colaboraram. Ainda assim, agradeço.

## RESUMO

Partindo da *Biblia Pauperum*, incunábulo do séc. XV, esta análise percorre imagens da Adoração dos Magos, dos séculos XIV e XV, baseadas no *Evangelho de Mateus* (2:1-12). O *Evangelho de Lucas* e alguns textos apócrifos serviram de base comparativa para as questões relacionadas à Natividade do Cristo no que tange à Epifania. Comparações em busca das semelhanças e das diferenças foram estabelecidas com base nas informações encontradas nessas narrativas. A existência dos Reis Magos, sua identidade, seu número, sua origem e a existência da Estrela de Belém foram objeto de estudo iconográfico, auxiliado por um *corpus* de imagens selecionado, que contou com uma xilogravura da Epifania da *Biblia Pauperum* e com diversas representações, têmperas e afrescos da pintura italiana dos séculos XIV e XV. Atenção especial foi dedicada à pintura *Adoração dos Magos* de 1375, de Paolo da Modena, que compõe o acervo de pinturas do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

## **ABSTRACT**

From the Bible Pauperum, incunabula of the fifteenth century, this analysis runs images of the Adoration of the Magi, the fourteenth and fifteenth centuries, based on the text of Matthew (2: 1-12). The Gospel of Luke and some apocryphal texts served as a comparative basis for issues related to the Nativity of Christ regarding the Epiphany. Comparisons in search of the similarities and differences were based on information found in these reports. The existence of the Magi, their identity, their number, their origin and existence of the Star of Bethlehem, were the subject of iconographic study, aided by a corpus of images selected, which included a woodcut of the Epiphany Bible Pauperum and various representations, tempers and frescoes of Italian painting of the fourteenth and fifteenth centuries. Special attention was devoted to painting of the Adoration of the Magi 1375 by Paolo da Modena, who compose the collection of paintings from the Art Museum of São Paulo Assis Chateaubriand.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>PRIMEIRA PARTE .....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO 1.....</b>	<b>23</b>
<b>EPIFANIA.....</b>	<b>23</b>
1.1 <i>A Biblia Pauperum</i>	23
1.2 Diálogo com o texto escrito: a Epifania do Cristo nos <i>Evangelhos de Mateus e Lucas</i>	36
1.3 Os pintores e os textos apócrifos	52
<b>CAPÍTULO 2.....</b>	<b>59</b>
<b>QUEM FORAM OS REIS MAGOS.....</b>	<b>59</b>
2.1 Origem dos nomes e das denominações de “Reis” e “Magos” para os visitantes do Oriente na Epifania do Cristo.	59
2.2 Algumas peculiaridades do número três na literatura greco-romana e judaico-cristã	82
<b>CAPÍTULO 3.....</b>	<b>92</b>
<b>A ESTRELA DE BELÉM.....</b>	<b>92</b>
3.1. As controvérsias sem efeito da estrela: fato astronômico, lenda ou manifestação divina?	92
3.2 <i>Claritas</i> : a forma plástica da cor do espírito, a luz	109
3.3 A representação da estrela-guia e dos Reis do Oriente nas pinturas dos séculos XIV e XV	115
<b>SEGUNDA PARTE .....</b>	<b>124</b>
<b>CAPÍTULO 1.....</b>	<b>124</b>
<b>AS REPRESENTAÇÕES DOS REIS MAGOS.....</b>	<b>124</b>

1.1 A imagem matriz: o mosaico de Ravena do séc. VI	124
<b>CAPÍTULO 2.....</b>	<b>136</b>
2.1 A <i>Adoração dos Magos</i> de Paolo Serafini da Modena ou do Maestro del Bambino Vispo	136
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>159</b>
ANEXO I	172
APÊNDICE	174
<b>FONTES PRIMÁRIAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>181</b>
ANEXO II	190

## INTRODUÇÃO

Judeia: região montanhosa e deserta que se estende entre a cadeia central da Palestina e a depressão do Jordão e do Mar Morto<sup>1</sup>.

A Adoração dos Magos, tema secundário dentro da Natividade, ou a passagem da Epifania, no contexto bíblico, nomeia a primeira manifestação do Cristo, ou a revelação de sua condição divina aos judeus. A menção ao nascimento e à infância do Cristo só é feita em dois dos evangelhos da Bíblia Sagrada, o de *Mateus* e o de *Lucas*. Cada um deles conta uma história distinta da do outro. Diferentemente do *Evangelho de Mateus*, em que o recém-nascido recebe a visita de magos do Oriente, a revelação em *Lucas* dá-se para pastores, gente simples. Por meio da intervenção divina ou **aparição**, que é uma das nomeações para a presença do sagrado nos relatos bíblicos, é anunciada a chegada, entre os homens, do Messias previsto pelos profetas e enviado por Deus.

A intervenção divina podia manifestar-se nas situações cotidianas e corriqueiras. Neste caso, o da passagem da Natividade no *Evangelho de Lucas*, a revelação dá-se com a presença de anjos. A comunicação é imediata: o uso da luz e dos anjos, imagens que revelam a manifestação do Divino entre os homens, coroa o reconhecimento da divindade feito por gente comum, simples pastores de ovelhas que resguardavam seus rebanhos.

*Mateus* nos mostra outro momento da história do Cristo, em que uma estrela, e não anjos, guia os reis vindos do Oriente para saudar aquele que nasceu em Belém e que, para ele, é o Messias e rei do povo judeu, profetizado pelo Antigo Testamento. A revelação dá-se com

---

<sup>1</sup>BÍBLIA de Jerusalém. 5 ed. São Paulo: Editora Paulus, 2008, p.1706.

muito mais pompa: a estrela vem guiando os magos, que trazem oferendas ao Menino Jesus. Não são pastores de ovelhas, são magos. Posteriormente são chamados de Reis Magos. Segundo a tradição popular, eles são sábios e também homens poderosos em outras crenças, vindos do Oriente. Como a estrela os guia, supõe-se que o tempo da jornada aconteça durante a noite. Essa estrela ficou conhecida, na história bíblica, como a Estrela de Belém.

A imagem-matriz de nosso objeto de estudo, a passagem bíblica da Natividade, encontra-se no texto do *Evangelho de Mateus* (2:1-12)<sup>2</sup>, no qual o evangelista faz referência aos magos vindos do Oriente. A narrativa fala de uma estrela que serve de guia para esses homens, desde a sua procedência, provavelmente vindos da Babilônia ou da Pérsia, até a sua chegada à cidade de Belém. Essa estrela, no seu contexto bíblico e no contexto atual, permanece como símbolo da passagem da Natividade em associação direta com os Reis Magos. Embora *Mateus* nada fale sobre identidade, número, nome ou local de origem desses magos e, ainda hoje, muito se especule acerca dessas questões, a tradição popular cristã os consagrou como Reis Magos. Eles eram aqueles visitantes que reconheceram no Cristo a manifestação do Divino. Joaquim de Fiore<sup>3</sup> (1135-1202) afirmou que esses visitantes do Menino Jesus vieram em número de três. Com o tempo, veio o acréscimo da coroa e da

---

<sup>2</sup>(2:1-12): “A visita dos magos – Tendo Jesus nascido em Belém da Judeia, no tempo do rei Herodes, eis que vieram magos do Oriente a Jerusalém, perguntando: ‘Onde está o Rei dos Judeus recém-nascido? Com efeito, vimos sua estrela no seu surgir e viemos homenageá-lo’. Ouvindo isso, o rei Herodes ficou alarmado e com ele toda a Jerusalém. E, convocando todos os chefes dos sacerdotes, os escribas do povo, procurou saber deles onde havia de nascer o Cristo. Eles responderam: ‘Em Belém da Judeia, pois é isto que foi escrito pelo profeta: **E tu, Belém, terra de Judá, de modo algum és o menor entre os clãs de Judá, pois de ti sairá um chefe que apascentará Israel, o meu povo.**’ Então Herodes mandou chamar secretamente os magos e procurou certificar-se com eles a respeito do tempo em que a estrela tinha aparecido. E, enviando-os a Belém, disse: ‘Ide e procurai obter informações exatas a respeito do menino e, ao encontrá-lo, avisai-me, para que também eu vá homenageá-lo’. A essas palavras do rei, eles partiram. E eis que a estrela que tinham visto no céu surgir ia à frente deles até que parou sobre o lugar onde se encontrava o menino. Eles, revendo a estrela, alegraram-se imensamente. Ao entrar na casa, viram o menino com Maria, sua mãe, e, prostrando-se, o homenagearam. Em seguida, abriram seus cofres e ofereceram-lhe presentes: **ouro, incenso e mirra.** Avisados em sonho que não voltassem a Herodes, regressaram por outro caminho para a sua região”.

<sup>3</sup> Apud DOBRORUKA, Vicente. *Considerações sobre o pensamento trinitário de Joaquim de Fiore*, em *História e Milenarismo: ensaios sobre tempo, história e o milênio*. Brasília: EdUnB, 2004, p.77.

denominação de reis. A coroa passa a ocupar o lugar dos turbantes orientais ou, então, soma-se a esses nas representações. Apesar de a vinculação dos magos à Natividade estar ligada ao Antigo Testamento, a aquisição da coroa e do cetro, atributos que não estavam presentes nas primeiras representações, caracterizam o reinado, reafirmando a condição de reis dos magos para o Ocidente cristão medieval.

A visita dos reis e a revelação do Cristo permanecem vivas no imaginário popular. Enquanto a visita dos reis é atualizada a cada ano, no Natal e no dia 6 de janeiro, Dia de Reis, comemorada por todo o mundo cristão em diversos países, a Epifania do Cristo parece cada vez mais perdida no tempo e esquecida na memória coletiva contemporânea.

A importância da Natividade deve-se ao fato de que essa passagem aborda dois grandes dogmas cristãos: fala da concepção virginal de Maria para garantir a condição do Menino Jesus como filho de Deus, e não filho de homem, ao mesmo tempo em que legitima sua condição de filho da casa de Davi, portanto descendente de Abraão. Por meio do reconhecimento da paternidade de Jesus, José o erige à condição de Messias. A cena da Natividade foi reproduzida inúmeras vezes por meio de imagens na pintura, na gravura, na escultura e no desenho. Nosso recorte de tempo abordará representações pictóricas da cena executadas na pintura italiana dos séculos XIV e XV.

Embora haja uma grande variedade de configurações no tratamento pictórico das vestes, das túnicas dos magos e dos objetos de cabeça, e dos vasilhames que carregam as oferendas, nas imagens executadas nesse período, esses atributos dos personagens apresentam-se sempre configurados de forma similar, constituindo, assim, uma tradição no tratamento dos mesmos.

Embora não fujam à tradição da narrativa, essas pinturas mostram pequenas variações nos detalhes de suas representações. De pintor para pintor, o tratamento e a forma plástica, como um todo, foram modificados e apresentam essas diferenças nos detalhes das várias representações na pintura italiana, desde a representação do mosaico de Ravena noséc. VI, e durante toda a Idade Média, até o séc. XV. Isso, porém, de modo algum alterava os significados estabelecidos que deveriam ser reproduzidos fielmente pela pintura e que se referiam ao conteúdo do texto bíblico.

Nosso objetivo é investigar, nesta análise, as imagens dos três Reis Magos representadas nas pinturas da Natividade dos séculos XIV e XV na Itália. A pesquisa visa identificar as similaridades e as diferenças em torno dos aspectos que envolvem as representações desses reis no corpo de imagens selecionado. Também busca relacionar essas imagens ao seu tempo próprio de execução e ao passado mais antigo que nelas se manifesta. Para proceder à leitura dessas imagens, cuja sofisticação merece uma análise que contemple os diversos aspectos dos múltiplos campos do conhecimento nelas envolvidos, a abordagem metodológica escolhida fundamentar-se-á nas posições teóricas de Erwin Panofsky, Pierre Francastel e Georges Didi-Hubermann<sup>4</sup>.

Pretende-se, com a análise da iconografia, identificar símbolos e alegorias, contemporâneas da imagem e antepassadas a ela, porque alegorias e símbolos também são elementos que condensam valores sociais referentes a uma época e, muitas vezes, persistem no tempo como objeto de decoração, por exemplo, nas representações legadas pelas épocas passadas e nas que as imitam.

---

<sup>4</sup> Respectivamente, nos livros *Significado nas Artes Visuais, Pintura e Sociedade* e *Devant le temps*.

Nossa primeira fonte escrita está no texto bíblico<sup>5</sup>: é a passagem bíblica da Natividade, fonte primária para a construção das imagens que aqui serão analisadas. Portanto, a questão foi repensada e a decisão tomada foi a de apresentar, *a priori*, as edições dos evangelhos, às quais os pintores tinham acesso então. Também há que se considerar o que sobreviveu dos textos apócrifos e como isso se deu, sobretudo no que se refere à parte em que se reportam à infância de Jesus quando descrevem a Natividade com a Adoração dos Magos. Existem ao menos dois temas que eram recorrentes em algumas representações da Natividade dos séculos XIV e XV, que podem ser explicados pela iconografia: o tema da parteira (ou das parteiras), e o tema da faixa que envolvia o menino e tornou-se uma relíquia dos magos (RÉAU, 1957, p.221). Essas mulheres, as parteiras, foram citadas respectivamente nos textos apócrifos do *Evangelho do Pseudo-Mateus* e no *Proto-evangelho de Tiago*. Outros textos da categoria fazem menção a acontecimentos da infância de Jesus: o *Evangelho árabe da infância*, o *Livro da Infância do Salvador*, o *Evangelho Pseudo-Tomé* (narrações sobre a infância do Senhor, por Tomé, filósofo israelita) e por fim o *Evangelho de Nicodemus (Atos de Pilatos)*. Estes, porém, abordam milagres e feitos de Jesus quando era uma criança, mas num tempo cronológico que se passa alguns anos depois da época da Natividade. Embora os *Atos de Pilatos* mencionem a visita dos Magos no seu nascimento, essa citação serve apenas para testemunhar contra o próprio Jesus, que era acusado de ser tratado como um rei e se declarar filho de Deus. Embora os evangelhos apócrifos, nos séculos XIV e XV, estivessem fora de circulação, o tema da parteira permaneceu presente nas pinturas, influenciando as representações. Esses elementos pertinentes a esses evangelhos apócrifos, que não estavam citados nos *Evangelhos de Mateus* e *Lucas*, sem dúvida enriqueciam a narrativa, tornando a

---

<sup>5</sup> N.A. A escolha do texto bíblico nos primeiros estudos recaiu sobre o texto da Bíblia de Jerusalém da atualidade. No entanto, durante a qualificação da tese, o professor Vicente Dobroruka argumentou que o texto de *Mateus* era a nossa fonte primária, e que era importante localizar o texto bíblico que circulava na época entre religiosos e fiéis, já que provavelmente era aquele que os pintores tiveram acesso ao compor a cena..

cena mais atrativa do ponto de vista visual, ajudando o pintor a povoar a representação com mais elementos, que a enriqueciam e a tornavam mais atraente aos olhos daqueles que a contemplavam. Esses elementos, descontextualizados, não perturbavam o relato bíblico e, eventualmente, ainda podiam se prestar a um outro papel para o qual a imagem se prestava também: ser aplicados como auxiliares dos métodos de memória usados pelos medievais para uma não só correta, mas também adequada retenção do conteúdo do texto bíblico, que era o objetivo primeiro a ser atingido pela imagem cristã. A explicação para a permanência do tema da parteira nas pinturas deve-se a sua perpetuação dentro dos manuscritos iluminados e do Teatro dos Mistérios Cristãos. Segundo Réau, o tema pode ser encontrado em representações nos séculos IX, X, XI, XII e XIII, quando então desaparece da arte cristã (RÉAU, 1957, v. II, p. 221).

Praticamente todas as representações desse período da Natividade, com reis e mesmo com pastores, estão baseadas nas narrativas dessas duas fontes, a Bíblia ou os textos apócrifos. Muitas das descrições assemelham-se, pois apresentam um núcleo de elementos comuns, que pertencem às fontes primárias canônicas da infância, o texto do *Evangelho de Lucas* ou *de Mateus*, os quais ilustram. As fontes iconográficas, um *corpus* composto de imagens produzidas nos séculos XIV e XV, que terão por imagem matriz a caminhada dos reis no mosaico de Ravena do séc. VI, fornecerão o conjunto das categorias que deverão ser analisadas durante a leitura dessas mesmas imagens. Essas categorias selecionadas para análise deverão ser dissecadas em seus conteúdos, desvelando signos ocultos por trás das imagens nas diversas representações. As inovações aplicadas também serão consideradas como objeto de análise.

Sabe-se que os medievais conheciam as fontes clássicas e, o mais provável, e mesmo natural, era que se apropriassem de modelos que vinham sendo representados há tempos e que, assim, constituíam uma tradição de representação. Isso, porém, não constituía impedimento à decoração das vestimentas dos reis numa pintura, por exemplo: caso o pintor quisesse inovar nesse item, enriquecendo a estampa do tecido do manto dos Reis Magos na Natividade, ele podia fazê-lo, e muitos o fizeram. Essa tradição também não impediu a pesquisa durante os séculos XIV e XV em direção à construção de um espaço novo de representação, a fim de acomodar a reformulação que a pintura vinha produzindo, alimentada por uma influência geométrica-classicista na construção do espaço pictórico que desembocaria no Renascimento italiano. O tempo que a isso foi consagrado totalizou quase cem anos. Assim, após esse período de aprimoramento, a pausa foi feita para consolidar uma forma de figuração do espaço, um trabalho que atravessou gerações de pintores italianos dos séculos XIV e XV, mas como um modelo em atividade em muito ultrapassou esse tempo. O *corpus* de imagens desta tese, quase todo produzido pela escola italiana, corresponde a artistas diferentes de três gerações distintas, que representam a mesma cena bíblica, embasada na descrição do *Evangelho de Mateus* e dos Apócrifos da infância, com pequenas variações adicionadas, como as alegorias teatrais e os símbolos nelas presentes. Essas variações nos detalhes das imagens nas pinturas também serão consideradas na análise pelo seu grau de diferenciação, ocorrência ou mesmo exotismo.

A pequena fuga da configuração tradicional de alguns elementos, por vezes encontrada nas imagens, resultou em variações aplicadas sobre os atributos menos relevantes da cena nas pinturas, o que, por sua vez, abriu um precedente para a exploração um pouco mais detalhada

destes nas cenas retratadas pelos pintores. Esse caráter pode ser estudado nas pinturas e é bastante visível naquelas executadas pela escola italiana deste período.

Veneza, assim como Gênova, na Itália, era um porto aberto ao comércio intenso com o Oriente, já no séc. XII. Então, não é surpresa que os pintores italianos pudessem variar suas configurações das feições dos homens das terras do Oriente que comerciavam no Mediterrâneo e, ainda, acrescentar detalhes enriquecedores não só nas estamparias dos tecidos das vestimentas como também em todos aqueles aspectos e apetrechos que acompanhavam os cortejos e as caravanas orientais. O exotismo dessas caravanas possibilitava a esses pintores retratar com riqueza e esplendor aqueles personagens que se apresentavam como Reis Magos de terras do Oriente.

Segundo a historiografia, “a realidade desse acontecimento é mais que suspeita”<sup>6</sup> (RÉAU, 1957, p. 236). Ninguém sabe exatamente se os reis existiram, ou mesmo sua origem, como eles eram fisicamente, como se trajavam e até como se chamavam. Apesar da diversidade de representações dos magos de *Mateus*, desde a do mosaico de Ravena do séc. VI, que fecha uma data, um número de reis e nomes para eles, e da descrição atribuída, porém não provada, a Beda, o Venerável, no séc. VII, as fontes são quase sempre de procedência duvidosa, e nada fazem além de nos encaminhar para o que já afirma a tradição popular embasada no *Evangelho de Mateus*. A tradição representa visualmente o presépio, com os três Reis Magos vindos do Oriente, e a Estrela de Belém sobre o local da manjedoura; esse foi o lugar escolhido para a adoração do Messias recém-nascido em Belém da Judeia. Desde as imagens das iluminuras do séc. XIII, os Reis Magos receberam o atributo da coroa; porém

---

<sup>6</sup> N.A. Tradução livre do original francês: “*La réalité de cet événement est plus que suspecte.*”

continuaram com a indumentária que identificamos como pertencente ao modo de vida dos povos orientais.

A serialização na representação da imagem, construindo um ideal formalizado ao ponto de constituir uma tradição, como disse Pierre Francastel<sup>7</sup>, refere-se à repetição de determinada arquitetura de construção utilizada na representação da cena ou do tema, por meio da obediência a certas regras de composição que têm como consequência uma hierarquia e um modo específico propositalmente construído para se ler de forma bidimensional uma realidade tridimensional.

Perseguiu-se uma forma de representação cada vez mais idealizada que, mais tarde, viria a se constituir numa tradição que a remeteria de volta à imagem-matriz, a qual atua no espaço-tempo, funcionando como uma imagem primordial. Ela permanece escondida por trás das novas concepções da cena, assim como está presente nas antigas, em qualquer das representações da imagem que recorre a modelos anteriores para sua execução. Essa recorrência levou a uma consequência previsível: a busca por um perfeccionismo conceitual na representação da cena para a transmissão mais exata possível do conteúdo do texto pela imagem. Aduza-se que a representação visual mantém o propósito teológico do texto ativo.

O conceito de imagem-matriz – construído por Hubermann (2000, p.66-69) – dos Reis Magos encarna o conceito de *matrix*, ou geradora de imagens, como é denominada a matriz na gravura, por exemplo. Nesse sentido, o da reprodução por impressão, o produto da matriz, por mais estranho que pareça, não é outro, não é um similar, um simulacro, um semelhante ou

---

<sup>7</sup> Serialização, ou seriação, remonta à palavra *serial*, que se refere à disposição em série. Para Pierre Francastel, é um conceito que expressa a ideia do que ocorreu na escola italiana no Quattrocento relacionado à perspectiva linear. Três gerações de pintores italianos, seguindo as regras de Alberti, consolidam a construção deste espaço na pintura (FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.19-21).

parecido; o produto reproduzido é a matriz ela mesma, ora em positivo, ora em negativo, conforme a técnica do alto ou baixo relevo aplicada nela. A imagem-matriz faz parte do texto da Bíblia Sagrada. Ela é uma fonte documental e está registrada em *Mt* (2:1-12).

Sabe-se que, durante a Idade Média, as cenas cristãs representadas na pintura que aludiam ao texto bíblico eram por ele regulamentadas. Apesar do rigor das regras aplicadas na construção dessas representações pictóricas, não faltam nelas elementos que fogem ao contexto bíblico dos versículos a que se referem e que não remetem igualmente a qualquer outra narrativa bíblica conhecida que os explique. Mas, contrariando esse caráter observado nas representações, também se pode ver nelas uma repetição da configuração claramente incentivada. Sabemos disso porque essa formatação persiste por várias gerações que a repetem e que, desse modo, a transformam numa tradição persistente por longos períodos de tempo, ainda que não fosse esse o objetivo de tal procedimento. Por trás desse “modelo idealizado”, podemos localizar a imagem-matriz que, como um guia na escuridão, dá conformação a esses elementos de configuração fixa na cena representada. Essa configuração foi de tamanha força que atravessou séculos sendo representada.

Para fins de sistematização, o corpo do texto da tese será dividido em duas partes, compostas respectivamente por três e dois capítulos.

Na primeira parte, o Capítulo 1 analisará aspectos teológicos relacionados aos *Evangelhos de Mateus e de Lucas*. Serão feitas comparações e deduções pertinentes às duas narrativas. Também serão contemplados os relatos que fazem menção à Natividade nos textos apócrifos e, ainda nesse mesmo conjunto de textos, aqueles que fizerem menção aos Reis Magos na Natividade ou em qualquer outra circunstância. Farão parte do estudo também os

aspectos levantados pelos próprios evangelhos, no que se refere ao pertencimento de Jesus à casa de Davi; aos nascimentos ocorridos às portas de Belém da Judeia; às referências às profecias no Antigo Testamento, que anunciam a vinda dos Reis quando do nascimento do Messias, em Belém; à virgindade de Maria, base da condição messiânica e da condição de filho de Deus, e não de homem, do Menino Jesus, e à construção dos evangelhos aos quais os artistas recorreram para desenhar a composição da cena.

O Capítulo 2 discorrerá acerca da existência, da identidade, do nome, do lugar de origem e da função dos Reis Magos no contexto dos evangelhos bíblicos e dos textos apócrifos. Outras informações retornam para antes do tempo de Cristo, encontradas nas profecias que buscam realizações, em tempos posteriores, que coincidirão com tempos e eventos relatados no Novo Testamento. A cena da Natividade foi sendo atualizada, quer pela cristandade, quer pela tradição popular, o que explica a sua presença na contemporaneidade. Aquilo que possuía algum substrato atemporal permaneceu nela. Nem sempre essas informações provêm da mesma fonte. Embora estejam ausentes dos textos e das descrições, atributos dos Reis Magos foram conservados e transmitidos pela tradição popular às gerações subsequentes. Os termos rei e coroa designam a monarquia no Ocidente Medieval e permaneceram nas imagens dos Reis Magos, que se apresentam como homens investidos de poder e riqueza.

A Estrela de Belém, no Capítulo 3, será o objeto de uma pesquisa interdisciplinar que envolve os campos da História, da Teologia, da Astronomia e da Astrologia Medievais e da Astronomia na atualidade. Encerra este capítulo o estudo efetuado acerca da Estrela de Belém. O porquê dela ser considerada um evento divino da Natividade, seja na forma de luz, de estrela, de cometa, ou de qualquer outra manifestação do gênero presente no céu e nas

representações, foi em parte sugerido pelas palavras de Balaão em *Nm* (24:17), a quem coube anunciar a vinda de uma estrela que prenunciaria o nascimento do Messias. A estrela, cujo aparecimento se dá em nascimentos de personagens, tanto na história bíblica quanto nas histórias de personagens pagãos, está presente senão em todas, mas em grande parte das representações da Natividade escolhidas.

O cruzamento de informações nas representações selecionadas foi executado na primeira parte da tese, em torno do *corpus* constituído pela imagem-matriz e algumas pinturas dos séculos XIV e XV. Também foi objeto de análise uma gravura, a página da Epifania da *Biblia Pauperum*. A gravura é uma das representações mais recentes, entre as imagens da Natividade com reis que aqui foram analisadas. As categorias estabelecidas foram objeto de busca e comentários nas representações. Uma peculiaridade da imagem retratada são os detalhes destacados nos contextos que serviram de pano de fundo para a construção dessa cena da Natividade no decorrer das diversas décadas dos séculos XIV e XV.

Por fim, as narrativas ancestrais remetem a uma memória que se prolonga para trás no tempo, rumo ao passado, ao mesmo tempo em que constitui parte do tempo presente. Atualizada em seu percurso, essa imagem evoca, ainda hoje, outras imagens, uma sucessão delas mais distantes no tempo e que, por fim, encontram sua origem na narrativa bíblica, que atua como fonte iconográfica e que ainda faz parte do texto bíblico lido na contemporaneidade. No mosaico de Ravena do séc. VI, encontramos a imagem-matriz das representações posteriores dos magos: os três magos com seus nomes, que só estariam citados pela primeira vez num documento da Igreja em torno do ano 845. O mosaico foi o objeto de estudo do Capítulo 1 da segunda parte da tese. Coube à pintura do MASP, a *Adoração dos Magos*, de Paolo Serafini da Modena, de 1375, o papel de principal obra estudada nesta tese,

o que nos deu a oportunidade de uma visita particular à pintura dentro do Museu, para uma observação mais acurada de seus caracteres. A obra do Museu de Arte de São Paulo tornou-se então o objeto de pesquisa de todo o Capítulo 2 da segunda parte desta tese, com o qual a finalizamos, apresentando nossos resultados na conclusão.

Como elemento representativo do Natal, o símbolo dos três Reis Magos permanece vivo no imaginário popular. Resta saber se o caráter teológico e cristão ainda está presente na simbologia a qual aludem os três Reis Magos ou se eles se tornaram apenas um símbolo do comércio natalino para arrebatar o consumidor.

## **PRIMEIRA PARTE**

### **CAPÍTULO 1**

#### **EPIFANIA**

##### **1.1 A *Biblia Pauperum***

No séc. IV da era cristã, São Jerônimo compilou vários dos livros das escrituras, redigidos em línguas como o grego e o hebraico, que circularam independentemente nos primeiros anos do cristianismo em uma versão traduzida para o latim, a qual foi denominada *Vulgata*. O nome *Vulgata*, termo que vem do latim, de *vulgatus*, *-a*, *-um*, adjetivo comum, e que se apresenta em sua forma feminina, *vulgata*, significa “comum, ordinária, habitual”. São Jerônimo assim a denominou em função do estilo de escrita do latim usado na sua tradução, um estilo bastante simplificado e cotidiano, se comparado ao estilo sofisticado de escrita do latim de mestres como Cícero.

Durante a Idade Média, o latim era a língua utilizada pelos monges que copiavam, em manuscritos, os livros utilizados pelo clero e também pelos professores universitários da Europa nessa época. Alguns monges passavam suas vidas dentro do monastério com seus afazeres diários; outros, os missionários, divulgavam a fé cristã fora destes mosteiros. Para uma sociedade que vivia de memórias orais, havia um pequeno senão que dificultava esse método: nem todos esses clérigos dedicados à missão de evangelizar eram tão versados em latim como se desejava. Por esse motivo, São Jerônimo escreveu essa tradução latina, a *Vulgata*, mais acessível para aqueles que possuíam menor erudição e pouco conhecimento do latim. No decorrer do tempo a *Vulgata* sofreu várias revisões, mas ainda é a base da Bíblia

Católica atual. Assim, nos séculos XIV e XV, a *Vulgata* permanecia ativa como texto oficial dos evangelhos reconhecidos pela Igreja.

Além da *Vulgata*, também circulava nos séculos XIV e XV outra Bíblia que também tinha a chancela da Igreja: a *Biblia Pauperum* (figura 1). A *Biblia Pauperum* aparece no séc. XIII, ainda manuscrita<sup>8</sup>. O termo *Pauperum* vem do latim *pauper, -eris*, significando “pobre”. A palavra *pauperum* está declinada no genitivo plural, e nesse caso é o complemento para o nome Bíblia. *Biblia Pauperum*, portanto, significa “Bíblia dos pobres”, o que em realidade ela era, em muitos sentidos. Em cada uma de suas folhas, a redação do texto escrito, provavelmente retirada da *Vulgata*, era limitada a uma parcela ínfima do texto; a parcela maior da folha cabia às imagens. A Bíblia visava ajudar os monges itinerantes e clérigos mais desfavorecidos, econômica e intelectualmente, a converter fiéis para o cristianismo. Todas as folhas apresentavam cenas do Antigo Testamento junto a uma cena do Novo Testamento. As cenas do Antigo Testamento são prefigurações das cenas centrais do Novo Testamento, porque outra de suas utilidades era a de ser usada como instrumento de conversão para judeus que desejassem cristianizar-se. A Bíblia não pretendia ser um livro erudito; ao contrário, era um compêndio de lugares comuns (LABRIOLA; SMELTS, 1995, p.3-10.)

A *Biblia Pauperum* foi concebida com um objetivo claro, e teve, na construção de suas imagens, um tratamento que se utilizava de categorias que estavam ligadas a questões como hierarquia, ordem, interesse, similitudes incomuns e repetição. A preocupação concentrava-se na ordem das coisas, no sentimento, nas associações e na meditação, ou na repetição intencional consciente de uma imagem mental, para uma memorização bem sucedida. Assim,

---

<sup>8</sup> N.A. Na edição fac-símile da *Biblia Pauperum* de Labriola e Smeltz, baseada no original da Biblioteca Britânica, na página 4 consta que muitos manuscritos do livro circularam antes do incunábulo. Os livros da *Biblia Pauperum* impressos e ilustrados em xilografia na Idade Média começaram a circular nos Países Baixos por volta de 1460-1490.

a imagem apresenta-se superficialmente numa primeira vista, sem que se perceba de imediato a forma de uma cruz. A cruz é sugerida pela estrutura de arquitetura de construção das imagens que estão ligadas por cinco molduras retangulares menores, que se repetem regularmente em todas as páginas do livro (figura 1). Essas cenas representadas são bastante sugestivas e ligadas a acontecimentos do Pentateuco que prefiguram o nascimento do Messias-Rei Judeu. Essa forma de apresentação atende a todos os requisitos necessários para evocar um conteúdo cristão desejado. Ela é uma das imagens mais recentes de todas as imagens do conjunto de Natividades que aqui analisaremos; trata-se do fólio C, que representa a passagem da Epifania. Esta Bíblia está muito além da qualificação de manuscrito ou mesmo de desenho único e original, porque possui um caráter particular: o de ser um múltiplo. Ela é um impresso reproduzido de uma matriz e não um exemplar único; é um dos múltiplos da edição de uma matriz, esta sim, única e geradora. Qualquer das páginas da Bíblia podia ser reproduzida diversas vezes. A Bíblia foi um dos primeiros incunábulo, ou seja, um dos primeiros livros xilográficos produzidos na Europa. As datas apontam para meados do séc. XV, bem próximo à invenção do tipo móvel por Gutenberg, por volta de 1450. Este livro, cujo intuito principal era contar por meio de imagens os dizeres do texto bíblico e que pretendia atender a um público que não sabia ler, não poupou esforços no sentido de passar a sua mensagem com a maior clareza possível, utilizando-se para isso das conhecidas regras que na época os tratados para a criação de uma memória artificial ensinavam. Elas podiam ser aplicadas à imagem, e duas das regras de memorização do tratado de São Tomás de Aquino<sup>9</sup>, por exemplo, foram com certeza aplicadas a essa imagem. Também encontramos nas imagens uma ordem harmônica, o uso de hierarquia na construção da configuração da mesma, que já se encontra em pinturas de datas anteriores à da Natividade.

---

<sup>9</sup> As regras de São Tomás de Aquino previam procedimentos como o uso da ordem, da hierarquia e da repetição para serem aplicados à composição. PIEPER, J. *Thomas von Aquin: Leben und Werk*. München: DTV. 1981.

Ela nos mostra o quanto o posicionamento dos Reis Magos na imagem é fruto de uma tradição de representação que foi propositalmente perpetuada. A composição montada a partir de um bloco triangular no primeiro plano já configura a presença de um *loci*. *Loci*, local ou lugar, era o nome dado pelos tratados de memória, desde os da antiguidade, aos lugares onde a memória organizava dentro do cérebro os dados que classificava em categorias para guardar, agrupar ou dissociar em lembranças.

Esses *loci* pretendiam, por meio de uma hierarquia, estabelecer afinidades entre as coisas que se tornavam objeto de memorização e executavam uma configuração de fácil acesso, para se armazenar na memória esses mesmos dados em forma de lembranças. Esse cuidado ao armazenar as memórias fornecia para esses mesmos conteúdos um caminho para acessá-los sem dificuldade. Na imagem dos Reis Magos (figura 3), ao traçarmos os dois triângulos que julgamos orientar a composição, torna-se clara a configuração pretendida e como os elementos se organizaram no espaço de modo a proporcionar uma sensação de equilíbrio visual, componente inevitável do respeito às regras da geometria dos volumes sólidos.

Na imagem da *Biblia Pauperum* (figura 2) os três reis aparecem na ordem do relato atribuído a Beda, ou seja, no relato do Pseudo-Beda, que por sua vez baseia-se na sequência dos reis em caminhada, que aparece na imagem do Mosaico de Ravena do séc. VI (figura 10). Porém, no mosaico, o momento representado não é o mesmo que está representado na *Biblia Pauperum*. No mosaico os reis apresentam uma configuração curiosa, que faz com que suas pernas, que são seis, formem separadamente três triângulos. Os mantos de cada um deles, se decalcados em silhueta, também são três triângulos, assim como seus capacetes vermelhos, que remetem de imediato a essa figura geométrica. Caprichos da técnica do mosaico com a

triangulação, ou configuração geométrica propositalmente escolhida pelas implicações da cifra três?

De volta à imagem do incunábulo na *Biblia Pauperum*, embora os reis estejam representados em outro momento e em outra configuração, a composição também segue orientando-se pela forma do triângulo, sendo o pé e a perna do rei ajoelhado usados como ponto de um e base horizontal do outro na construção dos triângulos invertidos circunscritos pelo quadrado (figura 3).

Em primeiro lugar vem o rei mais idoso, um ancião barbado e que está ajoelhado. Nas imagens do séc. XV, esse rei idoso normalmente é mostrado nessa posição e com a coroa fora da cabeça, no chão. Uma clara demonstração de submissão e reconhecimento da condição excepcional da criança que está a sua frente, que permanece serena, sentada no colo da mãe, mas que é a pessoa para quem são trazidas as oferendas, entre elas a que esse rei trouxe. Ele oferta ouro ao Menino Jesus.

Depois vem o mais jovem dos reis, um rapaz ainda imberbe, que está de pé, constituindo uma linha de fundo (um segundo plano horizontal na composição) desse triângulo. A ele foram atribuídos os calçados cor de jacinto da descrição do Pseudo-Beda; sua oferenda é o incenso. Colocado atrás deste, constituindo um terceiro plano, está o Rei Mago que completa o trio, um homem mais jovem que o ancião, porém mais maduro que o imberbe, segundo a descrição no Pseudo-Beda. Ele oferece mirra ao Cristo. Esse terceiro rei carrega um cálice que mais lembra o topo de uma catedral, sem dúvida um cálice com uma configuração bastante exótica. Aqui está aplicada outra das regras de São Tomás, uma similitude incomum, a tampa de um cálice que mais parece um telhado com uma torre,

assemelhando-se a uma catedral. A catedral é um símbolo da Igreja. A mirra atribuiu a Jesus o dom da cura. Sua medicina torna-se seu aposto e ele é chamado de *médico de almas*, remetendo a cura à Igreja, o lugar da devoção e da oração, que também é o lugar para a cura das almas.

Na versão da *Biblia Pauperum* está escrito: *qui cum mysticis muneribus Crisum adorabant. Mysticis muneribus*, que pode ser traduzido para o português como “dons místicos”, ou oferendas místicas, que se referem claramente a dons espirituais, conteúdo evocado pela palavra *mysticis*. A palavra *muneribus* vem de *munus, muneris*. Ela possui diversos significados, mas no contexto do texto da Bíblia ela deve significar: dar um presente, uma oferenda, um donativo ou um dom a alguém.

Um dom é um atributo subjetivo que pode ser ofertado a alguém. Já a palavra “presente”, que também pode ser um dom, permite outra interpretação: na atualidade ela possui um significado que a aproxima mais de um objeto de cunho material, que é ofertado a alguém, do que atributos espirituais. Ou, ainda, ambos podem englobar as duas opções; “oferendas” parecem evocar mais uma vez o plano espiritual. Sabemos, pelos evangelhos, que Jesus possuía poderes sobrenaturais; não devemos nos esquecer que curou enfermidades de corpos, como as dos leprosos, e ressuscitou Lázaro dos mortos. Seu dom de cura, tanto do corpo quanto da alma, era notório, e esse dom pode ser ligado a uma das oferendas dos magos, a mirra.

Quanto aos cálices das oferendas (figura 4), pode-se observar claramente a diferença nas formas destes nas mãos dos três Reis Magos. O rei à frente da imagem, o ancião ajoelhado, que divide o centro da imagem, o primeiro plano, com o Menino Jesus, tem um

cálice configurado na forma de uma taça com pé e tampa, no sentido expresso da palavra que nomeia o utensílio. Sua configuração também o aproxima de uma custódia, a taça onde o sacerdote guarda a hóstia consagrada durante a celebração da missa, que é o aspecto simbólico do corpo de Cristo. O segundo receptáculo, o do jovem imberbe, diferentemente dos outros dois, é uma peça composta por formas geométricas que se parecem muito a uma esfera, também com o pé similar ao da custódia, sobre a qual repousa um cone, ao mesmo tempo em que evoca a urna funerária que guarda as cinzas dos mortos.

Nessa mesma página, como em todas as páginas da *Biblia Pauperum*, além da imagem central (a imagem da Epifania com a Adoração dos Magos), encontram-se também duas outras imagens em seus respectivos lados esquerdo e direito, e ainda uma imagem acima e outra abaixo da mesma imagem central: um esquema montado de modo a formar a figura de uma cruz, ilustrada por cenas cujo propósito é remeter ao acontecimento que se desenrola no cruzamento desses retângulos verticais e horizontais (figura 5).

Na terceira moldura à direita de quem olha o tríptico, na horizontal da folha de papel, podem ser vistos outros três cálices nas mãos de três damas (figura 5). Esse episódio, que se refere à rainha de Sabá e ao rei Salomão, e que prefigura a visita dos Reis Magos trazendo oferendas, também apresenta nas mãos das damas cálices com configurações totalmente distintas entre si, e que divergem, por sua vez, inteiramente das formas dos outros três cálices da cena central dos magos, tudo isso na mesma página. Essa diversidade para a configuração desse elemento da composição mostra a liberdade de interpretação do mesmo, ainda que relativa, porque seguia uma iconografia pré-determinada nas composições. Isso pode ser visto dentro dessas imagens da Natividade na página da Epifania na *Biblia Pauperum*, exatamente

do mesmo modo como se vê nas pinturas dos séculos XIV e XV, contemporâneas ou de anos anteriores à execução da *Biblia Pauperum* ilustrada.

Em relação a outros elementos da composição que compunham a cena, como por exemplo a estampa dos tecidos das túnicas e dos mantos dos reis, o tratamento aplicado à Bíblia difere completamente do tratamento aplicado nas pinturas. Na gravura não há muito adorno nas vestes em função do caráter sintético e de apreensão e execução rápida da técnica, que buscava transmitir ao observador, antes de tudo, uma boa compreensão do texto que estava por trás daquela imagem. É certo que existe uma diferença no corte das vestimentas dos três reis, mas o caráter de estampa e cor descrito pelo texto do Pseudo-Beda e apresentado no mosaico de Ravena do séc. VI não foi trabalhado. Os símbolos foram aplicados com grande economia, sem quase nenhum elemento decorativo. Ornar com detalhes é uma parte da gravação que demanda tempo e habilidade do gravador. O mesmo princípio é válido para a simplificação das linhas dos elementos que compõem as figuras na imagem; as linhas são apenas aquelas necessárias à compreensão das próprias figuras e da cena montada.

Assim, a síntese do texto e da imagem permite uma assimilação mais rápida e precisa do que deve ser memorizado pelo observador e que está ressaltado na imagem e associado ao texto. A gravura é uma técnica barata, de rápida difusão e execução quando a colocamos ao lado do manuscrito iluminado, que é o seu contemporâneo, porém executado com muito mais luxo e riqueza. O uso de modelos simplificados e entalhados como o da *Biblia Pauperum* acelera mais ainda a reprodução da imagem, porque também é de fácil impressão. Esse procedimento permite uma espécie de condensação de informações e o uso dos *loci* (os lugares mentais de memória de São Tomás de Aquino) com certa facilidade. Um exemplo pode ser encontrado na imagem da Epifania da Bíblia: os reis portam turbantes e coroas sobre

suas cabeças. As coroas são peças de cabeça dos ocidentais, e os turbantes são as dos orientais. Pelo fato dos magos agora serem Reis Magos, a coroa está colocada sobre o turbante. Reparemos que as coroas e os turbantes, na cena gravada, terminam as suas pontas em forma de cruz, atribuindo, de certo modo, um caráter cristão a esses reis, embora todos saibam que as suas origens estão associadas ao Oriente não cristão; por esse motivo eles portam turbantes na cabeça, que eram objetos usados na Babilônia e na Pérsia. Segundo o desenvolvimento da lenda, os magos seriam astrólogos persas que liam o porvir nas estrelas, mas a carência de informações deu livre curso a especulações de todos os tipos (RÉAU, 1957, p.237).

José está ausente da cena, e a Virgem e o Menino portam auréolas em suas cabeças. Por obra da boa compreensão da imagem, a construção da cena segue uma hierarquia extremamente simples e ordenada por planos que se sobrepõem uns aos outros, hierarquicamente, sem que haja qualquer interferência na leitura de cada um deles. Para começar, o espaço do desenho é distribuído simetricamente. A primeira regra de memória de São Tomás, a da ordem, está aplicada nesta e em todas as páginas do incunábulo que partem de um mesmo esquema hierarquizado de ordenação e com uma ordem pré-estabelecida de tempo, inclusive entre os eventos retratados na mesma cena, se necessário.

Podemos dividir a composição da Epifania na Bíblia, na imagem da adoração, que está no quadro central da página, em quatro blocos triangulares simétricos dois a dois, que estão ligados entre si exatamente pelo centro da imagem, cujo ponto passa pelas duas diagonais do retângulo entre as colunas que limitam a cena. Em todos os quatro blocos existe um balanceamento quanto ao peso dos elementos na composição, chegando ao requinte de

pequenos elementos bem colocados, como a estrela e a coroa fazendo um jogo visual de compensação entre terra e céu na imagem (figura 6).

A figura do Rei Mago ajoelhado, que compõe o primeiro plano, chama a atenção para o infante e a oferenda que o mesmo rei oferta, para a qual o infante estende as mãos. Existe um segundo plano na imagem, totalmente hierarquizado, onde estão Maria e os outros dois Reis Magos, o que completa cinco personagens presentes na cena.

A Estrela de Belém, como já observamos, escapa a esse plano e foge para o fundo. Ela está colocada acima, à direita, perto das colunas que emolduram a cena, e que por sua vez formam um portal. Este portal nos remete ao portal das Igrejas. A estrela paira no céu, estática, pois já cumpriu a sua função de guia. O menino é visto no colo de Maria, com as mãos sobre o cálice do rei ajoelhado como em quase todas as pinturas dos séculos XIV e XV. Um telhado está como pano de fundo para Maria, provavelmente herdado do Teatro dos Mistérios. Neste também era comum existir no fundo, à direita do palco, uma montanha que representava o paraíso, que também era objeto comum nas encenações. Embora já não faça parte dos elementos da gravura, ela ainda se fazia presente na maioria das pinturas do séc. XIV.

Não fica claro se o telhado é de uma casa ou de uma estrebaria; é apenas um telhado. A imagem é dúbia, porém satisfaz aos dois evangelhos canônicos da infância, o de *Mateus* e o de *Lucas*. Em função da utilidade a que se prestava essa Bíblia, o fundo da cena talvez não fosse tão relevante nessa passagem e possivelmente, por isso, não tenha merecido maior atenção; portanto, não foi detalhado dentro dessas edições ilustradas.

A Estrela de Belém, à direita da página, ao alto, é a luminosidade divina que veio guiando os Reis Magos até aquela estrebaria. Ela está citada na profecia em *Nm* (24:17)<sup>10</sup>. Não fica claro, nessa imagem, se a estrela é uma estrela ou um cometa, porque ela tem atrás de si um objeto um tanto enigmático, que pode ser interpretado como uma cauda, ou mesmo como uma nuvem. Já para Giotto (figura 9), o objeto enviado era um cometa. Como a estrela é um sinal divino, ela pode vir representada de uma forma ou de outra, mesmo sem nenhum compromisso com a realidade, pois não há uma representação unívoca para ela. É mais um símbolo do que um objeto astronômico. Se a regra quatro do tratado de memória de São Tomás manda meditar sobre as coisas, esse enigma no canto da página, esse incômodo insolúvel que ora nos expulsa do quadro, para além da moldura, ora nos remete de volta ao todo, efeito causado pela posição da coroa, que puxa o olho, para mais uma vez trazer ao campo de visão o evento que se desenrola no primeiro plano entre o menino e o rei ajoelhado. Assim, a estrela cumpre o papel de guia mais uma vez, agora dentro da composição da imagem. A coroa sofreu um leve deslocamento de lugar, sendo afastada da diagonal formada pela estrela e pelo cálice do rei ajoelhado, propositalmente, ao que parece, para causar um desconforto e levar o espectador de volta ao ato da adoração.

Outro detalhe recorrente e que aparece nessa imagem é que Maria parece estar sentada sobre um trono, em majestade. O lugar, porém, é completamente inapropriado para tal peça do mobiliário. Isso se explica facilmente como um símbolo, observando-se o tema de Maria em Majestade como um modelo retirado dos ícones bizantinos.

---

<sup>10</sup> “Eu o vejo - mas não agora, eu o contemplo - mas não de perto: Um astro procedente de Jacó se torna chefe, um cetro se levanta procedente de Israel. E esmaga as têmporas de Moab e o crânio de todos os folhos de Set”. BÍBLIA de Jerusalém. 5 ed. São Paulo: Editora Paulus, p. 240.

A regra três do mesmo tratado de memória de Santo Tomás de Aquino, uma associação que bem pode ser uma similitude incomum, coloca Maria na imagem em posição de rainha. Esses pequenos mistérios criam um ponto de interesse que mantém o observador ocupado, atento e circunscrito ao quadrado no qual se desenrola a cena. Esse espaço destinado à estrela é a ponta direita da grande diagonal do retângulo que contém a imagem; ela trabalha a leitura visual da mesma forma que a escrita. A diagonal direita aponta para a mesma direção de leitura da escrita no ocidente, que lê da esquerda para a direita e de cima para baixo; a posição da estrela incita o leitor a descer a página em direção à Maria e ao menino. O olhar aborda a imagem da esquerda para a direita por mero hábito de leitura. Um jogo de composição da imagem, que joga o olhar da frente para o fundo e também do fundo para a frente, simultaneamente, acontece causado por esse elemento, a estrela, colocado à direita e no alto da imagem.

Embora hoje não se conheça uma posição oficial da Igreja sobre a existência e origem dos Reis Magos, que se limita ao que diz o *Evangelho de Mateus*, o que a tradição popular incorporou à imagem dos magos de certa forma foi aceito pela Igreja. A *Biblia Pauperum* data de meados do séc. XV, e ela tem a aprovação oficial da Igreja para circular como representante dos evangelhos, com respaldo tanto para os textos quanto para as imagens impressas. Como já dito, ela era o instrumento para a conversão utilizado por uma série de monges itinerantes.

*Mateus* não diz em seu texto que os Reis Magos eram três. Deve haver um motivo maior que tenha levado ao reconhecimento desse número como o da quantidade de magos. Eles estão retratados em número de três desde o mosaico de Ravena do séc. VI; essa foi a tradição visual referente a eles que se manteve e vigora até hoje, tendo sido fixada ainda na

Idade Média. Embora isso ultrapasse um pouco o texto bíblico, com certeza sua inserção foi permitida porque em nada podia prejudicá-lo, assim como a variação apresentada nas formas dos cálices e urnas que continham as dádivas ofertadas ao Menino Jesus. A imagem primou de tal forma pela economia de elementos que José foi retirado dela, já que não é uma figura imprescindível nesse momento da história. As vestimentas dos reis diferem entre si provavelmente porque pretendem sugerir suas diferentes ocupações e idades, mas aqui nessa imagem não é apenas o vestuário que os distingue. A cena é conhecida e forte o suficiente no imaginário dos cristãos para permanecer na memória, pois para isso ela foi construída. Seus elementos estão ligados a símbolos familiares ao observador, que sugerem a construção de uma cadeia de memórias de médio e longo prazo que estabelecem ligações mais complexas com outros elementos, que estão ligados a eles por associações internalizadas por meio de conteúdos mais antigos já memorizados (LÉVY, 1993, p.79-84).

Também como mandam as regras dos tratados de memória que foram aplicadas à imagem, a síntese e a exaltação dos elementos por meio de planos hierarquizados dá às coisas a sua importância relativa; seja pela posição na imagem, ou pela proporção com que se relaciona com os outros elementos, a mensagem que a imagem transmite tende a ser clara. Sua riqueza está presente não nas cores e texturas com que a pintura se enfeita, mas na eficiência de sua composição. Esta pretende dar ao observador a chance de apreender todo o seu conteúdo de um só golpe, criando para isso uma ordem que promove e facilita a leitura da imagem e que procura despertar um sentimento de aceitação para que a memorização seja feita com facilidade. As mensagens ali transmitidas devem alimentar a fé, o júbilo e o temor do cristão.

A imagem da Epifania e todas as imagens da *Biblia Pauperum* têm aplicadas em si as quatro regras do tratado de memória de São Tomás, cumprindo seu papel com primor, e em nenhum momento ferindo os princípios cristãos. Ainda assim seu autor, ou seus autores, tiveram relativa liberdade na ornamentação de alguns dos elementos retratados para poder variar sua configuração; entre eles estão os cálices e as vestimentas dos personagens por toda a página da Epifania na Bíblia.

## **1.2 Diálogo com o texto escrito: a Epifania do Cristo nos *Evangelhos de Mateus e Lucas***

No Anexo II, temos duas de uma série de imagens que representam o tema da Natividade no séc. XIV: a primeira (figura 8) retrata a cavalgada dos três Reis Magos, um recorte retirado do *Atlas Catalão* de 1375, de Abraham Cresques; a segunda (figura 9) apresenta a Natividade de Giotto, de 1306-1308, da Capela Arena, em Pádua. No primeiro momento, eles estão perto de Társis, a caminho da sua peregrinação, procurando o lugar de nascimento do Messias e Rei dos Judeus. No segundo momento da Natividade, os Reis Magos comparecem ao nascimento do Menino Jesus, momento que é conhecido como a passagem da Adoração dos Reis Magos.

Essas duas imagens têm em comum a representação dos três Reis Magos e a referência à estrela que nós conhecemos como Estrela de Belém. Segundo o relato bíblico do *Evangelho de Mateus*, os Reis Magos são aqueles que vêm adorar o Messias nascido Rei dos Judeus. Vêm do Oriente, guiados por uma estrela, e são magos portadores de oferendas que chegam para adorar o Cristo. Ofertam ao Menino Jesus ouro, incenso e mirra. Essa é a imagem vista em Giotto, com destaque para a Estrela de Belém, que aparece como um enorme cometa que deixa um rastro de fogo no céu.

Cresques<sup>11</sup>, na segunda metade do mesmo século, apresenta no seu Atlas os reis cavalgando do Oriente para o Ocidente. Embora ali não haja nada visível, o primeiro rei aponta para cima, com o dedo em direção ao céu (onde possivelmente brilharia a estrela). Estas são duas variações possíveis para a cena da Natividade. A narrativa bíblica foi representada e a visita dos Reis Magos, a jornada dos reis seguindo a estrela e a visita dos pastores formam os três momentos distintos da Natividade tal como foram representados nas imagens dos séculos XIV e XV.

Foi possível encontrar, ainda, variantes que mostram outras diferenças na representação de alguns dos elementos da cena ou de detalhes de atributos dos personagens bíblicos, como o vestuário e as urnas das oferendas que os reis traziam consigo.

A Adoração dos Reis Magos é um tema secundário da Natividade, assim como a Adoração dos pastores em *Lucas*, e está presente no contexto bíblico da infância de Jesus, segundo *Mt* (2:1-12). Apesar de sua atualidade e continuidade no tempo e o muito que se pesquisou, ainda pairam muitas incertezas em relação a essa narrativa. Os nomes dos reis são incertos, seu número é controverso e sua origem é duvidosa. Aparentemente, existe uma carência de elementos históricos que apoiem os relatos.

Embora o mosaico de Ravena do séc. VI (figura 10) seja a primeira representação reconhecida desses reis, ele não foi o modelo que prevaleceu e sobreviveu ao longo dos séculos. A imagem contemporânea da Natividade que estamos acostumados a ver corresponde aos Reis Magos dos anos de 1300. Não nos preocupamos em precisar uma data exata de seu

---

<sup>11</sup> Abraham Cresques trabalhou como cartógrafo para a Cartografia Real Espanhola e viveu na Ilha de Maiorca no séc. XIV, onde executou o *Atlas Catalão* de 1375. Era protegido do Rei Pedro de Aragão e de seu filho, o Infante João.

aparecimento. Sabemos que, no séc. VI, os reis aparecem representados no mosaico de Ravena, e eles caminham a pé. Porém o mosaico do séc. VI não foi a primeira representação do tema. O tema da Adoração dos Magos é mais antigo e mais importante do que vulgarmente se imagina, havendo relatos de sua aparição nas catacumbas durante os séculos III e IV d.C.

Para Grabbar (1994, p.5-29), esse tema é o mais antigo das imagens-símbolo ligadas à história da salvação cristã individual ou coletiva. A razão disso é que o tema da Adoração dos Magos, para ele, recoloca todo o ciclo cristológico. Essa imagem-símbolo<sup>12</sup> funciona como um “sinônimo”, em sentido estrito, da entrada de Jesus em Jerusalém. A correlação estaria embasada nos eventos da Encarnação-Redenção. Sua iconografia revela-se ao narrar o principal argumento em favor da salvação do fiel, aquele argumento de que a encarnação do Salvador trouxe a redenção aos homens. Embora o mosaico de Ravena não seja a primeira representação do tema e nem a que prevaleceu ao longo dos séculos, alguns elementos que lá estavam presentes permaneceram, a exemplo dos nomes dos reis, Gaspar, Melchior e Baltazar, que já se encontravam no seu frontispício.

A caminhada dos reis é a parte inicial da jornada que eles empreendem, iniciada no Oriente, seguindo a estrela rumo a Belém, como relata o *Evangelho de Mateus*. A representação da Adoração dos Magos ou da Adoração dos pastores dos pintores dos séculos XIV e XV representam momentos diferentes das narrativas da Natividade encontradas na Bíblia. Em Giotto, no séc. XIV, e em Cresques, cartógrafo do rei, homens de cultura, de

---

<sup>12</sup> Grabbar argumenta que as imagens cristãs da antiguidade e da Idade Média se faziam de maneira audiovisual. Antes de multiplicar os milagres do Cristo, dando-lhes um valor semiótico, a iconografia revela frequentemente uma cena isolada da sua infância: a Adoração dos Magos. Os Antigos comemoravam no dia seis de janeiro o nascimento do Cristo. Ele a chama de imagem-símbolo porque está ligada à história da Salvação individual e coletiva, evocando a entrada do Cristo em Jerusalém. A imagem da Adoração dos Magos está presente na Arte Funerária desde o seu início na iconografia das catacumbas e dos sarcófagos romanos (GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Flammarion, 1994, p. 5-29).

religiosidade, de lugares e de épocas diferentes, representaram esses momentos distintos. Da mesma forma, distintas também foram as representações, pelos artistas, dos lugares onde essas duas etapas da jornada ocorreram. As funções a que ambas as obras se destinavam explicam as distinções existentes entre elas.

Ao considerarmos o mosaico do séc. VI como a imagem-matriz da representação, o que vemos são os reis caminhando em fila indiana, um após o outro. Na versão de Giotto da Capela Arena, a caminhada repete-se, mas não a vemos e eles estão sobre o lombo dos camelos. A representação para a cena faz parte de um conjunto maior que registra a vida do Cristo, Messias e Salvador, encomendada a Giotto por Scrovegni, um mecenas abonado que cometia o pecado da usura, prática condenada na época da execução do afresco, cujo intento oculto pretendia saldar uma dívida e amortizar o julgamento sobre seus pecados e os de seu pai, pela mesma prática pecaminosa.

Os camelos da pintura de Giotto encontram respaldo na profecia sobre o Messias encontrada no livro bíblico de *Reis*. Na versão cartográfica de Cresques, elaborada para ser apresentada a um rei, Carlos V, o Bibliófilo, um rei cavaleiro, esse modelo é atualizado. O cartógrafo e artista representa os Reis Magos perto da Társia, rumando para Belém, na Judeia, montados a cavalo, e não mais em camelos, além de estarem trajados com a indumentária e a coroa característica dos reis.

Desde o séc. XIV, a cena da Natividade foi representada com variações na forma. Ao que parece, a representação dos reis ultrapassou em muito o que o texto de *Mateus* pretendeu narrar, ou seja, o relato do reconhecimento do Cristo, como Messias, pelo povo judeu e por outros povos não judeus, tendo adquirido uma espécie de “vida própria” que fez com que se

mantivesse ativa como iconografia e que aludisse exatamente ao “sentido audiovisual” a que Grabbar se refere, acrescida também de um valor semiótico (GRABAR, 1994, p.5).

Ao longo dos séculos, os reis tornaram-se uma representação simbólica do Natal, que passou a ser feita, no comércio, pelo Papai Noel, aludindo ao nascimento do Cristo, ligado à troca de oferendas ou de presentes. Embora o reconhecimento do Natal, em sua condição excepcional e divina, continue presente, não é a essa condição exatamente que se deve a sobrevivência do tema.

A comunidade cristã ainda é parcela expressiva da comunidade religiosa internacional no mundo de hoje. Ainda que o comércio de Natal prospere todo ano, impulsionado pela crescente propaganda que incentiva as pessoas a comprar presentes nesse dia do ano para seus conhecidos, nos mais variados graus de relacionamento do indivíduo em seu papel de ator social, sempre sobra um pouco da imagem-símbolo da catacumba no embuste, pela força de seu caráter audiovisual (GRABAR, 1994, p.5). Enquanto não se pode estabelecer com exatidão o porquê desse poder de atualização que permitiu a permanência do símbolo, podemos atribuir parte desse poder à união harmoniosa da iconografia com a sua representação. Esses fatores identificados, a fé e a mercadoria da fé, têm servido a essas duas esferas sociais com igual proveito, a cristandade e o comércio.

A Epifania do Cristo, o dia 25 de dezembro, é comemorada em grande parte do mundo ocidental. Epifania, termo que vem do grego *theophania* e que significa “manifestação”, também se traduz por “aparição de Deus”, “fenômeno miraculoso” e, ainda, “momento privilegiado de revelação” ou “incidente que ilumina a vida do personagem”. No contexto bíblico, designa a primeira manifestação de Jesus a não judeus, aqueles que *Mateus* denomina

de gentios e que são personificados no evangelho pelos Reis Magos. O Antigo Testamento (*Is* 60:6) precisa que o Messias nasceria na Judeia: “A multidão de camelos te cobrirá, os dromedários de Mídia e Efa; todos virão de Seba; ouro, incenso e mirra trarão e publicarão os louvores do Senhor”. Em *Nm* (24:17), a profecia refere-se a uma estrela, símbolo importante presente na jornada dos Reis Magos: “Vê-lo-ei, mas não agora; mas não de perto: uma estrela procederá de Jacó, e um cetro subirá de Israel, que ferirá os moabitas, e destruirá todos os filhos de Sete”. Por meio de um sinal astronômico, os reis tomam conhecimento do nascimento do Messias, que estaria destinado a ser o Rei de Israel. Conforme *Is* (60: 1-22), Jerusalém seria restituída à sua glória; o Messias nasceria na Judeia.

Segundo o relato de *Mateus*, nascido o Menino Jesus, a história dele continua até culminar na sua crucificação em Jerusalém, de onde, após três dias, ressuscita dos mortos e ascende aos céus. Esse fato encerra a primeira vinda do Cristo, momento em que ele vem anunciar a existência do “Reino de Deus”, um paraíso para a humanidade, onde os homens seriam liberados de todos os seus pecados. No momento de sua Epifania é que são mencionados os Reis Magos, denominação pela qual hoje são conhecidos esses supostos homens do Oriente que seguiram uma estrela. São os mesmos magos que, no *Evangelho de Mateus*, reconhecem no Menino Jesus a Divindade, o Messias, Rei dos Judeus, que vem para a redenção do povo de Israel, como predizem as Escrituras, que também lhes atribui o papel de busca e adoração do menino que nasceria.

Merece menção, porém, o *Evangelho de Lucas*, ao qual voltaremos a nos referir, com mais detalhes, oportunamente. Embora não fale dos magos, ele será usado como termo de comparação de narrativas, porque *Lucas* nos conta uma história da Natividade com alguns pontos diferentes da narrativa de *Mateus*. Não comenta nada sobre reis ou magos, ou mesmo

fuga para o Egito; entretanto ressalta a história de João Batista, para quem *Mateus* não dá tanta atenção. A Epifania de *Lucas* dá-se para pastores que guardam suas ovelhas no campo, e são anjos, e não uma estrela, que anunciam o nascimento do menino. Contudo, antes da aparição desses anjos, surge uma claridade no céu.

Essas duas narrativas foram ilustradas com frequência pelos pintores no decorrer do tempo. As Epifanias de *Mateus* e de *Lucas*, com suas respectivas narrativas, continuam sendo o fundamento das representações cristãs para a Natividade, inclusive o Natal cristão, pode-se dizer, tem sua origem no versículo 2 do *Evangelho de Mateus*. A visita dos magos, somando-se, na representação do presépio, a outra referência do *Evangelho de Lucas*, a visita dos pastores, coincide com datas de festividades pagãs. Muitas vezes, encontramos elementos das narrativas dos dois evangelhos nas representações das pinturas dos séculos XIV e XV, assim como representações isoladas dessas narrativas.

Não é preciso ir longe nas investigações para descobrir, nas representações do *Evangelho de Lucas*, similaridades com as representações do *Evangelho de Mateus*. As figuras 11, 12 e 13 trazem três representações da visita dos pastores, sendo duas do séc. XIV, Giotto (Capela Arena) e Bartolo di Fredi, e a outra do séc. XV, que retrata a Natividade de Ghirlandaio. A primeira representação, o afresco de Giotto, foi executada nos anos de 1304 a 1306; a segunda, a pintura de Bartolo di Fredi, não tem precisão de década (no séc. XIV); a obra de Ghirlandaio data de 1485.

O que podemos observar facilmente é que não existe um cenário diverso do cenário da representação da visita dos magos para a representação da cena dos pastores. Existe uma hierarquia de tempo, que a princípio coloca, de forma inequívoca, a visita dos pastores

antecedendo a dos magos, porque o Menino Jesus ainda está na manjedoura. A posição de toda a família sagrada, porém, é mostrada de forma bem diversa da posição da família sagrada na visita dos magos.

No afresco da visita dos pastores de Giotto na Capela Scrovegni (figura 11), a pintura faz parte de um conjunto maior, que trata da vinda do Cristo. Os afrescos das cenas colocados nas paredes da capela precedem o afresco da cena da visitação dos Reis Magos e antecedem o afresco da cena da visita de Isabel. A posição de Maria é a de uma mãe zelosa, deitada na manjedoura com o Menino Jesus nos braços. José e os animais aguardam inertes em silêncio. Os pastores admiram a procissão de anjos que sobrevoa o frágil telhado que protege Maria e o Menino Jesus, que, mesmo deitados, estão dispostos num plano superior ao de José e dos pastores. O fundo é permeado pelo deserto rochoso. Na pintura de Bartolo (figura 12), assim como na de Ghirlandaio (figura 13), Maria encontra-se de joelhos em posição de devoção. As mãos estão cruzadas sobre o peito; ela olha para o menino deitado na manjedoura, que se mantém quieto e está envolto em faixas, na imagem de Bartolo. Maria, José e o Menino Jesus portam auréolas douradas na figura de Bartolo, mas, na de Ghirlandaio, apenas Maria e o menino são retratados com auréolas. Na cena que se desenrola no primeiro plano da representação, embora Maria esteja de joelhos e o menino no berço, ela e o Menino Jesus estão num plano superior ao de José e dos pastores, estes identificados pela proximidade da ovelha, na pintura de Ghirlandaio, e pelo cajado e vestimentas, na obra de Bartolo. Enquanto Maria e o menino mostram-se mais altos na imagem, visualidade proporcionada por um recurso técnico do desenho, os três homens, independentemente de seus lugares no todo da composição, estão ajoelhados em posição de devoção, o que caracteriza sua submissão a Maria e ao Menino Jesus. Além do coro de anjos no céu, ao fundo, são também representados

no afresco dois homens, os quais parecem pastores em razão da proximidade das ovelhas, com vestimentas semelhantes ao hábito dos monges franciscanos, olhando para os anjos em direção ao céu.

Diferentemente das outras duas representações abordadas, a Natividade de Ghirlandaio, embora tenha Maria ajoelhada em comum, difere bastante num elemento importante: mostra Jerusalém ao fundo da cena e a caravana dos Reis Magos aproximando-se, já tendo atravessado as portas de Belém. A cena que se descortina ao fundo da composição além da caravana, composta por uma longa fila de homens a pé e de homens a cavalo, aproxima-se por uma estrada serpenteante, que antecede, além de Jerusalém, mais três cidades retratadas ao fundo.

Para o personagem José também existem três formas distintas de representação nas mesmas três imagens das figuras 11, 12 e 13, que mostram Maria em suas diversas peculiaridades de representação. Em Giotto, José é retratado como um homem passivo e está no mesmo plano dos animais da cena, as ovelhas, o burro e o boi. José, porém, diferentemente dos animais no presépio, é portador de uma auréola que caracteriza sua santidade. Sua posição na cena demonstra sua humildade e obediência à missão que Deus lhe designou.

Na pintura de Bartolo (figura 12), José é representado no mesmo plano hierárquico dos pastores, embora a auréola, em torno de sua cabeça, identifique sua santidade. Aqui a virgem também está ajoelhada e o menino repousa na manjedoura. Na parte mais alta da imagem, que caracteriza o céu, encontra-se o coro de anjos.

Finalmente, na terceira pintura, a de Ghirlandaio, do séc. XV, José, Maria e os pastores recebem um tratamento igualitário. Todos estão no mesmo plano, de joelhos. Maria e os pastores admiram o menino, enquanto José vira para trás, olhando para o anjo no alto, com a mão sobre a testa, possivelmente se protegendo da luminosidade indefinida vinda de cima, ao fundo da paisagem que se descortina. Uma caravana numerosa se aproxima; o séquito que acompanha os reis em procissão, que chega para a visita, é o dos Reis Magos da cena da *Adoração dos Magos* (figura 13). O tratamento dado à caravana, que parece aproximar-se com alguma ansiedade, trespassando o portal ao fundo, caracteriza o espaço geográfico da entrada de Belém. Esse espaço é precedido na representação, tomando-se a direção contrária ao local em que ocorre a reverência ao menino, para um ponto mais longínquo, ainda que seja a cidade que a caravana deixou para trás.

De acordo com o tempo bíblico da narrativa de *Mateus*, essa cidade é Jerusalém. Bem mais ao fundo da imagem, avistam-se outras cidades apequenando-se em direção ao horizonte, que transmitem a impressão de que o espaço percorrido pela caravana foi grande. Esse tratamento adequa-se plenamente ao caráter de tema secundário, um momento no qual a iconografia e a iconologia se encontram em harmonia na representação (PANOFSKY, 2004, p.47-87).

Da intimidade da cena na lapinha, nas figuras 11 e 12, que representa um ambiente resguardado e íntimo onde o Menino Jesus está acompanhado por dois animais da estrebaria, o boi e o asno, e onde as ovelhas são personagens alheios à cena, passa-se para um fundo complexo, que mostra uma caravana em fila, prenunciando um burburinho bem mais caótico ao fundo, na caminhada de muitos homens e bestas que já se aproximam da cena de recolhimento do primeiro plano, retratada na figura 13.

A cena toma vulto no meio da porta de entrada de Belém, onde o possível tumulto da chegada de uma caravana pode ser antevisto. O tumulto é representado pela espessura da fila que acompanha os homens que vêm à frente, a cavalo. Esse é o espaço exterior à lapinha, representada por grandes colunas de aspecto greco-romano, onde se desenrola a atmosfera de cena íntima do primeiro plano. Apesar do contingente de pessoas e animais que se aproxima da família e de seus visitantes, o ambiente de louvor não se perde. No exterior da cena da Natividade, apesar de hierarquizados pela composição e colocados ao fundo da representação, os Reis Magos e a caravana que os acompanha foram tratados como elementos de relevância da cena. Eles estão colocados em tamanho menor, porém acima e à esquerda da imagem, o que nos remete a um tempo em movimento, como veríamos hoje em um filme de trás para frente.

A família sagrada ocupa o espaço do primeiro plano, o presente da imagem, sendo mostrada em close e emoldurada por colunas, com uma paisagem além, como num mapa, coberta por pequenos montes cortados por planícies nos intervalos da topografia, que se afastam em direção ao horizonte. Essas planícies e montes estão acrescidos do perfil de duas ou três cidades que terminam por avançar em direção ao mar que se encontra com o céu, muito longe, ao fundo da pintura. A mudança percebida no tratamento do tema é um fenômeno temporal que acompanha o séc. XV; ela também pode ser notada no cenário da Adoração dos Reis Magos. O tema não se esgota aqui; no entanto essa reflexão, como mostram as pinturas dos séculos XIV e XV, tem sua relação com os textos bíblicos. Ela segue uma mesma tradição de representação, aquela que é a permitida pela Igreja.

O que pode ser observado nessas duas cenas bíblicas da Natividade pintadas por Giotto, na Capela Arena, a Adoração dos Reis Magos (figura 9) e a dos pastores (figura 11), é

que as cores utilizadas, a configuração do rochedo de pedra, o pequeno telhado da estrebaria e mais alguns elementos que formam o plano de fundo têm o mesmo tratamento plástico em ambas as representações. O que varia na cena são as posições dos personagens, a troca dos reis pelos pastores e o momento no tempo em que ocorrem essas cenas, que não são simultâneas, como nos mostra a posição de Maria na representação da Natividade de *Lucas*, ainda deitada em resguardo com o menino ao seu lado na manjedoura quando chegam os pastores, posição que não é a mesma de Maria na Adoração dos Reis Magos, na qual está sentada com o menino no colo.

A obra executada na Capela Arena retratava em afrescos representações das passagens da vida do Cristo da Natividade ao Juízo Final e também alegorias dos Vícios e Virtudes. No período relativo à infância do Cristo, os afrescos baseavam-se nos evangelhos canônicos de *Mateus* e de *Lucas*, como era de hábito quando se retratavam cenas bíblicas, e as informações que aparecem nessas representações que escapam aos relatos foram buscadas nos evangelhos apócrifos, que narravam fatos da infância, e nos Bestiários (RÉAU, 1955, p.29-63). Uma cena acontece numa hora bem próxima à hora do nascimento, a do *Evangelho de Lucas*. A cena do *Evangelho de Mateus* acontece numa hora imprecisa; existe, porém, uma hierarquia de tempo estabelecida que faz os pastores de *Lucas* antecederem os reis na sua visita ao Menino Jesus, o que coloca a cena de Adoração dos Reis Magos ocorrendo após a anunciação aos pastores.

Nos séculos XIV e XV, o estabelecimento dessa hierarquia nessa narrativa, e em outras, está além do desenho que a imagem contém e fora do alcance dos pintores frente a qualquer interpretação pessoal plástica fora do estabelecido.

Essa imagem está baseada num relato teológico do Novo Testamento, portanto um relato cristão. A Adoração dos Reis Magos é um tema que está inserido na Natividade e assegura o reconhecimento da condição messiânica do Cristo. Este reconhecimento está contemplado na Doutrina da Prefiguração. Os eventos que caracterizam a prefiguração são os que foram profetizados para um tempo futuro, contado a partir do tempo do Antigo Testamento, cujos primeiros cinco livros formam o Pentateuco Judaico e encontraram sua realização no tempo que vigora a partir do Novo Testamento.

Os dois Testamentos, o Antigo e o Novo, fazem parte de uma mesma aliança, a aliança de Deus, ou Jeová, com o povo de Israel. Para os que acreditaram na condição messiânica do Cristo, a continuidade dessa história dá-se no cristianismo, que também dá continuidade à aliança firmada num tempo anterior. A prefiguração pode ser exemplificada pela *Biblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres), que se tornou popular por volta de 1450 na forma de livro ilustrado para iletrados.

Por volta de 1300 d.C., o livro já existia com esse mesmo nome em razão de sua condição sumária de “resumo” da Bíblia, compilado para monges que se encontravam em condições precárias de evangelização. Porém, não possuía nenhuma ilustração, só o texto. Nas edições ilustradas<sup>13</sup> da *Biblia Pauperum* aparecem, sempre, nos cantos superiores das páginas, os profetas e as profecias bíblicas que motivaram a situação ali mostrada, no centro da folha.

Os profetas retratados são os que fazem referência à iconografia presente no Antigo Testamento, que adianta no tempo a imagem que aparece na ilustração central. Aquilo que foi

---

<sup>13</sup> N.A.: No contexto da Idade Média, a ilustração tinha um significado diferente daquele que a palavra tem hoje. No medievo, o termo “ilustrar” refere-se ao verbo *illuminare*, em latim, que significa “esclarecer, revelar, iluminar, ilustrar”. Ou seja, a ilustração, no medievo, tem o significado de revelar ou explicitar uma determinada ideia.

profetizado no Antigo Testamento está representado no futuro, que é o retângulo central da folha, onde está colocada a imagem do Novo Testamento, para confirmar a realidade da ligação entre si desses Testamentos, o Velho e o Novo.

Assim, por meio da Epifania, com os Reis Magos e com os pastores, faz-se o reconhecimento, por parte dos povos pagãos, do Cristo como o Messias profetizado pelo Antigo Testamento. Esse fato ainda é de grande importância para a Doutrina Cristã. Assim, a Bíblia dos Pobres, um dos primeiros livros ilustrados reproduzidos na xilogravura, um incunábulo, impresso por volta de 1460-1490, já trazia uma imagem dos reis no centro de uma de suas páginas, destacando o evento da Epifania. A cena foi colocada num retângulo vertical, centralizada na página, e funciona como figura principal e elemento de ligação das representações que a circundam. Essa Bíblia foi impressa para dar acesso aos dogmas bíblicos àqueles que não sabiam ler. Para isso, concebeu-se uma imagem simples e de compreensão fácil, sintetizada e hierarquizada para representar, por partes isoladas umas das outras, formando um conjunto único, a passagem da Natividade e suas ramificações, neste caso a família sagrada e os Reis Magos. Certamente foram mantidas e ilustradas as ideias consideradas essenciais e que melhor representavam a doutrina associada com o evento da Natividade.

Na parte superior de qualquer das páginas da Bíblia aparece sempre um texto. Na página da Epifania, é o texto do Segundo Livro de Reis (2 Rs 3:6-21), onde se lê que Abner, líder do exército de Saul, vem até Davi e lhe devolve o povo de Israel, que seguia a casa de Saul. Esse evento já prefigura a vinda dos magos para adorar o Cristo na forma de oferendas ou presentes. Percebem-se, no *Evangelho de Mateus*, referências a relatos do AT, fato que remete à Doutrina da Concordata, segundo a qual a questão da fundação da Igreja de Cristo já

estava prefigurada no AT. Outro exemplo está em *Sl* (72:10): “Os Reis de Társis e das ilhas trarão presentes; os reis de Seba e de Sabá oferecerão dons”. Assim, os Reis Magos são contextualizados bíblicamente e legitimados pelo próprio evangelho, designados como “magos do Oriente” no versículo 2 do *Evangelho de Mateus*. Ao mesmo tempo, estão associados aos reis nos *Salmos*, que são aqueles que trazem oferendas, assim como os magos trouxeram, tornando-se, então, Reis Magos. O cristianismo é uma religião que tem sua origem no Oriente. Maria diz estar bíblicamente ligada à tribo de Levi, a tribo dos sacerdotes do tabernáculo entre as doze tribos de Israel; José seria membro da casa de Davi, a tribo da classe dos reis e da família em que nasceria o Messias judeu, anunciado por uma estrela, um sinal nos céus predizendo um evento divino<sup>14</sup>. Exemplos como esses são fartos na literatura e na história. Não existe, por parte de todos os seguidores do judaísmo, a crença de que Cristo seja o Messias bíblico anunciado pelo Antigo Testamento. Essas profecias geraram vários líderes, e uma delas, em particular, gerou um líder guerreiro que, tentando atender as esperanças do povo judeu que esperava um Messias, liderou a Segunda Revolta Judaica contra o Império Romano, também chamada de Revolta Bar Kokhba, em Jerusalém, que durou de 132 a 135 d.C.<sup>15</sup> Jesus Cristo já havia morrido há um século e os judeus messiânicos ainda esperavam o seu salvador.

---

<sup>14</sup> N.A. Esta opinião é compartilhada por vários teólogos contemporâneos. Enquanto *Mateus* se esforça em seu evangelho para, como reconhecem os Padres Capuchinhos Menores, Geza Vermes e outros estudiosos do cristianismo, narrar uma história com eventos que façam coincidir acontecimentos da vida do Cristo com as profecias de revelação do Antigo Testamento, que, segundo alguns, teriam por objetivo caracterizar Jesus como o Messias, Rei dos Judeus ali anunciado, *Lucas* não demonstra a mesma preocupação; ele quer reforçar o Cristo como um Messias. O que fica evidente, após algumas leituras dos evangelhos, é que realmente existe uma fatura de coincidências dos eventos da vida de Jesus com profecias do AT.

<sup>15</sup> Simon Bar Kokhba, que significa *filho da estrela* em aramaico, cujo nome original tinha origem no grego, Simão Bar Coziva. De personalidade complexa e caráter duvidoso, segundo se referem a ele, Bar Kokhba é um líder que emergiu do povo e foi, sem dúvida, um estrategista de grande competência. Essa denominação de “filho da estrela” evocava a profecia que aparece em *Números*, a mesma a que *Mateus* se refere para legitimar a divindade do Cristo, identificando-o com o Messias anunciado por Balaão. Bar Kokhba foi um líder carismático que deixou marcas na história. Existem referências ao fato de que, após a sua revolta, os judeus teriam iniciado a diáspora pelo mundo, causada pela derrota desses revoltosos e pela expulsão deles de

Os teólogos que estudam o cristianismo e o judaísmo diferem em suas posições e tentativas de estabelecer parâmetros que ajudem a compreender melhor os evangelhos. Entretanto, se um lado busca provas afirmativas de suas crenças, ou da veracidade de determinado relato, o outro mostra que nem sempre essas provas são verdadeiras e que as interpretações podem ser manipuladas conforme as intenções.

A posição de estudiosos judaico-cristãos, como Geza Vermes, por exemplo, difere em vários pontos da opinião dos estudiosos cristãos católicos, como o Padre John P. Méier<sup>16</sup>. Vermes, em seu livro *Natividade* (2007), apresenta claramente inúmeras razões que mostram alterações nas traduções dos evangelhos que tinham por objetivo justamente “combinar” eventos para satisfazer condições. Muitas dessas alterações também pervertem o significado original das palavras escritas no texto. Uma rápida consulta aos apócrifos bíblicos apresenta outros panoramas distintos daqueles que os textos de *Mateus* e de *Lucas* legam a todos na Bíblia Sagrada. Embora esses textos, hoje apócrifos, tenham sido afastados, eles também apresentam versões da infância de Jesus que, por determinado tempo, tiveram tanta credibilidade quanto as narrativas de *Mateus* e de *Lucas* que atualmente são conhecidas.

---

Jerusalém, ordenada pelo então imperador Adriano, que os expulsou da cidade sagrada, proibindo a sua reconstrução e permitindo apenas que voltassem uma vez ao ano para chorar diante do muro a destruição do templo. Segundo rumores, o Exército Romano necessitou de doze legiões para fazê-lo. Embora tenha feito parte de uma galeria de heróis que conta com mais de uma dúzia de personagens que se denominaram “Messias” na história do povo judeu, Bar Kokhba teve força e personalidade para manter viva sua fama até a atualidade. Pouca coisa não há de ter sido.

<sup>16</sup> Geza Vermes nasceu na Hungria, em 1924. Professor emérito da Universidade de Oxford, onde leciona estudos judaicos, é considerado um dos maiores especialistas acadêmicos sobre manuscritos do Mar Morto e História do cristianismo. Pe. John P. Méier é padre católico e professor da cadeira de Novo Testamento na Universidade Católica da América, em Washington. Biografia em *Um Judeu Marginal*. 3 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

### 1.3 Os pintores e os textos apócrifos

A importância dos apócrifos para a pintura cristã dos séculos XIV e XV deve-se ao fato de que alguns temas desses textos, embora tenham sido afastados do livro canônico, continuaram a ser utilizados pelos pintores como fonte iconográfica para as pinturas. Esses livros foram retirados de circulação por volta do ano 400 d.C., quando foram renegados pelas autoridades canônicas. Apesar desse banimento, algumas passagens apócrifas permaneceram com seus conteúdos ativos no Teatro dos Mistérios Cristão, onde se representavam passagens e milagres da vida de Jesus. Também em algumas representações da Natividade que foram preservadas na forma de iluminuras, dentro dos Livros de Horas<sup>17</sup>, algumas confeccionadas ainda no séc. XII, chegaram preservadas aos séculos XIV e XV e até os nossos dias, e encontram-se em Bibliotecas Nacionais por todo o mundo exemplares nas seções de livros raros. A Biblioteca da Universidade de Brasília, por exemplo, uma biblioteca bastante jovem, possui um livro medieval raríssimo, “O Livro das Aves”<sup>18</sup>, um manuscrito iluminado cujas páginas preservadas mostram ilustrações que continuam quase tão legíveis como no tempo em que foram feitas. Esses temas e objetos, como os manuscritos iluminados, eram presentes que tinham também a função de entreter e educar os nobres juntamente com outros temas, contemporâneos seus, assim como as narrativas dos evangelhos da infância canônicos mantiveram suas mensagens acessíveis a população, ao mesmo tempo em que reforçavam o poder religioso a que estavam ligados e que se fazia sempre presente. O Teatro dos Mistérios

---

<sup>17</sup> Livros de horas eram livros pessoais de oração, pergaminhos iluminados de luxo encomendados por aristocratas, que continham informações relativas às horas canônicas. LIVROS de Horas. In: GRANDE Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1970. v. 7, p. 4063.

<sup>18</sup> Maria Eurydice de Barros Ribeiro em *O Livro das Aves*. Fragmento de um manuscrito desaparecido. *Ata da VI Semana de Estudos Medievais/ 1 Encontro Luso-Brasileiro de História Medieval*. Brasília, 2006, p. 131-142.

Cristão<sup>19</sup> serviu para esse fim e também foi uma das fontes para a iconografia da pintura e usado nas representações da Natividade de grandes pintores dos séculos XII, XIV e XV, como Giotto e Gentile de Fabriano (figuras 15 e 16, respectivamente). Os pintores desses séculos, do fim da Idade Média, desejavam antes de tudo satisfazer o cliente, aquele que havia encomendado a pintura. Se, por um lado, o conteúdo dos textos canônicos conhecidos pelos fiéis era retratado com todo o rigor gramatical, por outro as pinturas buscavam enriquecer as imagens com “atrativos” eficazes que facilitassem a boa compreensão dos textos por meio das imagens. Assim, elementos que não pertenciam aos textos canônicos infiltraram-se nas representações e apareciam recorrentemente nas imagens que retratavam a Natividade. Na pintura de Gentile de Fabriano, de 1423 (figura 16), pode-se observar a riqueza de detalhes com que foi acrescida a cena que mostra a Natividade no momento da Adoração dos Magos. A comitiva é imensa, ricamente adornada, e existe uma variedade grande de animais representados. Os vários momentos da história do Cristo estão retratados numa sequência, como se fossem negativos de quadro a quadro pertencentes a um filme.

Os pintores recorriam, com frequência, a esses temas apócrifos como fonte para a adição de elementos nas imagens de suas representações. Embora a Igreja não aceitasse os textos, elementos desses textos eram tolerados e povoavam as pinturas, que variavam em sua riqueza material, desde as cores das tintas usadas, que variavam seu preço, estabelecidas desde o momento em que se assinava um contrato de parte a parte entre o pintor e o cliente. Esse contrato estabelecia também a qualidade e a quantidade dos materiais empregados na pintura. A cena era representada com o acerto de alguns detalhes que forneciam a relação

---

<sup>19</sup> Do latim *mysterium*: substantivo masculino que significa o desconhecido, o oculto, o que não pode ser compreendido pela razão. No contexto da Idade Média era o nome dado às encenações no Teatro que se inspiravam nos evangelhos e que representavam passagens bíblicas de importância, como a Natividade.

hierárquica entre os elementos estranhos à cena, fora da iconografia do texto bíblico e, muitas vezes, fora da iconografia dos apócrifos também (figura 17), como descreve a imagem.

Não havia nenhum impedimento expresso à finalização e à circulação dessas pinturas com elementos adicionados, o que pode ser comprovado por sua chegada à contemporaneidade. Essas pinturas mostram a variedade de elementos que apareciam nas representações da época. Alguns desses elementos eram culturais, pertencentes à região da escola a que o pintor que executava a pintura pertencia. Outros eram elementos apócrifos, que pertenciam à iconografia dos textos evangélicos não canônicos que falavam da infância de Jesus. Havia, ainda, uma terceira categoria, que se explicava em razão da exigência do cliente que pagava a encomenda da pintura.

Três evangelhos apócrifos fazem referência à infância de Jesus com a visita dos Magos: o *Evangelho árabe da infância*, o *Proto-evangelho de Tiago*, e o *Evangelho Pseudo-Mateus da infância*. Existe também uma referência aos Magos no *Evangelho de Nicodemus (Atos de Pilatos)*, no qual o evento da Adoração dos Magos e o relato da matança dos inocentes praticada por Herodes são contados a Pilatos por uma pessoa do povo, que está depondo contra Jesus. Essa testemunha usa a passagem da Adoração dos Magos como prova de que Jesus era tratado como um rei. Repousam nesses evangelhos apócrifos aos quais nos remeteremos como fonte de elementos não citados em *Mateus*, ou mesmo em *Lucas*, ora pessoas, ora objetos, ora símbolos ocultos, enfim, elementos estranhos à cena que se encontram representados nas pinturas dos séculos XIV e XV da Natividade com os magos. No próprio prefácio da Bíblia Apócrifa, na página 8, afirma-se: “os reflexos do conteúdo desse material podem ser percebidos na produção da arte cristã que marcou todo o período da

Idade Média”. Portanto, nesse reduto da representação da imagem na pintura, de alguma forma os apócrifos estabeleceram uma relação com o texto canônico.

Todas as imagens escolhidas falam a seu modo dos Reis Magos e remetem ao *Evangelho de Mateus* ou aos evangelhos apócrifos. Assim, é dito, por exemplo, no *Evangelho árabe da infância*, no Capítulo 7:

E eis o que aconteceu enquanto o Senhor vinha ao mundo em Belém, cidade da Judeia, no tempo do Rei Herodes: magos vieram de países do Oriente a Jerusalém, tal como havia predito Zoroastro, e traziam com eles presentes, ouro, incenso e mirra, e adoraram a criança, e renderam-lhe homenagem com seus presentes. Então Maria pegou uma das faixas nas quais a criança estava envolvida e deu-a aos magos, que a receberam como uma dádiva de valor inestimável. E, nesta mesma hora, apareceu-lhes um anjo sob a forma de uma estrela que já lhes havia servido de guia, e eles partiram, seguindo sua luz, até que estivessem de volta a sua pátria.

Essa história segue com a chegada dos magos a sua pátria e o relato dos acontecimentos da Epifania aos seus conterrâneos. Encerra-se com o relato das repercussões da viagem e com a adoração da faixa que Maria dá aos magos e que, pode-se dizer, é tratada no contexto como uma relíquia e depositada entre tesouros. Além desses relatos, outros eventos são narrados e mais uma série de milagres. Os evangelhos apócrifos estão cheios de exemplos de milagres praticados por Jesus, voluntários e involuntários, como o relato da cura de um menino endemoniado por meio do contato com suas fraldas lavadas, que a criança pôs sobre a própria cabeça e que espantaram os demônios que a possuíam.

A importância do *Evangelho árabe da infância* é que ele contém elementos que estão presentes tanto em *Mateus* quanto em *Lucas*. Sabemos historicamente que o *Evangelho de Marcos* é o primeiro dos evangelhos escritos, e os de *Mateus* e *Lucas* são posteriores; então, é possível que o apócrifo em questão seja posterior aos três evangelhos e procure unificar as

narrativas. Embora essa hipótese não se prove, existe uma pequena possibilidade de verdade nela.

Ausente da Bíblia canônica está também o *Livro da Infância do Salvador*, que conta acontecimentos e milagres da infância de Jesus, mas nem mesmo de passagem menciona a visita dos magos. Parte desse evangelho é narrada na primeira pessoa e é nele que encontramos o livro da história de José, o carpinteiro e pai de Jesus, que é retratado como um idoso. José está descrito como um viúvo, pai de seis filhos, que se espanta ao receber a guarda de Maria, mas a leva para sua casa. Isso explica a imagem de José, que aparece como um velho em postura serviçal em muitas pinturas da Idade Média. Esse é um relato dos apócrifos que comprova o enriquecimento das imagens com detalhes mencionados nos evangelhos apócrifos.

Nesse mesmo relato, a atitude de surpresa de José diante da concepção de Maria repete-se, mas, como acontece no relato do *Evangelho de Mateus*, ele é tranquilizado por um anjo que lhe garante que foi por intervenção do Espírito Santo que Maria concebeu; também acrescenta que esta continua imaculada, não tendo perdido desastrosamente sua pureza. Maria sempre é descrita como bastante jovem, como uma mulher virgem e em perfeitas condições para uma gestação. Lembremo-nos de que, nesse contexto, a fertilidade é sempre uma graça concedida pelo Senhor Deus, assim como seu contrário, a infertilidade, que normalmente é tomada como um castigo infligido por Deus.

A história do *Proto-evangelho de Tiago* (Natividade de Maria) inicia-se na geração dos pais desta, portanto retrocede duas gerações que precedem a Natividade do Cristo. Dos Capítulos 1 a 4 desse evangelho está relatada a bênção do Senhor para Ana e Joaquim

gerarem Maria. No Capítulo 5, dá-se a Natividade de Maria, que já é descrita, desde o nascimento, como uma criança especial. Joaquim, pai de Maria, é comparado a Abraão, que foi o pai tardio de Isaac. Maria, aos seis meses, é posta no chão, dá sete passos e volta ao colo da mãe, um milagre; nessa passagem a criança é oferecida para servir ao Senhor.

Nesse evangelho repetem-se alguns dos acontecimentos presentes no *Evangelho de Mateus*, a exemplo do episódio em que José repudia Maria por entender que ela pecou, quando acontece a intervenção divina intermediada pela figura de um anjo, que lhe aparece em sonhos (*Mt* 1:18). O momento do recenseamento do Imperador Augusto está presente, assim como em *Lucas*. A Natividade dá-se dentro de uma gruta. Nesse relato, aparecem dois personagens, as figuras de duas mulheres: uma, a parteira, que não faz o parto porque o Menino Jesus já nasceu, e a outra é Salomé, aquela que duvida da pureza de Maria. Esses personagens estão representadas em algumas pinturas cuja origem é, sem dúvida, esse evangelho apócrifo. Aqui, como no *Evangelho de Lucas*, o Menino Jesus é um recém-nascido. Apesar da riqueza de detalhes presente no *Proto-evangelho de Tiago*, a questão mais importante da cena com certeza está destacada dos demais elementos. Embora estejam ali Salomé, a parteira, Maria, José, os pastores e os Reis Magos, a questão central continua sendo a Natividade e a Epifania do Menino Jesus. O importante é a revelação de sua verdadeira pessoa aos que o vêm conhecer e saudar, para quem o Menino Jesus é o Messias enviado pelo Senhor e profetizado pelas palavras visionárias dos profetas. O destaque dado a Maria e ao menino, nessa passagem, deve-se ao fato de que essa é a questão central da imagem. O motivo pelo qual ela está colocada na representação da narrativa, invariavelmente próxima à parte central do espaço de construção da representação, deve-se ao fato de que existe uma hierarquia de leitura construída para essa imagem baseada na narrativa e na icononografia

bíblica. O objetivo maior dessa hierarquia é fazer com que memorizemos sempre aquela mesma parte da cena que está ressaltada na imagem.

Como se pode ver, ao mesmo tempo em que essas versões da Natividade diferem entre si, elas também mantêm alguns pontos comuns. É fácil constatar que o comportamento dos pintores na construção das cenas acerca do assunto mostra claramente que esses conteúdos apócrifos eram permitidos e que alguns elementos que constavam no relato desses evangelhos foram incluídos em muitas representações da Natividade deste e de outros períodos. O que se torna inevitável é concluir que os pintores das cenas da Natividade recorriam a toda a documentação que lhes era permitido recorrer, o que incluía também os conteúdos preservados dentro do Teatro dos Mistérios Cristão, dos manuscritos e das imagens das pinturas executadas anteriormente. Assim preservaram-se nas representações passagens apócrifas, objetos de cena e símbolos que nas pinturas foram usados como recursos de outra fonte para a construção de imagens cristãs. Os temas dos evangelhos apócrifos, que por meio das diferenças existentes em seus relatos podiam enriquecer com atrativos visualmente eficazes as cenas bíblicas que os artistas dos séculos XIV e XV pintavam, tornavam mais interessantes as pinturas por meio de conteúdos “estranhos” à iconografia cristã, que estavam lá representados, embora não fizessem parte dos relatos dos evangelhos sinóticos.

## CAPÍTULO 2

### QUEM FORAM OS REIS MAGOS

#### 2.1 Origem dos nomes e das denominações de “Reis” e “Magos” para os visitantes do Oriente na Epifania do Cristo.

Diz-se que de Balaão nasceu a casta e a instituição dos Magos que havia florescido no Oriente. Eles tinham em suas mãos, por escrito, tudo o que Balaão havia profetizado, incluindo: “Uma estrela procederá de Jacó e um homem nascerá de Israel”. Os magos guardavam estes escritos somente para si. Consequentemente, quando Jesus nasceu, eles reconheceram a estrela e entenderam que a profecia havia se cumprido. (Homilia sobre *Nm* 13,7 de Orígenes).

A citação de Orígenes<sup>20</sup>, acima, diz que as palavras de Balaão mencionadas no Antigo Testamento foram guardadas por Magos do Oriente e transmitidas a seus sucessores. A profecia de Balaão está citada no Pentateuco em *Nm* (24:17). No *Gn* (49:17) está escrito que o cetro e o chefe não se afastarão de Judá: “Um astro procedente de Jacó se torna chefe, um cetro se levanta procedente de Israel”. Essa é uma profecia que anuncia o nascimento de um Messias sem conter, contudo, nenhuma referência a respeito de uma visita de magos orientais. Assim, a existência, a identidade, a origem, o número, ou qualquer outro detalhe que possa ser associado aos visitantes da Epifania carece de fontes históricas fidedignas (RÉAU, 1957, p.236-237).

Independente, porém, dessa questão, o fato de que *Mateus* e Orígenes utilizaram-se das mesmas palavras, “Magos do Oriente”, para identificar os misteriosos visitantes que chegaram a Jerusalém, o que nos dá com certeza apenas uma informação: uma indicação da direção de

---

<sup>20</sup> Orígenes de Alexandria (c.185-253), discípulo de Clemente de Alexandria, foi um teólogo, filósofo neoplatônico patrístico e um dos Padres gregos.

onde eles procediam, o Oriente, a direção em que nasce o sol, denominado de astro-rei, e que também é o local no qual o cristianismo teve o seu berço.

No contexto de hoje, a profecia de Balaão parece antes referir-se a um chefe militar do que a um líder religioso; porém, no contexto de época, muitas vezes esse líder era uma só pessoa. Tanto à estrela quanto ao cetro são atribuídos valores semiológicos decorrentes de sua iconografia cristã. Eles são claramente explicados pela Bíblia: “A estrela é, no antigo Oriente, sinal de um Deus e, por consequência, de um rei divinizado”<sup>21</sup>. O cetro também é chamado de bastão. Ele é o símbolo da realeza no Ocidente, mas ele também é um objeto mágico: o cetro, o bastão, o cajado, a vara, num contexto cristão, e também fora dele, no paganismo, onde as entidades da natureza, como as fadas nas lendas, portam uma varinha mágica. Todas essas palavras são sinônimas de um mesmo “instrumento utilitário”, normalmente executado num pedaço de madeira cilíndrico, roliço, o qual está investido de um poder divino e sobrenatural. A vara de Moisés, por exemplo, dividiu em dois o Mar Vermelho para a passagem dos israelitas.

A existência de uma Trindade Cristã, pai, filho e espírito santo, é um dos princípios do cristianismo; esse princípio da Trindade vigora em várias outras religiões e filosofias da antiguidade Oriental. O número dos Reis Magos que chegou à contemporaneidade foi o de três indivíduos. Variadas são as explicações para que essa cifra, a do número três, tenha sido a cifra de Reis Magos perpetuada. Elas começaram, sem dúvida, agregando um amálgama de fatores pagãos da antiguidade que foram “cristianizados” e sobreviveram à passagem do tempo.

---

<sup>21</sup> Nota “a” da página 240 da *Bíblia de Jerusalém*, 2008, p. 240: “A estrela é, no antigo Oriente, sinal de um Deus e por consequência de um rei divinizado” (Ver *Is* 14:12). Esse vocábulo parece evocar aqui a monarquia davídica e, para o futuro, o Messias.

Muitos desses fatores ocultaram-se por trás de fachadas cristãs e numa progressão de tempo que se estende da linha de tempo da antiguidade para o futuro, atravessando a Idade Média e indo além. Não desprezemos e incluamos, nesse mapa de tempo, o tempo atual, no qual ainda se encontram resquícios da antiguidade greco-romana, entre eles os associados a esta cifra, o número três. A simbologia é tão variada e imprevisível quanto o que de teológico ainda vive nesses Reis Magos e na própria versão representada da Natividade que conhecemos.

“Os três Reis Magos” é apenas um título pelo qual nós identificamos hoje os visitantes. No contexto bíblico do Novo Testamento eles são pagãos; hoje eles estão vivos no imaginário ocidental cristão como uma das representações mais conhecidas na mídia, que atravessa as fronteiras dos países, como fez o cristianismo a seu tempo, tendo um alcance internacional. Os Reis Magos fazem parte do tradicional Presépio de Natal e disputam o lugar de celebridade junto à figura do Papai Noel e de suas renas. Se esse símbolo remete a algum conteúdo de cunho messiânico, é difícil dizer; embora os Reis Magos estejam ligados à Natividade e ao Natal no dia vinte e cinco de dezembro, o dia da Epifania, ou da Revelação da condição Divina do Cristo, ele ainda é comemorado no dia seis de janeiro, o Dia de Reis.

O que acontece efetivamente no dia vinte e cinco de dezembro é uma troca fervorosa de presentes de todos para todos, muita comida e bebida nas mesas familiares; para os religiosos, a Missa do Galo é rezada pelo Papa e transmitida pelas redes televisas do mundo inteiro. A época de Noel atualmente é uma época de intensa venda no comércio varejista e também é um acontecimento social que atinge a sociedade a nível público e privado.

Esses reis ou magos adoradores, embora tenham sido aceitos pelos cristãos e perpetuados no tempo e na história cristã, possuem pouca ligação com a oferta de presentes materiais que se faz nos atuais dias de Natal. A visita original dos magos mostra oferendas cuja conotação espiritual foi reforçada pela própria teologia da Igreja, mediante uma simbologia. As oferendas dos reis estão presentes em todas as representações dos séculos XIV e XV selecionadas para esta pesquisa, e essas mesmas oferendas, que a princípio foram entregues em simples “pratos”, e esses magos que eram todos iguais, segundo a iconografia, adquiriram características diferentes a partir do séc. XII, sendo a lenda dos magos influenciada pela simbologia em voga: a das três idades da vida, as três partes do mundo, os três magos e, portanto as três oferendas (RÉAU, 1957, p.240-242).

O rumo que essas representações tomaram vai tornando-se distinto, em alguns elementos da cena, daquilo que a iconografia diz na medida em que o tempo passa. O motivo para isso encontra-se nas próprias cortes cristãs que representavam essas cenas em suas pinturas e convenientemente reproduziam suas “modas”, ou seus valores específicos, nas pinturas que mandavam executar. Muitas vezes, escondidos por trás das representações da Natividade, encontram-se motivos bem alheios à religião, como a demonstração de poder e riqueza que certas pinturas exibiam.

A pintura da viagem dos magos na Capela Sasseti (figura 13), na qual eles viajam acompanhados de um cortejo cuja opulência é notória, é um bom exemplo disto. Até hoje persiste no Ocidente um modelo de Oriente exótico, úmido e quente, coberto de tesouros inimagináveis. Os Reis Magos ainda são homens riquíssimos, com vestimentas orientais,

vindos do Oriente longínquo<sup>22</sup>. Eles usam turbantes na cabeça, uma peça da indumentária dos povos orientais, e montam camelos ou dromedários, como os povos do deserto. E qualquer um na cultura ocidental sabe que eles simbolizam o nascimento do Cristo, pois a mídia televisiva propaga essa imagem em cadeia internacional, ao menos durante o período das festas de fim de ano, há vários anos, todo o ano, de modo que o símbolo é uma imagem globalizada e reconhecida em todo o mundo contemporâneo cristianizado.

Quem foi Cristo é hoje objeto de nebulosidade, dada a quantidade de interpretações das mais diversas facções religiosas que falam em seu nome. A data do Natal, porém, faz parte de um calendário litúrgico, social e comercial, e, em face disso, instituiu-se esse dia como o da grande troca de presentes, ou seja, um período de grande movimentação e de grandes vendas nas lojas de comércio.

O Natal de comemoração religiosa católica deveria incluir a ceia de Natal e a Missa do Galo à meia-noite. Estes ainda são eventos que se realizam anualmente e são vividos pelos cristãos praticantes, assim como o dia seis de janeiro permanece sendo o Dia de Reis para essas mesmas pessoas movidas pela fé. Embora os símbolos do Natal tenham se diversificado, propagados pelo envolvimento dos meios de comunicação de massa que buscam a construção de uma mentalidade comum para seu público, os conteúdos desses símbolos também são objetivos, uma vez que se propõem a buscar o maior número de pessoas possível para a sua causa; são criados para atuar com eficiência. Temos como exemplo os próprios signos de Natal, dos mais simples aos mais complexos: as renas, o trenó, a neve, as meias na lareira, a

---

<sup>22</sup> N.A. Isso pode ser facilmente comprovado pelas propagandas que os canais de televisão veiculam, ou por um passeio em um Shopping Center, onde se pode encontrar cartões postais, papéis de presente, imagens reproduzidas dos três Reis Magos montados em camelos, em qualquer papelaria durante o período que precede o Natal.

árvore de Natal, o sino, os anjos e até ursos e pinguins vestidos de Papai Noel; tudo isso, além do próprio Papai Noel.

O presépio é montado como num teatro ao vivo: o boi e a ovelha estão no estábulo, animais que fazem parte da iconografia das duas Adorações, dos pastores e dos Reis Magos. A Estrela de Belém às vezes aparece na forma de cometa. Ela evoca as profecias unidas aos Reis Magos, mas também evoca outro conteúdo hoje, o dia de Natal. Ela e os Reis Magos são um símbolo do Natal que em muito ultrapassa o seu conceitual cristão. Existe uma concorrência, entre lojas e shoppings no mundo inteiro, buscando a melhor e a mais exótica decoração de Natal, os melhores preços e os presentes mais vantajosos. Isso gera centenas de associações com os conteúdos da Natividade, incentivadas pelas propagandas produzidas especialmente para essas épocas. A sociedade acolhe e corresponde com plena satisfação a essas práticas e estimula essas propagandas veiculadas pelo comércio numa relação de retroalimentação que se renova todo ano.

O costume de se presentear Reis e Soberanos existe desde a antiguidade. Cristo, porém, era mais que um rei, era um Messias. Os presentes ofertados a ele, na Natividade, não eram da categoria de tesouros materiais; não houve uma troca, como há no dia do Natal; foi uma homenagem, uma oferenda em reconhecimento da existência de uma condição especial relacionada com aquela criança, cujo nascimento a Estrela anunciara. Houve uma mudança de conteúdo simbólico com o passar do tempo na imagem. As oferendas que Jesus recebeu dos Magos, por ocasião do seu nascimento, simbolizavam dons espirituais. Embora essas oferendas fossem de cunho material e estivessem depositadas em vasilhames que os magos portavam, e muitas vezes tenham sido representadas como peças de ouro, elas eram símbolos de qualidades sobrenaturais que se encontravam longe do plano terrestre. As oferendas eram

um sinônimo para lembrar os dons espirituais do Cristo. Faziam referência à missão de Jesus: o espírito divino vinha num corpo de homem para anunciar um reino no Além: o Reino de Deus. As oferendas eram o ouro, o incenso e a mirra, que simbolizavam atributos do Cristo. Assim: “*aurum regi, thus Deo, myrrha defuncto*”<sup>23</sup>, ou seja: a realeza do Cristo (*signum regis*), a divindade do Cristo (*signum Dei*) e a redenção da humanidade pela morte da carne (*signum sepulturae*) (RÉAU, 1957, p.242).

Essas três oferendas estão citadas no *Evangelho de Mateus*. Os presentes trocados no Natal não carregam valor simbólico, nem remetem a nada espiritual. Este valor foi substituído no decorrer do tempo por um valor material, particularmente nas últimas décadas da segunda metade do séc. XX, quando o materialismo, movido pelos avanços tecnológicos, se impôs nas sociedades contemporâneas, causando uma mudança significativa nos quadros sociais em instituições de base como o estado, a igreja, a escola e a família.

Evidentemente os motivos para isso vão além desse, mas sem dúvida a ajuda dos meios de comunicação contribui bastante para criar uma mentalidade uniforme no homem comum. Ocorre uma torrente de propaganda dos meios de comunicação de massa, que assola a vida do indivíduo permanentemente, particularmente no fim do ano, no mês de dezembro, quando é Natal e o tema da Adoração dos Magos está privilegiado nas redes em quase todo o mundo globalizado. Esses avanços tecnológicos, unidos a mentalidades, modificaram hábitos cotidianos tradicionais, herdados de muito longe de nossos ancestrais.

Nos séculos XIV e XV, como mostram as pinturas da época, os Reis Magos evocavam a revelação do Cristo, Rei e Messias Judaico, assim como a passagem da Epifania Bíblica.

---

<sup>23</sup> Nossa tradução: “Ouro para o rei, incenso para o Deus, mirra para o morto”.

Esses Reis Magos são uma imagem-símbolo, no sentido atribuído por Réau, com um valor semiótico ligado à iconografia do *Evangelho de Mateus*. Nesse caso os reis são uma imagem-símbolo dos povos do Oriente prestando honras ao Menino Jesus. Esta imagem, por sua vez, foi pré-figurada no Antigo Testamento pela passagem bíblica da visita da Rainha de Sabá, que também oferta presentes a Salomão.

O tema dos Reis Magos está colocado dentro do “Maravilhoso medieval” de Le Goff (1994, p.45-65), na parte que se denomina *mirabilia*, o que sem dúvida constitui-se num acerto, porque temas como esse são resquícios pagãos vindos da antiguidade, referentes ao mundo sobrenatural, que atravessaram com seu conteúdo ativo o medievo e que, de certa forma, ainda permanecem ativos no presente nas culturas ocidentais, embutidos semiologicamente pela iconografia nesta e em outras imagens cristãs, que se espalharam progressivamente pela Europa e por todo o Ocidente, chegando a nós. A figura dos Reis Magos no Novo Testamento, exceção feita ao livro do *Apocalipse de João*, é um dos poucos momentos onde essa parte do Maravilhoso medieval, a *mirabilia*, e não a parte que é denominada de *miraculosus*, se manifesta dentro do Novo Testamento.

Além dos milagres que caracterizam essa parte do Maravilhoso denominada de “miraculoso”, porque ocorre dentro de um contexto especificamente cristão, veremos como pano de fundo dessa imagem a visão de um Oriente, também alimentada pelo *Livro das Maravilhas* de Marco Polo, com produtos exóticos que eram comercializados pelos orientais dentro do continente europeu. Entre eles estavam os tecidos, o ouro, as pedras preciosas, o incenso, a mirra e outras especiarias, como a canela e o cravo. Esses produtos, como bem se sabe, não eram cultivados ou produzidos na Europa. Eles eram levados para lá pelas caravanas que cruzavam a rota da Seda do Oriente Médio, que vinham da Índia e da China, o

que em parte explica o fato de os Reis Magos vestirem “seda da Síria” no texto do Pseudo-Beda.

Outra das questões que se apresentam acerca dos magos, e que ainda permanece objeto de dúvida, é o significado desta denominação “magos”, dada aos visitantes do Cristo na Epifania. *Mateus* os apresenta no Novo Testamento (*Mt 2:1*): “Tendo Jesus nascido em Belém da Judeia, no tempo do rei Herodes, eis que vieram magos do Oriente a Jerusalém”. Na *Vulgata* o texto diz: “*Magi ab oriente venerunt Ierosolymam*”<sup>24</sup>. No resumo da *Biblia Pauperum*, referente ao capítulo 3 de *2 Reis*, lemos que Abner, o comandante da milícia de Saul, vem até Davi devolver a população de Israel que estava sob o domínio da casa de Saul. Esse acontecimento prefigura o evento da vinda dos magos: “*Quod figurabat adventum magorum ad Cristum qui cum mysticis muneribus Cristum adorabant*”<sup>25</sup>. Portanto, no contexto da *Vulgata* acessível aos clérigos e pintores na época, os visitantes eram magos, vinham do Oriente e foram guiados por uma estrela. A referência acaba aqui.

O verbete “Mago” no dicionário latino, além de constar como um nome próprio, ainda aparece com mais dois outros usos: o adjetivo *magus*, -a, -um e o substantivo *magus*, -i. O primeiro especifica gênero: *magus*, mago ou mágico, é masculino; *maga*, maga ou mágica, feminino, e *magum*, neutro. O segundo, *magus*, -i, é um substantivo masculino que significa mago, sacerdote (entre os persas) e também mágico ou feiticeiro, enquanto que *magi* é o seu plural. Esta palavra, nesse contexto, refere-se a sábios orientais, astrônomos e astrólogos, que na antiguidade eram profissões exercidas pela mesma pessoa, e que designava os homens que estudavam e observavam os astros no céu (*Dictionnaire Culturel de Le Bible*, 1990, p.157).

---

<sup>24</sup> Nossa tradução: “Os magos do Oriente chegaram a Jerusalém”.

<sup>25</sup> Nossa tradução: “Isso configurava a chegada dos magos junto ao Cristo; eles adoravam o Cristo com oferendas místicas”.

De mágico e feiticeiro para sacerdote ou sábio existem algumas diferenças de significado, mas essas não são as únicas atribuições de conceito dadas a esse significante “mago”. Vista no contexto de época entre os judeus, onde a palavra era usada, ela estava ligada aos *magoi*. “Os *magoi*, ou magos, eram originalmente sacerdotes zoroastrianos entre os medos e os persas, que no mundo greco-romano tinham reputação de possuir o dom de interpretar sonhos e prever o futuro” (VERMES, 2007, p.118). Eles eram homens que estudavam os céus com a convicção de que as estrelas traçavam o destino dos homens. Na antiguidade a astrologia era tratada como uma ciência cujas previsões faziam par com os eventos astronômicos. Assim, os nossos magos poderiam ser persas e babilônios. Observemos, no mosaico de Ravena, o que os magos trazem na cabeça:

Apesar do muito que se especula ainda hoje em dia sobre os Reis Magos, a crença popular influenciada pela teologia medieval assimilou esses personagens e construiu para eles nacionalidades, personalidades e ocupações diversas, por meio de suas oferendas, tornando-os personagens muito importantes dentro do tema da Natividade e para a religião cristã. Os magos podem ser os sacerdotes, os feiticeiros, mas também são aqueles que possuem o privilégio do contato com o sobrenatural, não necessariamente cristão. Eles seriam os intérpretes, a ponte da transmissão do pensamento e do desejo dos Deuses para os homens; exerciam seu papel social e eram homens respeitados em suas comunidades. Sua visita guiada pela estrela reforça a condição divina e a condição humana do Menino Jesus, juntas na mesma pessoa.

O texto do Pseudo-Beda nos dá a descrição dos três magos como eles estão representados no mosaico de Ravena do séc. VI. Um primeiro mago é calvo e senil; um segundo mago é jovem e imberbe, e um terceiro, maduro e barbado. Durante a Idade Média o

terceiro passa a ser representado com a cor da pele negra, representando o continente africano. O senil, a partir do séc. XIII, sempre está ajoelhado e é desprovido de cabelos, compensados por uma longa barba, ao estilo dos sábios da antiguidade. A representação é complementada pelo imberbe, que é mostrado como alguém muito jovem, próximo de um adolescente nos dias de hoje. Independentemente do caráter de significado duvidoso que a palavra trazia consigo em sua época entre os judeus, *Mateus* os chama de “magos do Oriente”. Entre os praticantes mais ortodoxos do judaísmo, o termo era tido como pejorativo: os magos eram meros adivinhos, charlatões, e não contavam com uma boa reputação. A indefinição persiste: astrônomos, astrólogos, sábios, chefes guerreiros ou reis. Supondo que a Adoração seja um fato acontecido e não uma lenda, se os magos existiram, como passaram da alcunha de “magos” do *Evangelho de Mateus* para Reis Magos? Na transcrição latina da *Biblia Pauperum*:

Legitur in III libro Regum, X capitulo, quod Regina Saba audita fama Salomonis venit in Jherusalem cum magnis muneribus eum adorando qui Regina gentilis erat. Quod bene figurabat gentes qui Dominum de longinquo muneribus veniebant adorare.<sup>26</sup>

A primeira argumentação fica em torno da Rainha de Sabá, uma rainha. Veja a figura 19. A designação de rei remete à Idade Média, provavelmente para que a imagem e seu símbolo se acomodassem ao contexto do momento europeu. A esta palavra, magos, cujo significado advertia para homens com poderes sobrenaturais, ligavam-se as ocupações de mágicos e adivinhos. Este sentido foi ligado ao da palavra Rei.

---

<sup>26</sup> Nossa tradução: “Lê-se no terceiro livro de *Reis*, capítulo X, que a Rainha de Sabá, que era Rainha dos gentios, tendo ouvido a fama de Salomão, vem a Jerusalém para adorá-lo com grandes presentes. Isso prefigura bem os gentios que vinham de longe com presentes para adorar o Senhor”.

Do latim, *rex, regis*, rei, no contexto do séculos XIV e XV, era o título de monarcas europeus no sistema feudal. A palavra, além de simbolizar o soberano de uma determinada terra e de um determinado povo, estava imbuída de sentido religioso, porque os reis eram ungidos, assim como Cristo foi ungido. Um rei era um homem especial entre homens comuns. A sua ascendência, quase sempre, remontava a um ancestral que não raro era um personagem religioso de vulto. Os candidatos mais invocados eram os santos, ou um grande papa da Igreja, por exemplo. Esses homens faziam uso dessa condição de homens especiais, o reino era passado de pai para filho, e esse filho, desde a mais tenra infância, já era educado para governar o feudo.

Até quase o fim do séc. XV não se conhecia a América que foi descoberta por Cristóvão Colombo em 1493. Até esta data, o mundo conhecido restringia-se a três continentes, que eram a Europa, a parte explorada da África, que era bem pequena em relação ao tamanho do continente, e a Ásia, que, por sua vez, mantinha-se em sua grande parte inacessível aos Ocidentais, com regiões conhecidas apenas por alguns poucos viajantes europeus. Não era incomum, naquela época, o desaparecimento de embarcações marítimas sem deixar rastro algum. Um bom exemplo de extravio de embarcações de aventureiros foi o caso do famoso navegante português Jaime Ferrer, que desapareceu no Rio D'ouro, na parte norte do continente africano, sem deixar rastro algum. Evidentemente ele não foi o único a sumir durante uma aventura de exploração marítima naqueles séculos. A arte de navegar era então comparável, tanto quanto, ou mais perigosa, do que ir ao espaço hoje.

O nível de desenvolvimento da técnica naval estava em seu início, e ainda navegava-se contando com as estrelas no céu como guia. Poucos eram os instrumentos de navegação existentes. O mundo era configurado como um mapa T - O, onde o T era circundado por um

O, dividindo assim o mundo em três partes. Os filhos de Noé herdaram essas três partes em forma de continentes, que englobavam toda a porção de terra conhecida então. Os três continentes eram a Europa, a África e a Ásia, que incorporavam o mundo conhecido dos medievais. No séc. XIII os magos tornaram-se Reis Magos. Também se tornaram efetivamente três nas pinturas e seus nomes e tipos étnicos foram ligados aos três continentes conhecidos. Tanto foi assim que numa pintura portuguesa da Adoração dos Magos de 1501-1506, existente na Igreja do Viseu, em Portugal (figura 20), o pintor acrescenta um quarto personagem, um índio, fazendo referência à Descoberta do Brasil na América. Este ato em nada alterou o contexto bíblico a que faz referência a passagem da Adoração, que se consolidou com três reis também por outras razões, apesar da América ser um quarto continente entre as terras conhecidas de então.

Na ficha de inventário do *site* Matriznet, catálogo coletivo dos museus tutelados pelo Ministério da Cultura Português, está escrito sobre a *Adoração dos Magos* de Vasco Fernandes e Francisco Henriques de 1501 que: “A apresentação tradicional do tema da Adoração dos Reis Magos acresce neste painel a presença de um índio brasileiro na figura do Rei Mago negro, Baltazar.”

A Adoração dos Magos, juntamente com a Adoração dos pastores, atua como tema secundário na Natividade do Cristo. Enquanto a Adoração dos pastores segue o texto do *Evangelho de Lucas* no que diz respeito à infância de Jesus, a Adoração dos Reis Magos faz o mesmo percurso, seguindo porém o texto do *Evangelho de Mateus*. Somente um evangelho canônico, o de *Mt* (2:1-12), faz menção à infância de Jesus com a visita dos Magos. Além dessa fonte canônica, mais três evangelhos apócrifos mencionam o fato. Eles são o *Evangelho Árabe da Infância*, o *Livro da Infância do Salvador* e o *Proto-Evangelho de Tiago*.

A representação da cena como a conhecemos perpetuou-se a partir do século XIV, chegando com esta mesma configuração à atualidade. Assim sendo, a *Adoração* de Vasco Fernandes e de Francisco Henriques de 1501-6, pintada para o retábulo da Sé de Viseu, também segue esse modelo, apresentando, porém, uma série de pequenas peculiaridades se comparada às demais representações do tema na época. Entre todas aquelas que conhecemos dos séculos anteriores, a pintura de Vasco e de Francisco é de fato uma pintura inovadora em vários sentidos, e inclusive parece ser a única do período, em que encontramos representados, em vez de três, quatro Reis Magos na Epifania do Menino Jesus.

Para as representações que seguiam o modelo dos séculos XIV e XV na composição, o modelo dizia que a Virgem aparecia representada em Majestade, tendo o menino em seu colo. O Rei Mago Melchior estava ajoelhado, com as mãos juntas em posição de oração, ou beijando os pés do Menino. O Menino, nu, sentado no colo de Maria, observa o ancião Melchior, ajoelhado. Aqui temos outra das peculiaridades desta pintura. O Menino Jesus segura uma moeda na mão esquerda, uma moeda de ouro. Informa-nos a ficha de inventário que apresenta a pintura que esta moeda se refere ao rei Dom Manuel<sup>27</sup>.

Embora a moeda refira-se ao rei Dom Manuel I de Portugal, ela também representa, antes disso, a oferenda em ouro que o Rei Mago Melchior oferece ao Menino na Epifania. Apenas isto pode explicar tal peculiaridade perante a iconografia para o tema. Que tipo de objeto pode ser colocado na mão do Messias? A oferenda de Melchior, certamente. Melchior é o Rei Mago que, segundo a iconografia, apresentava-se ajoelhado em frente ao Menino.

---

<sup>27</sup> Disponível no site [www.matriznet.dgpc.pt](http://www.matriznet.dgpc.pt)

Esta *Adoração* data de um momento em que a América havia sido recém descoberta, o que não devia ser ignorado pelos pintores e pela Igreja Cristã Portuguesa. Esta representação foi iniciada no ano em que Cabral, o descobridor do Brasil, retornou das Índias em 1501, após ter descoberto o Brasil em 1500, com os porões abarrotados de especiarias. Foi recebido como herói em Portugal em sua chegada ao Rio Tejo. A iconografia tradicional para o tema da Adoração dos Magos nessa época, e ainda hoje, já havia fixado em número de três a quantidade de Reis Magos presentes na Epifania, embora o texto de *Mateus* não contenha nenhuma informação relacionada ao número de magos que visitaram o Messias.

As imagens da Natividade da *Biblia Pauperum*, impressas por volta de 1450, eram imagens que se destinavam a divulgar os dogmas cristãos. As imagens realizam-se por meio de uma composição tradicional representando cinco personagens: a Virgem com o menino no colo e os três Reis Magos. Esta imagem, porém, destinava-se a ser impressa. Era um desenho sintetizado para ser gravado em uma matriz xilográfica em preto e branco. Ela não era uma pintura. Era uma imagem que circulava.

Na pintura da Sé de Viseu, cinquenta anos depois, Vasco Fernandes e Francisco Henriques tomam a mesma imagem padrão da gravura da *Biblia Pauperum*, reduzindo a quantidade de personagens representados em cena. Eliminaram José, o esposo de Maria, procedimento encontrado em várias outras pinturas da época. O incomum foi que, ainda assim, representaram a cena com seis personagens. O intuito foi o de acrescentar, no lugar de José, um sexto personagem inédito na cena: um visitante que, embora vista calções e camisolão português, está claramente paramentado como um índio brasileiro, representando a si mesmo, e numa segunda leitura, representando a cristianização pelos portugueses da terra descoberta em 1500, o Brasil.

O indígena é outra das peculiaridades desta pintura, o que a faz única e rara, como diz a ficha de inventário, e que justifica sua classificação como obra de interesse nacional do patrimônio cultural móvel da nação. Assinalamos, porém, que existe um equívoco relacionado à leitura desta imagem que não diz respeito à raridade, à qualidade da pintura, à autoria ou ao seu estado de conservação, mas que se deve, a nosso ver, a uma interpretação da cena que foi perpetuada.

Essa interpretação afirma que o indígena brasileiro em cena representa o papel de substituto de Baltazar, segundo a ficha de inventário. Não cremos que se trate de tal alternativa, mas que é possível lançar a hipótese de que o indígena representa a si mesmo e a nova terra recém descoberta por Portugal, o Brasil na América. E sua presença em cena portando uma cuia, sua oferenda a ser entregue ao Menino Jesus, mostra a importância da cristianização dentro das Grandes Navegações Marítimas Portuguesas e a participação da Igreja no empreendimento.

A hipótese que se coloca recusando o papel de Baltazar desempenhado pelo indígena é sucinta. Baseia-se na matriz iconográfica para o tema e na própria pintura da Sé de Viseu. Os Reis Magos representados eram três, porque representavam os três continentes conhecidos pelos europeus: a Ásia, a Europa e a África, sendo eles respectivamente associados aos Reis Magos Melchior, Gaspar e Baltazar.

A confusão entre os papéis deve-se ao fato de Baltazar, representante da África, ser um homem de pele escura. Da mesma forma, os índios brasileiros eram bronzeados pelo sol e foram designados por Pero Vaz de Caminha em sua Carta do Descobrimento como “homens pardos nus”. Tendo sido a pintura iniciada no ano de 1501, ano do retorno de Cabral das

Índias após ter passado pelo Brasil, quando foi recebido como herói no Tejo, pode-se supor que a fidelidade da representação do indígena, incluindo seus diversos ornamentos, deva-se a um desenho do qual se copiou o retratado, ou, então, deva-se à descrição de alguém envolvido com a esquadra do descobridor, conhecedor da existência da nação brasileira e da Carta de Pero Vaz de Caminha. Isso explicaria a fidelidade com que foi retratado o indígena com sua flecha, apesar da introdução em sua indumentária da camisa e dos calções portugueses. A Igreja não permitiria na execução da pintura que nenhum mortal, nem mesmo um inocente selvagem, se apresentasse nu perante o Messias.

Esse mesmo indígena brasileiro que aparece enfeitado com seus ornamentos e com sua arma de defesa, uma flecha tupinambá, tem a identidade tupinambá de nativo do Brasil na América do Sul. Seria necessário mais do que a cor da pele para tomarmos o nativo brasileiro por Baltazar, que era um homem da África, como quer a ficha de inventário da pintura e também Louis Réau (1881-1961), historiador de arte francês, que respalda a mesma alternativa para o papel desempenhado pelo indígena, na sua *Iconographie de L'Art Chretien*, na página 241, ao referir-se ao papel representado pelo indígena brasileiro nesta pintura. Ele também atribui ao indígena uma ambiguidade.

Nesta pintura da Sé de Viseu, o Rei Mago Baltazar é aquele personagem que se encontra na cena à direita da Virgem Maria, colocando em suas mãos a custódia com a sua oferenda, a mirra. Como se pode ver com frequência em muitas pinturas da época, a custódia é toda de ouro. A Virgem está sentada com o menino no colo. O menino olha para Melchior à sua frente, com a moeda de ouro na mão.

Quanto à moeda de ouro que o menino tem nas mãos, supõe-se que seja a sua recém recebida oferenda em ouro. Assim sendo, sabemos que o personagem ajoelhado representa o Rei Mago Melchior. A descrição do *Evangelho de Mateus* não diz praticamente nada a respeito da aparência dos Reis Magos, apenas que eram visitantes do Oriente. Sabe-se que nessa época era costume vestir os Reis Magos com a mesma indumentária da Corte na qual a pintura havia sido executada, nesse caso a portuguesa.

Atrás de Melchior está o indígena, um personagem alheio à iconografia, colocado como mais um visitante. À direita do indígena está o Rei Mago Gaspar, o imberbe, que olha a cena com sua oferenda em mãos. Um pouco atrás da Virgem Maria, colocado ao seu lado direito, encontra-se o Rei Mago Baltazar. José está ausente da imagem. O indígena e Baltazar têm em suas peles tons muito parecidos, porém bastante diferentes do tom branco da pele da Virgem Maria e do Menino, que seria mais aproximado do tom de pele de José, visto pertencerem à mesma etnia.

Sabemos também que o Menino, Maria e José portam auréolas douradas nas cenas da Natividade para que sejam identificados como a família sagrada. O personagem ao lado de Maria não possui auréola alguma ao redor de sua cabeça, enquanto Maria e o Menino sim. José, quando é colocado em cena, é um observador passivo e encontra-se meio escondido num dos cantos da imagem, sempre fora do centro da composição. Ele não é personagem de relevância neste momento da Natividade, o que não é o caso deste personagem, que aparece ao lado de Maria na pintura da Sé de Viseu; sua importância é sem dúvida de relevo na cena, pelo simples fato de ali estar quase no centro da composição. Ele não é Melchior, nem Gaspar, nem José, nem o indígena. Ele é o Rei Mago africano Baltazar.

Existe uma diferença sutil de tratamento pictórico da pele parda do indígena para a pele negra do africano. A caracterização feita para o personagem de Baltazar cabe perfeitamente numa representação orientada por descrições ou baseada na observação de uma imagem executada anteriormente do objeto retratado. Basta ver as representações dos camelos em algumas pinturas italianas da época para se certificar deste fato, e o quanto isto era frequente.

Mais um argumento de importância a favor de Baltazar. José sempre era representado como um ancião, enquanto Baltazar era um homem maduro. Nessa imagem o personagem tem alguns fios brancos na barba e nas sobrancelhas, mas seus cabelos ainda estão escuros, portanto é um homem mais jovem que Melchior, cujos cabelos e barba são mais brancos. A mera presença da barba, ainda que não seja tão branca, o torna um homem mais maduro que o imberbe Gaspar.

A tradição colocava Baltazar, o africano, após Gaspar, o europeu. Melchior, o asiático, estava na frente, aos pés do Menino Jesus. Em 1501, a descoberta do Brasil foi uma façanha marítima portuguesa, por isso o selvagem indígena brasileiro tomou o lugar do africano Baltazar, no centro da imagem. Mas não nos equivoquemos, tomou o seu lugar na composição da cena da Adoração; não tomou, porém, o seu papel de representante da África.

Foi o Brasil, na América, a mais nova terra cristianizada por Portugal que o indígena veio representar. Por isso o indígena ganhou esse espaço e está colocado entre o representante da Europa e o representante da África. A importância da cristianização para a Igreja e para Portugal explica a nova composição da Natividade. Lembremos que a primeira missa foi rezada em solo brasileiro logo após o desembarque dos Portugueses na terra descoberta.

A posição de vanguarda que esta pintura apresenta, colocando quatro visitantes na Epifania, contrariando a posição tradicional de até então, coloca o Brasil recém descoberto na mesma órbita das demais terras conhecidas: Ásia, Europa e África.

Pedro Álvares Cabral, o descobridor do Brasil, foi esquecido na história das navegações portuguesas. Seu temperamento irascível encarregou-se de tirá-lo das navegações, após desentendimentos com o Rei Dom Manoel I. Os indígenas não povoam mais as costas das terras brasileiras. O Brasil, uma grande colônia portuguesa, tornou-se independente de Portugal.

No entanto, a pintura da Sé de Viseu permanece íntegra e dá-se a ler com toda a clareza possível dentro do permitido pela iconografia da sua época. A dupla identidade do indígena tem sido perpetuada nas informações que circulam livremente sobre a pintura. Embora a força da tradição seja grande e contrária a inovações, não se pode discordar da iconografia pertinente ao tema, quando esta não corrobora com a versão difundida.

Se o indígena brasileiro e Baltazar fossem a mesma pessoa, haveria apenas cinco personagens no centro da cena, e não seis, como ocorre. Exemplos de pinturas executadas nesta versão com cinco personagens, sem José, abundam nos séculos XIV e XV. O Rei Mago Baltazar, colocado à esquerda do indígena de manto vermelho e o Rei Mago Gaspar, também de manto vermelho, colocado à direita do indígena, emolduram o representante da mais nova colônia portuguesa. Ele é a novidade na cena da *Adoração dos Magos* da Sé de Viseu.

A composição tradicional da cena foi respeitada nos pequenos detalhes. O acréscimo do quarto rei, na pessoa do indígena brasileiro, parece ter sido aceito pelas autoridades

eclesiásticas de então. A postura de vanguarda dos portugueses, embora não tenha feito escola, como alega o historiador de arte Louis Réau em sua argumentação, não perde nenhum mérito por isso.

Segundo Réau (1957, p.238), a primeira vez que os nomes dos Reis Magos são mencionados oficialmente nos reporta ao séc. IX, por volta de 845, no *Liber Pontificalis de Ravenne*, na época da transferência de suas relíquias para Colônia, objetos que fundamentam o culto dos Reis Magos. Sabe-se, hoje, que os nomes dos reis são três: Gaspar, Melchior e Baltazar, o que determina também seu número. Desde que esses nomes apareceram, porque eles já estavam no mosaico de Ravena do séc. VI, nunca houve controvérsia em relação a eles, nem mesmo rumores com relação a um quarto, quinto ou qualquer outro número de reis; as oferendas também eram três. Podemos também nos basear num fato documentado, que é a existência de três corpos enterrados na catedral de Colônia, na Alemanha, ainda hoje, dos quais se diz serem os corpos dos três Reis Magos: o ancião Melchior, o jovem Gaspar e o negro Baltazar, que foi identificado como o Rei Mago africano. Como o mosaico de Ravena é a imagem-matriz nesta pesquisa, as informações nele contidas são informações de base que devem ser respeitadas. Isso encerra a questão dos nomes e do número de Reis Magos.

A lenda dos magos na sua origem apresenta-os como homens iguais. A partir do séc. XII, eles se diferenciam sob a influência do simbolismo, que associa as três idades da vida às três partes do mundo: Gaspar passa a ser um jovem imberbe, Baltazar um homem escuro e Melchior um ancião calvo de barba longa. Sua roupagem variava segundo as modas das cortes onde a pintura da Natividade estava sendo executada, e assim tem sido representada no decorrer dos séculos, mantendo essa tradição até os dias de hoje.

Não sabemos se foram as relíquias, as oferendas ou a simbologia do número três que nos trouxe essa quantidade de magos. Muitas são as possibilidades, mas, mais uma vez na história, uma tradição reconhecida assume o papel de orientadora da lenda, que impressionantemente manteve intactos os nomes, os tipos e as três oferendas dos Reis Magos da Adoração na Natividade do Cristo, que, como há séculos atrás, ainda é comemorada no dia 25 de dezembro.

<b>Idioma</b>	<b>Rei 1 - jovem, europeu</b>	<b>Rei 2 - negro, africano</b>	<b>Rei 3 - senil, persa</b>	
Latim	Gondophares, Caspar, Gaspar e Jaspar	Balthasar, Bithisarea e Balthassar	Melichior e Melchyor	Provável origem do grego.
Grego	Gaspar	Baltazar	Melquior	Versões helenizadas de nomes semitas
Hebraico	Gispar (tesoureiro)	Baal-otsar (senhor do tesouro)	Melech-or (rei da luz)	
Etíope	Hor	Karsudan	Basanates	
Sírio-cristão	Larvandang	Gushnasaph	Hormisdas	
Armênio	Kagpha	Badadakharida	Badadilma	
No mosaico de séc. VI	SCS Gaspar	SCS Balthassar	SCS Melchior	
Português	Gaspar	Baltazar	Melchior	

Os nomes dos três Reis Magos nos diversos idiomas encontrados atualmente na WEB.

## 2.2 Algumas peculiaridades do número três na literatura greco-romana e judaico-cristã

Não eram incomuns, na antiguidade, religiões que apresentavam cultos a tríades de divindades. Apenas para exemplificar, isso podia ser encontrado em lugares como a Índia e o Antigo Egito. Pitágoras, o grande matemático grego, formulou um dos grandes teoremas matemáticos conhecidos, o “Teorema de Pitágoras”, que aborda a partir de um triângulo retângulo, que pode ser derivado de um retângulo, as relações entre os lados desse triângulo. Provavelmente existem, sem dúvida, uma série de razões para que a Bíblia, nos seus dois testamentos, apresente uma grande quantidade de versículos e de passagens que citam o número três, demonstrando uma certa predileção pela cifra, bem além da geometria do triângulo de Pitágoras. Mas a Trindade Cristã, um princípio da Cristandade, composta por pai, filho e espírito santo, pode ser muito bem conformada na figura de um triângulo. O pai no centro, ao alto, o filho à direita e o espírito santo à esquerda. As citações para o número três na Bíblia são abundantes, como os três dias em que Jonas esteve nas entranhas da baleia, os três anjos que visitaram Abraão, e a ressurreição do Cristo no terceiro dia.

O número faz um trajeto reverso que nos devolve a Grécia de Platão. Este, por sua vez, é discípulo de Pitágoras, o pai da Matemática, e como ele atribui o mundo à Matemática. Do Platão, geômetra, essas ideias migraram para o Neo-Platonismo de Santo Agostinho, que se encontrava imbuído de conceitos relacionados ao número três. A obra de Agostinho disseminou essas ideias por todo o medievo; elas também chegaram ao pensamento de São Tomás de Aquino. As ideias pensadas em torno do número três tiveram uma porta aberta nas obras de Santo Agostinho. Já no seu primeiro livro, *Confissões* (AGOSTINHO, 1997, p.284), o Santo já trabalhava com a ideia dos três tempos. Encontramos na matemática de Pitágoras a repetição do ciclo ternário na relação entre os três lados de um triângulo retângulo. Embora

essa relação fosse conhecida por outras civilizações anteriores à grega, como a egípcia, a babilônica e a chinesa, não se sabe como elas chegaram a esse conhecimento. O primeiro a demonstrar as relações do teorema por meio da geometria foi Pitágoras. Hoje, existem dezenas de possibilidades de demonstrações para se comprovar o teorema de Pitágoras<sup>28</sup>.

Na antiguidade greco-romana as ciências e as artes estavam interligadas; ela nos deixou de herança a cultura clássica. Na Idade Média, em meados do séc. XIV, já é possível observar, em algumas pinturas da Natividade, uma representação pictórica que se apresenta quase como uma cópia, onde os personagens representados parecem sair da estatuária greco-romana esculpida no mármore branco, como em Giotto (figura 9).

Bem pouco tempo após os séculos XIV e XV, no séc. XVI, as concepções clássicas de construção do espaço arquitetônico também invadem a pintura e a escultura. O espaço construído para a representação pelo Renascimento italiano, por exemplo, era matemático e geometricamente concebido. A geometria de Pitágoras demonstra que o triângulo, a figura cujos ângulos internos somam 180 graus, é uma das figuras geométricas cujos ângulos são os mais firmes. Ela possui mais coesão interna e resistência à desintegração que as demais figuras da categoria para, por exemplo, ser a figura de sustentação de base de uma construção: 180, que é 3.(1 x 60), que é 3.(2 x 30), que é 6.(3 x 10). A propriedade comutativa da matemática permite brincar bastante com as cifras do  $1+2+3=6$  e seus múltiplos.

Um dos legados recebidos da antiguidade no qual podemos aferir alguma coisa sobre os números é o teorema de Pitágoras. Ele se revela em três termos e diz que: “no triângulo

---

<sup>28</sup> N.A. Informações retiradas *on-line* da monografia de Marconi Coelho dos Santos, cujo título é: *Teorema de Pitágoras: suas diversas demonstrações*. A monografia foi apresentada no Curso de Especialização em Educação Matemática da Universidade Estadual da Paraíba para obtenção do título de Especialista em Educação Matemática, no ano de 2011. Disponível em “[dspace.bc.uepb.edu.br](http://dspace.bc.uepb.edu.br)”.

retângulo, o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos”; ou seja, existe uma hipotenusa, que é denominada de “c” e dois catetos, denominados de “a” e “b”. As pirâmides do Egito, em sua construção, também usaram esse princípio, o do número três. Curiosamente, a pirâmide é o triângulo em revolução sobre uma base quadrada. Portanto, o uso do número três nas civilizações anteriores à nossa, sendo simbólico ou não, pertence a um tempo que remonta à antiguidade, bem antes do nascimento do Cristo, do cristianismo e da Trindade Cristã do pai, filho e espírito santo. Na Índia as divindades hindus também são três: Brahma, o criador, Vishnu, o preservador, e Shiva, o destruidor, como se exhibe a Natureza em seu ciclo permanente de nascimento, crescimento e morte.

Coincidência, tradição ou predileção, o uso do número três e seus múltiplos pode ser encontrado em diversas ideias implantadas nos sistemas de pensamento que organizaram e organizam as sociedades. O que é perceptível no cristianismo é que os números começam a encontrar relevância na Bíblia ainda no Antigo Testamento. Eles vieram por herança, fazendo parte do Pentateuco Judaico, que são os cinco primeiros livros do Antigo Testamento da Bíblia Cristã. O número doze (12) é três vezes quatro (3 x 4), e é o número de signos do Zodíaco, que estão divididos em grupos de três pelos quatro elementos, a água, o fogo a terra e o ar. Doze também são as horas do dia e as horas da noite, e também é três vezes quatro. Doze é composto pelos algarismos um e dois, que somados dão três, (1+2=3). Doze são as tribos de Israel. Na cidade de Deus, parte II, onde fala da cidade espiritual, Santo Agostinho também discorre sobre o número três. Ainda, uma última consideração para lembrar:  $1+2+3=6$ .

O número de reis que se fixou no imaginário foi também da ordem de três. A especulação fala em uma dúzia, (12), dois (2), e quatro (4), mas o número que atravessou o

tempo e permaneceu nas representações pictóricas foi o três (3). As conjecturas sobre o porquê desse número variam. A Bíblia oferece muitas bases para especulação dos porquês. A tradição popular cristã, por exemplo, atribui o “três” ao número de oferendas. Mas desse fato, das três oferendas, não podemos inferir nada, apenas o que a tradição consagrou como tal, ou seja, três tipos de presentes, ouro, incenso e mirra; nem mesmo a quantidade ofertada dessas mercadorias se pode saber. A única certeza que temos a esse respeito vem do *Evangelho de Mateus*, que quando menciona a visita de “magos”, traz a palavra no plural. Portanto, nossa certeza é apenas a de que o número deles é maior que um.

O contrário, porém, deu-se com as oferendas. O seu número nunca variou, elas sempre foram em número de três, embora a quantidade ofertada de cada uma delas não esteja citada no evangelho. As oferendas estão nomeadas por *Mateus*: eram o ouro, o incenso e a mirra. Tendo por base esses três produtos do Oriente, produziu-se uma grande construção constelar simbólica de elementos que foram sendo agregados às figuras dos reis, como veremos adiante. Essas três oferendas, mais um dos apêndices da cena da Natividade, constam na Bíblia de Jerusalém, em nota e rodapé, como “riquezas e perfumes da Arábia<sup>29</sup>. A influência oriental mostra-se presente também no vestuário dos Reis Magos e de outros personagens na cena representada com tecidos de cores exuberantes, texturas ricas e relevos volumosos; brocados confeccionados com sedas ricas e suntuosos bordados executados a fio de ouro e de prata, além das reluzentes sedas adamascadas.

Os turbantes, que remetem ao Oriente, estão nas cabeças desses visitantes, assim como as coroas pertinentes à designação de rei, que aparecem nas pinturas dos séculos XIV e XV. O

---

<sup>29</sup> N.A. A nota de rodapé “g” da página 1705 da Bíblia de Jerusalém cita “riquezas e perfumes da Arábia” (*Jr* 6:20; *Ez* 27:22). Também remete aos oráculos messiânicos (*Nm* 24:17; *Is* 49:23; 60:5; *Sl* 72:10-15). Também se estabelece uma simbologia para as riquezas ofertadas: o ouro é a realeza, o incenso a divindade e a mirra a paixão de Cristo.

país de origem dessas oferendas, de seus representantes, os nomes desses homens e mais uma série de informações e atributos pessoais nunca estiveram na descrição da cena do *Evangelho de Mateus*, nem na de *Lucas* ou na dos evangelhos apócrifos em que os magos também são citados. Alguns atributos, além da coroa, foram acrescentados às representações. Segundo Réau, na sua origem os magos eram astrólogos persas, todos os três, que estudavam o curso das estrelas (1957, p.237).

Porém, por volta do séc. XIII, são atribuídas aos magos mais diferenças entre si. Eles passam a possuir três idades distintas, assim como seu vestuário mostra diferenças e também se especula sobre suas três nacionalidades diversas: um persa ou babilônio, um indiano e um sírio. Porém, o texto do Pseudo-Beda do séc. VII, fala apenas na seda da Síria (*sirica*) para descrever a vestimenta de um deles. Percebe-se também, pelo tratamento dado a cada um, que são homens com três ocupações diferentes; suas oferendas divergem entre si e eles estão em momentos pessoais e profissionais diversos. O que os une é uma profecia, a de Balaão, acerca de um Messias e uma estrela. Esta estrela, ao aparecer, guia os três reis separadamente e os une num determinado ponto do caminho. Para eles é uma profecia vinda da antiguidade, herdada daqueles que os antecederam, que eram conhecidos como *magos*.

Evidentemente nem tudo que se refere ao número três é de nosso interesse, mas algumas ligações como aquelas que se fazem com ideias advindas das religiões, particularmente as que se fazem representar por divindades tripartidas, pedem uma pequena digressão. Santo Agostinho (354 - 430), por exemplo, dividiu a história humana em três períodos: antes da lei, sob a lei e sob a graça. Para ele, 1, 2, e 3 somam 6, e este é o número da perfeição para Agostinho, porque o livro do *Gênesis* conta que Deus fez o mundo em seis dias (AGOSTINHO, 2010, parte II, 49-50). O algarismo três tem a sua história e relações na

tradição Matemática. A relação que nos interessa está presente na Geometria, um dos ramos da Matemática que estuda as questões de forma, tamanho e posição relativa entre figuras no espaço. Neste caso, nosso objeto de interesse é o Teorema de Pitágoras. Existe ainda a regra de três, que adquiriu grande popularidade a partir do 1500 e foi muito utilizada pelos comerciantes durante a Renascença; as proporções (porcentagens) obtidas por meio dos termos dessa regra também podem ter influenciado os pintores (BAXANDALL, 1991, p.173-177).

Na teologia cristã, por sua vez, a herança dos três períodos da história humana de Santo Agostinho também influenciou um monge calabrês do ano 1100, chamado Joaquim de Fiore. Em *Cultura e Milenarismo* (DOBRORUKA, 2004, p.77-97), existe uma referência a essa influência que Joaquim teria incorporado de Santo Agostinho. Se assim aconteceu, esse conceito teve o primor de atualizar-se e dessa forma chegar ativo aos séculos XII, XIII e XIV.

Deve-se, porém, deixar claro que ainda hoje a Cristandade sofre a influência da obra de Santo Agostinho, mesmo que isso não seja dito, como alega Dobroruka. Assim a Trindade, a tríade, o terno, enfim, o número três, vindo do paganismo greco-romano, perpetua-se dentro das religiões judaico-cristãs. O *Gênesis* é a obra dos seis dias ou do  $1+2+3=6$ . No terceiro dia (*Gn* 1:11-13) Deus criou a verdura, toda a flora, a fauna, os frutos e as sementes; no quarto disse: “que haja luzeiros no firmamento do céu” (*Gn* 1:14-19); no quinto criou os seres vivos no céu e nas águas (*Gn* 1:20-23), e o homem veio ao mundo no sexto dia, junto com os animais da terra (*Gn* 1:24-31).

Existem três personagens sagrados na Natividade: Maria, o Menino Jesus e José. No Juízo Final, a Trindade Cristã está presente: o Pai (Deus), o Filho (Deus-homem) e o Espírito

Santo. Também existe uma tese dos números, que incorpora a cifra do três em Joaquim de Fiore (DOBRORUKA, 2004, p.89-90), que nos faz retornar a Santo Agostinho e deste até Platão. Esta duração nos mostra a força revolucionária e a capacidade de adaptação da filosofia grega às épocas históricas.

Na obra de sua juventude, *Confissões*, Santo Agostinho escreve:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha alma (*in anima*) que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras (AGOSTINHO, 1999, capítulo XI).

Pitágoras de Samos (570 – 497/496 a.C.) é considerado o “pai da matemática”. Uma parte bem conhecida de sua obra é o famoso “Teorema de Pitágoras”, cujo enunciado diz que: “no triângulo retângulo a soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa ( $a^2+b^2=c^2$ )”. Pitágoras também foi um místico mas, sobretudo, acreditava que os números são o princípio e a chave do Universo. Dizeres como: “Todas as coisas são números”, ou “cosmos regido pela matemática” e ainda “o número sinônimo da harmonia” são pensamentos atribuídos a Pitágoras.

Platão, por sua vez, não escondia seu amor pela Geometria (VERGER-HUISMAN, 1970, p. 27). Para Platão (427-347 a.C.), o grande filósofo grego, a alma humana é composta por três partes: a sensibilidade, a vontade e o espírito. A alma também é composta por três virtudes particulares: a temperança, a coragem e a sabedoria, o que totaliza seis qualidades em duas séries, e que nos reduz novamente a dois termos: os números dois (2) e três (3), que

multiplicados resultam em seis (6), o número da perfeição do *Gênesis*. Sendo assim, o seis pode ser o número da Terra e também o número do Homem, porque Deus criou o Homem no sexto dia; podemos dizer então que 3 é o número da Divindade e 6 o número do Homem, a sua criação.

Assim como Pitágoras e Platão, Santo Agostinho também se utilizou do número três. Dividiu a história humana em três períodos: o primeiro “antes da lei”, o segundo “sob a lei”, o terceiro “sob a graça”. Também escreveu que na sua concepção existiam três tempos e todos eles “tempos presentes”, como mostra a citação de *Confissões* acima. A Bíblia nos mostra que existe uma arquitetura bíblica do tempo com fundações implantadas no Antigo Testamento construindo níveis, nível após nível, para o Novo Testamento, ao qual se seguirá um Apocalipse destruidor que desembocará no Juízo Final no Reino dos Céus.

Na Cidade de Deus, ou na cidade espiritual de Santo Agostinho, existem três tempos bíblicos que se tornam um só que desemboca na Eternidade, na Jerusalém celeste e espiritual. Santo Agostinho argumenta que Deus criou o tempo, porém Deus precede o tempo da altura de sua eternidade. Para ele o tempo não existe; a eternidade é um momento divino, pois é um presente permanente: “Vós, pelo contrário, permaneceis sempre o mesmo e Vossos anos não morrem” (AGOSTINHO, 1999, p.277).

Dessas e de outras afirmações que temos de Santo Agostinho, podemos observar a posição privilegiada do número três em seu pensamento, para usá-lo como cifra base em conceitos e seriações temporais. Podemos encontrar em sua obra uma quantidade grande de recorrências da cifra: a Santíssima Trindade, pai, filho e espírito santo; os três tempos da memória; o corpo, a mente e o espírito; a lembrança do passado, a lembrança do presente, e

uma lembrança do porvir. E, ainda, os três tempos entrelaçados num tempo só: a infância, a adolescência e a idade adulta de um mesmo homem; a juventude, a maturidade e a senilidade de um mesmo ser; o nascer, o crescer e o morrer de todos os seres vivos, um ciclo de três.

O três também está presente na geografia medieval cristã, que mapeia o Reino de Deus em Céu, Purgatório e Inferno. O homem tem cabeça, tronco e membros. Deus tem três olhos: os dois que nós temos e o “olho de Deus”. No contexto da Natividade, este número aparece várias vezes: três Reis Magos; três personagens na família sagrada: Jesus, Maria e José; três oferendas: ouro, incenso e mirra. O contexto astronômico corrobora com uma ocorrência de época; uma consulta às tábuas das Efemérides prova como é dito que a conjunção, fenômeno que se dá no nascimento do Cristo, faz três planetas cruzarem suas órbitas no céu: Saturno, Marte e Júpiter. Três planetas conjuntos não é um evento cotidiano no céu como o nascer do sol. Para alguns homens da época, a conjunção anunciava o nascimento do Rei Messias de Israel, em Belém da Judeia, por isso ela foi associada à Estrela de Belém como mais um sinal da revelação divina. A conjunção dos planetas merece menção também porque, segundo os estudos de Kepler, essa aglomeração teria ocorrido **três vezes no mesmo ano**, com uma separação máxima de oito graus entre os planetas nos meses de maio, outubro e dezembro.

A constelação de Peixes foi associada a Israel; então a mensagem, ou interpretação dada, é aquela de que ocorreria o nascimento do Messias-Rei em Belém da Judeia. Estes mesmos estudos nos mostram também que essa aglomeração ocorre a cada 805 anos, e Kepler sugere que esse evento celeste coincide com outros eventos terrenos ligados à história do Antigo Testamento, como Moisés no ano de 1617 a.C.; Isaías no ano de 812 a.C.; Cristo, em 6 ou 7 a.C.; Carlos Magno, em 799 d.C., e por fim o ano da reforma, 1604 d.C. Se somarmos 805 anos a essa data, desde a ocorrência da última conjunção, no ano 2.409 poderemos

esperar alguma coisa de importância revolucionária na história cristã que dará uma guinada no destino da humanidade, como o nascimento de um profeta, o Juízo Final, ou a era de mais uma Nova Aliança com Deus.

Embora não exista documentação histórica para comprovar a existência dos três Reis Magos para o contexto da Natividade do Cristo, isso pouco importou. Na condição de lenda, a história dos três Reis Magos atravessou fronteiras e tempos. Eles e seus camelos são reconhecidos no mundo inteiro, receberam nomes e personalidades em diversas línguas e culturas por onde o cristianismo se espalhou. Não faltam povos reivindicando o nascimento desses Reis Magos em seu próprio território.

A imagem-símbolo que sem dúvida a Adoração dos Magos é, na acepção dada por Grabbar ao tema (1994, p.27-29), mantém ativa a força da mensagem que sua representação pictórica transmite, mostrando a caminhada que os trouxe do Oriente em seus camelos, guiados por uma estrela, para um momento que está num futuro um pouco à frente e que é a imagem tão conhecida por nós, a Adoração dos Magos na Natividade do Cristo em Belém da Judeia.

## CAPÍTULO 3

### A ESTRELA DE BELÉM

#### 3.1. As controvérsias sem efeito da estrela: fato astronômico, lenda ou manifestação divina?

A Estrela de Belém<sup>30</sup>, mais que um símbolo, é um “fenômeno celeste divino” associado à cena da Natividade; sua existência como astro, estrela ou cometa permanece objeto de polêmica até os dias de hoje no campo científico. Giotto, nos afrescos da Natividade que integravam o conjunto da Capela Scrovegni, em Pádua, representou a estrela de perfil, como um cometa de luz amarelada e com uma enorme cauda. Porém, ao longo da história, registrou-se esse símbolo de diversas formas nas pinturas: ao mesmo tempo em que era um cometa na pintura de uns, poderia aparecer como anjo e também como uma estrela, em geral de seis pontas, na pintura de outros. A estrela, iconograficamente, é um enviado divino cujo papel seria o de manifestar a presença divina naquele lugar, naquele momento, tornando seus acontecimentos especiais.

Neste caso a passagem bíblica que se refere a esse fenômeno, em particular, é a Natividade. Existem diversos relatos de nascimentos e mortes com a aparição de estrelas, ou com a presença de fenômenos “luminosos”, tanto nas Escrituras Sagradas quanto nas histórias de personagens pagãos do Império Romano<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> A nota da página 1.705 da Bíblia de Jerusalém diz: “Evidentemente, o evangelista pensa num astro miraculoso, para o qual é inútil buscar uma explicação natural”; a aparição luminosa de Belém não pode até hoje ter sua existência confirmada como objeto astronômico, da mesma forma que também, por falta de documentação, não pode ser refutada como tal.

<sup>31</sup> N.A. Entre os personagens bíblicos estão Noé e Moisés e, entre os pagãos, Augusto e Júlio César. As histórias deles, relacionadas às respectivas estrelas, estão contadas mais à frente, neste mesmo capítulo.

A existência de um evento astronômico coincidente com a Estrela de Belém continua sendo um mistério. A escassez de provas factuais, por um lado, e a pouca relevância do tema no âmbito da exegese cristã, por outro, desestimulam a contestação ou qualquer outro tipo de análise desse teor, que, do ponto de vista religioso, mostra-se desnecessária e infrutífera.

De qualquer forma, parece-nos bastante natural que a estrela esteja representada como um astro esfuziante de luz no afresco de Giotto, e mesmo em outras tantas representações que conhecemos desse século e dos seguintes. Independentemente das considerações possíveis, a aparição de estrelas faz parte de um momento que se refere a um acontecimento divino, o que é um evento recorrente na Bíblia, antes mesmo do nascimento de Cristo. A aparição desses fenômenos prenunciava, desde a antiguidade, entre outros acontecimentos, os nascimentos e as mortes de algumas personalidades relevantes da história da humanidade.

“As estrelas fazem aparições em muitas passagens dos livros do Antigo Testamento. Por fim, ela é a portadora da luz e pode aparecer em forma de anjo” (HEINZ-MOHR, 1994, p.154). A estrela é um símbolo religioso que se refere diretamente ao Messias em diversas religiões. Nas páginas do Antigo Testamento, a tribo de Davi tem por símbolo a estrela de seis pontas. Dentro do Pentateuco, no Êxodo, Deus faz sua aliança com Moisés. Deus fala com Moisés no deserto por meio da sarça ardente. Portanto, é a luz que é mencionada como a portadora da mensagem divina. A estrela pode não ser exatamente uma estrela.

A luz, porém, é Deus, e mostra-se na conformação que desejar. A estrela, ou a luz, refere-se a um acontecimento extraordinário, fora do comum, coisa que a passagem de um cometa, uma supernova, uma conjunção e certamente outros fenômenos celestes deviam ser naquele tempo, porque são eventos extraordinários ainda hoje. Não podemos esquecer de que

esses eventos celestes tinham a sua simbologia na vida cotidiana dos medievais. Para um cristão do medievo, Deus é o criador do universo e pode dar às estrelas, ou à luz, o movimento que bem lhe aprouver. Essa estrela foi enviada por Deus; portanto, para o crente do medievo, ela existia no céu tanto quanto existiu para os magos que a seguiram. Nesse contexto os anjos também podem ser identificados com as estrelas. A estrela, ou o anjo, ou a luminosidade indefinida, representa a presença do Divino no mundo terreno.

As diversas hipóteses concebidas no campo astronômico para que tipo de objeto poderia ser a Estrela de Belém, desde o estudo de Kepler, não puderam encontrar provas irrefutáveis de sua existência como objeto astronômico. Entretanto, por esse mesmo motivo, não se pode refutá-la e relegá-la a uma luminosidade meramente divina e miraculosa<sup>32</sup>. Sob o ponto de vista bíblico, o *Gênesis* diz que Deus criou o céu já no segundo dia, e as estrelas no quarto dia (*Gn* 1:1-19).

O estudo de Kepler também aponta para o fato, provado hoje pelas Tábuas das Efemérides, de uma conjunção entre os planetas Júpiter e Saturno no céu da Palestina próximo ao nascimento do Cristo. Segundo os registros astronômicos da época, o brilho dessa conjunção teria sido incomum, destacando-se no céu, particularmente nessa região, a da Palestina. Procede também do estudo de Kepler a hipótese levantada acerca da possibilidade de uma estrela nova (KOESTLER, 1961, p.240) que teria explodido. Outra possibilidade

---

<sup>32</sup> N.A. Dados obtidos do livro *Os sonâmbulos*, de Arthur Koestler, que foi estudioso de Ciência em Viena, escritor, correspondente estrangeiro e redator científico na Alemanha pré-hitlerista.

plausível fala de um cometa, que poderia ser periódico ou não<sup>33</sup>. Do ponto de vista religioso, a questão continua sendo irrelevante, como sempre foi.

A pintura de Giotto foi a única, entre as imagens da Adoração dos Magos dos séculos XIV e XV examinadas, a apresentar a estrela de perfil com o formato de um cometa. Não se pode afirmar que não existam outras pinturas retratando a estrela como um cometa. Apesar disso, na grande maioria das pinturas observadas, o tratamento dado à estrela a representa como um astro iluminado, com uma luz extremamente brilhante e excepcional. Em geral ela está coberta de ouro, e possui sempre a aparência de um objeto celeste, cometa ou estrela.

Mais uma peculiaridade relacionada à estrela apresenta-se: existem representações da Natividade que permitem uma leitura dúbia relacionada ao momento do nascimento, embora a iconografia sustente que foi durante a noite que o Cristo nasceu. A cena parece estar acontecendo em plena claridade do dia. Se fosse mesmo de dia, a estrela poderia estar invisível nesse período, porém ela brilha fortemente no céu das pinturas que a representam, ou sobre a gruta, ou sobre a construção onde está Maria com o Menino Jesus no colo. A estrela, ou o cometa, ou mesmo uma claridade excepcional em algum ponto do céu, poderia ser visível na cena durante o dia, mesmo tratando-se de um astro celeste natural. Porém o fenômeno luminoso representado é de tal potência que, fosse qual fosse o período de tempo do acontecimento da cena, a claridade que pairava sobre a cena era sobrenatural. Ela tornava tudo tão visível no céu da pintura como o sol é visível no céu durante um dia de bom tempo na Terra.

---

<sup>33</sup> N.A. Koestler comenta sobre uma correspondência que discutia a verdadeira data de nascimento do Cristo. Para o professor José Leonardo Ferreira, Doutor em Ciências Espaciais da Universidade de Brasília, nosso consultor para as questões de História da Astronomia, essa hipótese foi levantada como uma das possibilidades plausíveis para o objeto celeste, cometa periódico ou não, associado à Estrela de Belém na época da Natividade.

Porém, se a chegada dos Reis Magos tiver sido no período da noite, abre-se, então, uma segunda hipótese para o momento da visita dos Reis Magos. A luz da estrela era tão ou mais forte que a luz do sol que realmente causava um efeito espetacular, fazendo com que a escuridão da noite se confundisse com a claridade do dia. Porém, para os medievais, é bem possível que esse fato, o da cena estar sendo representada de noite ou de dia, seja de pouca importância para a mensagem em questão. O que importa mesmo é a exuberância de luz para assinalar o nascimento de uma criança especial, a Natividade do Cristo, o Messias, Rei dos Judeus, a presença do Divino no local onde se dá o fato bíblico. O período do dia, por sua vez, permite representar melhor a cena por meio das cores vibrantes dos tecidos, dos bordados de ouro e de prata, da delicadeza das sedas e dos veludos. Já que os medievais imaginavam-se num mundo iluminado por uma luz que tinha um valor simbólico que abrangia o corpo e o espírito, eles poderiam representar com mais vigor fulgurante a cena em função da claridade do dia. Também veriam melhor as formas, a paisagem, os trajes coloridos. A cor possuía atributos que revelavam qualidades ligadas a valores simbólicos importantes para os homens medievais.

Do *Evangelho de Mateus*, transcrevem-se as seguintes passagens (*Mt 2:9*): “A essas palavras do rei, eles partiram. E eis que a estrela que tinham visto no seu surgir ia à frente deles até que parou sobre o lugar onde se encontrava o menino”; (*Mt 2:10*): “Eles, revendo a estrela, alegraram-se imensamente”. A relevância da simbologia da ocorrência da luminosidade da estrela está muito além da função de guia dos magos. Na história bíblica e fora dela, eventos importantes são permeados pela aparição de estrelas. Embora o aparecimento da estrela tenha uma grande função no nascimento do Cristo, esse fenômeno em muito ultrapassa a sua história, porque ele tem a sua existência registrada bem antes disso.

Como foi dito, encontram-se referências para outros eventos com estrelas na antiguidade, dentro e fora do Antigo Testamento.

Muitos dos eventos de importância na história bíblica deram-se na região do Antigo Oriente, antes do nascimento do Cristo. A Babilônia é terra de acontecimentos bíblicos desde o tempo do *Gênesis*. Lá ocorre o episódio referente à Torre de Babel, quando durante sua construção os homens, por intervenção divina, perdem a capacidade de se comunicar uns com os outros, incomunicabilidade que causa um grande caos na Terra, impedindo a finalização da torre.

Anterior a esse evento existe o Jardim do Éden, paraíso celeste onde o homem vivia antes do pecado original, banhado pelo rio Físon, que, ao sair do jardim, dividia-se em quatro braços: o segundo braço era formado pelo rio Geon; o terceiro, pelo rio Tigre; e o quarto, pelo rio Eufrates, mesmos nomes pelos quais são denominados os rios da região da Mesopotâmia, nome que por sua vez significa “terra entre dois rios”.

Essa é a mesma região na qual nasceram o judaísmo e o cristianismo, conhecida como o Antigo Oriente. Esse pedaço do mundo compreendia as regiões da Mesopotâmia, banhada pelos rios Tigre e Eufrates, da Babilônia, da Síria, da Palestina e da Fenícia. Para essas terras, chegava-se também pelo Mar Vermelho ou pelo Mar Mediterrâneo. Outro acidente geográfico relevante próximo à região era o rio Nilo, que atravessa as terras do Egito e desemboca no Mediterrâneo até hoje.

No Antigo Testamento, Deus estabeleceu diversas alianças. Uma delas foi estabelecida entre Deus e Abraão, entre Deus e Noé e entre Deus e Moisés. No Novo Testamento, o Cristo

é quem estabelece uma nova aliança entre Deus e os homens, agora na sua própria pessoa. Ele encarna como homem e como filho de Deus, sendo, assim, o próprio Deus. Esse processo explica o princípio da Trindade Cristã composta por um Pai, um Filho e um Espírito Santo. O Islã também reconhece as alianças e tem no profeta Maomé o último intermediário entre Deus e os homens. Com exceção feita a Jesus Cristo, todos esses profetas eram homens, filhos de homens, de mãe e pai terrenos. Na história bíblica apenas Cristo era nascido filho de um Deus com uma mulher terrena.

Nessa mesma história, a bíblica, Moisés e Maomé alcançaram a graça da revelação por meio de uma **intervenção divina** no curso de suas vidas. Moisés foi um homem, um ser humano, o grande guia do povo hebreu, durante o Êxodo, na travessia do mar e do deserto. Maomé foi também um homem e é o profeta do Islã. Jesus, diferentemente dos dois, não é um emissário, mas o Salvador, o filho de Deus, o próprio Deus encarnado. Apenas sua mãe, Maria, é uma mulher, um ser humano. Como o pai de Jesus é Deus, Jesus é homem e é também um Deus Encarnado. O cristianismo é uma das grandes religiões da atualidade cuja abrangência é mundial.

Desde os idos tempos da pré-história, o homem assiste a fenômenos luminosos no céu. Curiosamente, na linguagem astronômica, o aparecimento de uma estrela no firmamento é chamado de “aparição”<sup>34</sup>. *Apparitio, -onis* é o termo latino que designa tal manifestação. No contexto, o vocábulo tem dois sentidos: o primeiro refere-se, como em português, a uma ação, vinda do verbo *appareo*, que se traduz por aparecer, ser visível, mostrar-se. Numa segunda

---

<sup>34</sup> “Aparição”: Do lat. *apparitio, -onis*. Segundo o dicionário Caudas Aulete, significa: 1. Ação ou resultado de aparecer, APARECIMENTO; 2. Surgimento, princípio: aparição de uma nova música; 3. Apresentação pública: São raras as aparições daquele ator no cinema; 4. Manifestação de um espectro, de um fantasma; 5. O mesmo que *fantasma*, em: <<http://aulete.uol.com.br/apari%C3%A7%C3%A3o#ixzz2DA0FXyyH>>. No dicionário do Ministério da Educação/FAE, 11ª edição, 1986, “aparição” é visão, manifestação súbita, fantasma, assombração.

significação refere-se à aparição no sentido de manifestar-se, como na Epifania. A estrela aparece, ou se manifesta, como Cristo se manifestou aos três Reis Magos quando de sua visita. A aparição em questão, na Epifania do Cristo, é a do Messias Judeu profetizado no Antigo Testamento. A mesma palavra é usada para as aparições da Virgem Maria, para a presença dos anjos, do Divino Espírito Santo e de toda e qualquer manifestação celeste creditada a Deus do Céu para a Terra. Porém, não é apenas na Bíblia Cristã que encontramos referência a “aparições”. Elas também acontecem em outras religiões, como manifestações do espírito.

Sabe-se que se encontrava, na antiguidade, ao menos mais um culto de cunho monoteísta ligado a fenômenos luminosos; porém, nesse caso, a estrela é o Sol, e o lugar é o Egito dos Faraós. No reinado do Faraó Akenaton foi introduzido o culto a Aton, o Disco Solar, tendo por única divindade o próprio Sol, a quem os egípcios prestavam homenagem ao nascer e ao pôr do sol, Aton, que era o gerador da luz e da escuridão na terra.

Na antiguidade temos o registro de vários nascimentos com a ocorrência de fenômenos luminosos. Assim deu-se com Otávio Augusto (VERMES, 2007, p.115-116), imperador romano, que teria sido anunciado ao senado romano por meio de um presságio visível em forma de estrela. Augusto também foi aclamado por seu astrólogo como “soberano do mundo”. Nos dias de Nero, foi um cometa que levou os romanos a acreditar que os dias de seu império estavam chegando ao fim. O decreto do senado romano referente à deificação de Júlio César diz que um cometa apareceu cerca de uma hora antes do pôr do sol e brilhou por sete dias seguidos. Com certeza, não faltarão histórias para se juntar a essas versões de acontecimentos que falam de cometas, estrelas e fenômenos luminosos na antiguidade.

Quando Adão e Eva foram expulsos do paraíso, quebrou-se a primeira aliança entre Deus e o homem, por meio do pecado original cometido por eles. O Deus do *Gênesis* faz inúmeras tentativas para colocar o homem no caminho da virtude. Diversas alianças foram tentadas por ele com os homens nas pessoas de Noé, de Abraão, de Moisés e de Jesus Cristo. Deve-se ressaltar, também, mais um personagem da história das religiões: o profeta do Islã, Maomé, a quem se atribui cronologicamente a última aliança com esse mesmo Deus, denominado de Alá no islamismo. A religião do Islã reconhece os quatro profetas judaico-cristãos, mencionados acima, como “homens que foram tocados por Deus”, os quais, assim como Maomé, também são **profetas** bíblicos.

No contexto do Novo Testamento, na Natividade do Cristo, a Estrela de Belém tem o seu papel certamente efetivado como o de uma “aparição”. Ela surge, pela primeira vez em *Mt* (2:1-2): “Tendo Jesus nascido em Belém da Judeia no tempo do Rei Herodes, eis que vieram magos do Oriente a Jerusalém, perguntando: ‘Onde está o Rei dos Judeus recém-nascido? Com efeito, vimos sua estrela no seu surgir e viemos homenageá-lo’. Esse é exatamente um dos momentos em que se constrói uma ponte entre o Novo e o Antigo Testamento. A Estrela de Belém e o Messias, portador da Nova Aliança, que foram profetizados em *2 Reis*, ocorrem simultaneamente. Por complementariedade, a doutrina dos dois testamentos se alinha. Segundo Louis Réau, a iconografia não faz por menos; coloca a lenda no mesmo plano da história (1955, v. I, p.V). A iconografia cristã passa a ocorrer a partir do Novo Testamento, com a vinda do Cristo; antes disso, a iconografia da Bíblia é judaica pré-cristã.

Poucos são os episódios nos quais os evangelhos sinópticos narram a respeito da infância do Cristo. O tema é bastante sintetizado. A menção ao nascimento é feita em apenas dois dos quatro evangelhos do Novo Testamento. A palavra “testamento” vem do grego

*diathêkê*, e se refere ao pacto de Deus com o povo hebreu. Após a passagem da Natividade, as narrativas já se localizam no fim da infância de Jesus. Nesse sentido, os evangelhos apócrifos que falam da infância parecem vir para completar as lacunas deixadas pelos evangelhos sinópticos a fim de satisfazer a curiosidade popular, e não para suplantá-los, ou mesmo contradizê-los. A Adoração dos Magos é uma oferenda pagã que é feita ao Cristo, é um tema pagão inserido no Novo Testamento (RÉAU, 1955, v. I, p.29-34). O tema da estrela, ou da luz, porém, ocorre em vários livros do Antigo Testamento, e, como foi mencionado, existe uma predileção pela luminosidade para anunciar nascimentos de relevância na história bíblica e também nos livros apócrifos da Bíblia, como se verifica a seguir:

Depois de alguns dias, meu filho Matusalém escolheu uma mulher para seu filho Lamech; ela engravidou e deu à luz um menino. O seu corpo era branco como a neve e vermelho como uma rosa, os cabelos eram como a lã e os seus olhos como os raios do sol. Quando abriu os olhos, encheu a casa de luz como o sol e toda ela ficou muito iluminada<sup>35</sup>.

Do nascimento de Noé, que tem por ancestral Sete e é filho de Lamec, é dito em *Gn* (5:29-32): “Deu-lhe o nome de Noé, porque, disse ele, ‘este nos trará, em nossas tarefas e no trabalho de nossas mãos, uma consolação tirada do solo que Iahweh amaldiçoou”. Deus fala com Noé antes da passagem bíblica do Dilúvio, uma catástrofe natural enviada por ele para castigar os homens que pecavam na terra. As virtudes de Noé, porém, levaram Deus a escolher, a ele e aos membros de sua família, para construir uma arca com acomodações para todos e também para um par de cada animal vivente sobre a Terra.

Noé recebe o apoio divino para a sua empreitada, cuja missão é em muito diferente da missão do Cristo. Segundo a linguagem bíblica, Noé “era com Deus” na sua conduta e, por

---

<sup>35</sup> Livro de Enoque (I *Enoque*): Bíblia Apócrifa. Final do livro: Prodígio do nascimento de Noé, capítulo 106.

isso, foi salvo. Cada um deles cumpre a sua missão no seu devido tempo. No *Proto-evangelho de Tiago*, evangelho apócrifo, na cena da gruta onde Maria se encontra no momento em que ela dá à luz o menino, enquanto José aproxima-se com a parteira, o acontecimento insólito é uma “nuvem luminosa” que a envolve e sai de dentro da gruta onde está o recém-nascido. Esse mesmo evangelho afirma que o nascimento acaba de ocorrer, o que é atestado pela presença da parteira, diferentemente do *Evangelho de Mateus*, que relata a visita dos magos. Cristo é recém-nascido, assim como no *Evangelho de Lucas*. A luminosidade desse relato pode ser equiparada à luminosidade do relato de *Lucas*, que, embora não fale em estrela, descreve também uma luminosidade intensa, como a do nascimento de Noé, sobre o Menino Jesus.

Outra similaridade com o *Evangelho de Mateus* pode ser observada pelo fato de Lamec, assim como José, achar que sua esposa dera à luz o filho de outro ser, um ser divino, e não seu filho. Essa dúvida só é dissipada diante dos protestos veementes dela, mas a causa de todo esse incômodo é a luz brilhante que envolve o recinto da casa onde Noé nasce, quando ele abre os olhos, segundo o texto do *Gênesis Apócrifo de Qumran* (VERMES, 2007, p.59). No caso de José, a dúvida se dissipa quando ele sonha com o anjo que lhe garante que Maria é virgem e foi concebida pelo Espírito Santo.

Existe uma canção datada dos séculos XIV e XV, de origem incerta, que conta o nascimento de Abraão. Também existe um *Midrash*, transcrito no Anexo I deste trabalho, sobre o mesmo tema, que é a fonte provável da canção seguinte, na tradução espanhola:

### Cuando el rei Nimrod

Cuando el rei Nimrod al Campo salia,  
Mirava en el cielo i en la estreyeria,  
Vido una luz santa en la Juderia,  
que havia de naser Avraham Avinu,  
Avraham Avinu, padre querido  
padre bendicho, luz de Israel.  
La mujer de Terah quedo prenhada  
E dia en dia ele preguntava:  
De que teneij la cara tan demudada,  
eya ya savia, el bien que tenia(...)

De origem incerta, datada do século XIV ou XV, essa canção conta a história do nascimento do patriarca Abraão. O *Midrash* conta que quando o rei Nimrod, famoso pelas suas previsões astrológicas, antecipou o nascimento de Abraão, viu também que ele estaria predestinado a negar a sua auto-proclamada divindade dinástica. Em desespero, o rei ordena a matança de todos os recém nascidos do sexo masculino, mas Abraão sobrevive miraculosamente. Essa homenagem ao patriarca era cantada pelos judeus ibéricos na noite de *shabbat*, depois do jantar, e após as cerimónias da circuncisão (*Brit Milá*)<sup>36</sup>.

Essa canção que narra o nascimento de Abraão, baseando-se no *Midrash*, que é uma forma da Literatura Rabínica, fala acerca de uma luz santa sobre a Judeia no nascimento de Abraão. Percebe-se aqui um reforço divino para a condição humana desses homens, que foram os eleitos por Deus.

Na narrativa do *Evangelho de Mateus*, José, ao ser avisado em sonhos, teve a sua vida e a dos seus salvos, também por uma estratégia de cunho divino. O que a história do Cristo sempre nos mostra, em seus diversos momentos, é que não importam quais sejam os obstáculos no caminho, tudo há de acontecer como se previu que aconteceria. De alguma

---

<sup>36</sup> Disponível em <http://ruadajudiaria.com/?cat=9&paged=3>.

forma, se nada mais ocorrer para lhes garantir a salvação, os escolhidos e enviados de Deus sempre contam com a sua milagrosa proteção, no momento oportuno, para solucionar o drama que os ameaça.

O terceiro e último personagem do Antigo Testamento a que se fará menção é Moisés. A missão dele envolveu tarefas grandiosas, como a de converter todo um povo politeísta, que adorava imagens, em um povo que deveria se transformar em monoteísta, adorando a um só Deus, sem uma imagem concreta, um Deus abstrato e imaterial. Moisés seguia um Deus que era o Deus dos hebreus e que já existia entre os hebreus antes de ele nascer. Moisés não teve estrelas em seu nascimento, porém falava com Deus por meio da sarça ardente, ou seja, do matagal em chamas, sem dúvida um fenômeno luminoso. Também foi Moisés quem recebeu as tábuas dos dez mandamentos que deveriam reger a conduta ética e moral do povo hebreu. Esse povo, por meio desse código de regras, estabelecia uma aliança com Deus, segundo os relatos do Antigo Testamento.

Moisés também é aquele do milagre da separação das águas do Mar Vermelho. Ele abriu o mar e o dividiu em dois criando um caminho, uma abertura entre as águas para a passagem dos hebreus que fugiam da escravidão e dos exércitos do Faraó do Egito. Em seu nascimento, Moisés foi lançado por seu pai nas águas do rio Jordão em uma cestinha, objeto que teve o mesmo papel de berço, para Moisés, que teve a manjedoura, na Natividade, para o Menino Jesus. Do mesmo modo, posteriormente, Jesus é levado por José e Maria para o Egito, para escapar de um perigo de morte iminente, que culminou na matança dos inocentes. Moisés vai parar, inesperadamente, nas mãos da princesa do Egito, a filha do Faraó, e tem sua vida salva. A proteção divina cruza o seu caminho e lhe permite uma educação de príncipe que se concretiza em sua pessoa, aliada a um forte senso de justiça para com os hebreus. Esse

comportamento não condiz, contudo, com sua condição de príncipe egípcio. Num ato de revolta, Moisés volta-se contra o Faraó e decide conduzir seu povo, os filhos de Israel, o povo hebreu, de volta ao deserto e à terra prometida, não sem antes se envolver em grandes contendas com o Faraó, episódio conhecido como as dez pragas do Egito.

Muitas das passagens bíblicas relatam eventos grandiosos, o que torna os seus protagonistas homens de grandeza incomum. Contudo, o que deve ser mesmo destacado aqui é que, embora esses homens bíblicos do Antigo Testamento tenham em suas trajetórias alguns pontos similares a pontos da trajetória do Cristo, eles não são como o Cristo, mas também têm uma aliança com Deus. Os dois evangelistas, *Mateus* e *Lucas*, e os evangelhos apócrifos, nos remetem sempre a esse ponto, que é a diferença do Cristo: os milagres são do Cristo, enquanto a lei mosaica é de Deus.

Não se pode afirmar a casualidade ou o propósito nas coincidências das vidas desses personagens. Seja um, sejam vários os redatores dos evangelhos – porque não se sabe ao certo sobre isso –, eles ao menos tiveram um cuidado: o de manter as histórias dos evangelistas, no decorrer do tempo, com suas similaridades e suas distinções. As tentativas para unificar essas versões resultaram sempre em tentativas fracassadas, mas, mesmo apresentando as discrepâncias entre si, os dois relatos sinópticos da infância de Jesus, o de *Mateus* e o de *Lucas*, permaneceram na Bíblia.

Não parece existir uma preocupação teológico-intelectual no que concerne às narrativas evangélicas, nem por parte da Igreja, que as aceita naturalmente, nem por parte dos fiéis, que sequer se preocupam em confrontar as diferenças entre elas. A profusão de imagens

da Natividade com a visita dos pastores de *Lucas* é tão grande quanto a profusão de imagens da Natividade de *Mateus* retratando a visita dos Reis Magos.

Para os pintores da época, era apenas uma questão de quem encomendava a pintura e o que o cliente queria retratar nela. Ao se representar o *Evangelho de Mateus*, na pele dos figurantes das caravanas dos Reis Magos abriu-se um espaço para a integração de personagens alheios à narrativa, sem prejuízo nem acréscimo da mensagem que a cena deveria transmitir. Os Reis Magos tinham características próprias e eram, na maior parte das vezes, representados tendo por base a descrição atribuída a Beda, o Venerável. Da mesma forma que a comitiva dos reis, os pastores de *Lucas* eram homens anônimos e podiam aparecer com qualquer aparência que para eles fosse desejada. Se estivessem trajados adequadamente como pastores, isso era o que importava para ser retratado na cena, e não a sua fisionomia em particular; pouco importava a aparência da face desses pastores. As feições dos personagens podiam ser escolhidas por quem patrocinava a pintura, inclusive um dos pastores poderia ser o próprio cliente. Essa particularidade dos retratos, com a presença do cliente em algum papel da cena da Natividade, tornou-se quase uma regra nas pinturas da Natividade com Reis Magos nos séculos XIV e XV, e pode ser encontrada em grande parte das pinturas que chegaram aos dias atuais.

O último dos personagens envolvidos com fenômenos luminosos do qual vamos falar é Maomé (Meca, c. 570 – Medina, 8 de junho de 632). A história de Maomé, como profeta, é uma sequência das histórias dos três personagens anteriores judaico-cristãos. Cinco profetas são alvo de particular atenção no Islã: Nuh (Noé), Ibrahim (Abraão), Musa (Moisés), Isa (Jesus) e Muhammad (Maomé), que, segundo o Alcorão, foi o último profeta, sendo, por isso, conhecido como o “Selo dos Profetas”:

O Corão designa também Maomé como o facho luminoso (*Sura* 33:40). Desse conceito pode desenvolver-se facilmente o pensamento de que não era apenas “a lâmpada do bom caminho”, mas também brilhava corporalmente: a luz original irradiou-se da fronte de seu pai e penetrou no corpo de Amina, e o nascimento do filho, aos 12 dias de Rabi al-Awwal, o terceiro mês lunar, foi cercado de prodígios luminosos – traço típico das lendas do nascimento de um fundador (BRUNNER-TRAUT, 1999, p.144-5).

Para os seguidores do Alcorão, esses nomes, da mesma forma que o nome de Maomé, estão destacados entre os nomes dos grandes profetas como personagens de uma mesma história religiosa. Esses homens apresentam similaridades em suas histórias de vida e em seus papéis na vida espiritual. Assim, uma série de ideias comuns ao judaísmo, ao cristianismo e ao islamismo sucede-se nos relatos dos livros sagrados dessas grandes religiões. Esses personagens estão todos ligados entre si por histórias que se apresentam numa linha cronológica de tempo que permite constatar que algumas delas fazem parte do passado das outras.

Segundo o islamismo, Maomé foi o último profeta enviado por Deus, aquele que viria depois do Cristo. Ele também foi um líder político, religioso, além de guerreiro. O próprio Maomé dizia ter sido enviado por Deus com a missão de restaurar os ensinamentos do cristianismo e do judaísmo, duas religiões monoteístas que os árabes conheciam, mas que, segundo ele, haviam se corrompido. Maomé era órfão de pai e sequer chegou a conhecê-lo, porque seu pai morreu antes de ele nascer; sua mãe faleceu quando ele tinha seis anos. Jesus Cristo é reconhecido pelo Corão como o último dos grandes profetas antes de Maomé (BRUNNER-TRAUT, 1999, p.137).

Partindo dessas narrativas percebe-se que a luz, nos séculos XIV e XV, invariavelmente aparece identificada, nos relatos bíblicos e nas pinturas, com o Espírito

Santo, com Deus, com os anjos e com a pomba. O requinte das representações chegou ao ponto de desenvolver os manuscritos iluminados, entre eles os mapas, os Livros de Horas e mesmo os tratados científicos, que eram, e permanecem sendo, verdadeiros tesouros que registram, além do desenvolvimento técnico a que chegaram esses homens do passado, os hábitos sociais, as construções arquitetônicas, as relações do vestuário com os costumes e as formas de figuração e de representação de imagens do passado da humanidade.

Similaridades entre o judaísmo, o cristianismo e o islamismo
1. Religião monoteísta
2. Dualismo entre bem e mal;  Livre-arbítrio
3. Regras morais
4. Profetas
5. O bem triunfa sobre o mal
6. Revelação por meio de emissários (anjos)
7. Paraíso
8. Juízo Final
9. Sobrevive ainda hoje

Tabela das dez similaridades entre as religiões monoteístas do judaísmo, do cristianismo e do islamismo.

As representações nas pinturas das passagens religiosas da Idade Média contam, em suas cenas, com intervenções divinas, mensagens enviadas por meio de anjos e sinais que se fazem acompanhar por luminosidades sobrenaturais; quando tal artifício era requerido para bem ilustrar a representação, os pintores o utilizavam. A cena bíblica de intervenções divinas com luminosidades sobrenaturais, como a da Estrela de Belém, recebeu representação pouco variada dentro do mesmo período, o dos dois últimos séculos da Idade Média, no que tange aos seis personagens principais da Adoração. A estrela apareceu ao menos em seis versões distintas nas pinturas examinadas: como estrela, como cometa, como luminosidade esmaecida ao fundo da cena, como um brilho sobre a gruta onde está o menino, como um anjo emitindo raios de luz e, ainda, resta a versão que mostra o próprio Menino Jesus todo coberto por uma luminosidade dourada, que ultrapassa em muito o alcance da auréola sobre sua cabeça. Essa luminosidade tem o mesmo significado que a Estrela de Belém. Ela é um fenômeno divino que marca a Epifania de Jesus Cristo.

### **3.2 *Claritas*: a forma plástica da cor do espírito, a luz**

A simples beleza de uma cor deriva de uma forma que domina a obscuridade da matéria e da presença de uma luminosidade incorpórea que é razão e ideia. Disso resulta que, entre todos os corpos, o fogo é belo em si mesmo e, entre os outros elementos, está no nível da ideia (PLOTINO, *Enéadas*, 1, 6. Séc. III)

*Claritas*, *-atis*, vocábulo vindo do Latim que significa *claridade*, *brilho*, *nitidez luminosa*, *luz*, é um adjetivo que nomeia uma das qualidades mais evidentes da arte medieval: a cor clara, pura, saturada e sem sombras das iluminuras, afrescos, têmperas e vitrais na Europa dos séculos XIV e XV. Foi nesse momento que também se desenvolveram e encontraram receptividade as ideias de São Tomás de Aquino. Antes dele, o caminho iniciado

pelo filósofo pagão, Platão, na antiguidade, no que se referia ao “mundo das ideias”, foi seguido pelos antigos e suas concepções atualizadas no âmbito do mundo greco-romano. Alguns símbolos, alegorias e ideias da antiguidade greco-romana permaneciam ativos no final da Idade Média. Santo Agostinho e São Tomás de Aquino não seriam exceções entre os filósofos que seguiram as ideias de Platão, as quais se tornaram componentes do repertório filosófico de ambos, assim como do de seus coetâneos.

O neoplatonismo de Santo Agostinho falava de uma “essência” que, embora nunca se diga ser sinônimo de “luz”, comportava-se como tal. Qualidades como “obscurecida, irradiada”, próprias do comportamento da luz, são recorrentes para qualificar esse conceito, o de “essência”, e nomeiam as qualidades dessa “essência”, identificando-a com a ideia de Divino. Assim, a essência, igualmente como a luz e o sol, também **irradia**.

Para o teólogo do medievo São Tomás de Aquino, três coisas eram necessárias à beleza: a proporção, a integridade e a *claritas* (ECO, 2004, p.98-104). Se a filosofia pagã não podia ser absorvida integralmente pelo cristianismo, ao menos a sua parte chamada de “essência” pode ser identificada com o conceito abstrato de Deus ali presente. Sabemos que a “luz”, em seus dois sentidos, natural e simbólico, desde os tempos primordiais esteve associada ao sol, ao dia e à claridade. Os medievais dotaram suas pinturas da luz que viam, daquela em que imaginavam que viviam ou viveriam durante a existência terrena, e quem sabe na existência do além, em sua estada no paraíso. Como o inferno era temido, o mais provável é que nenhum cristão desejasse ser enviado por Deus para lá. Naturalmente, o lugar almejado, após o julgamento final ter pesado os pecados do cristão na balança contra as suas boas ações, era o paraíso. O destino dos pecadores não perdoados seria, então, o inferno.

Embora ambos os lugares resplandeçam de luz, no céu é a luz fulgurante do puro espírito por todos os lados; no inferno, a luz vem das labaredas de fogo que ardem sem parar.

Na Idade Média, a pintura cristã desenvolveu-se e dotou-se de técnicas elaboradas que beiravam a erudição em seus procedimentos. Elas eram pertinentes, mostravam-se similares a essas qualidades que buscavam representar bem a luz, ou seja, buscavam em sua representação manifestar o espírito de fidelidade, utilizando-se daquilo que melhor respondesse ao seu propósito: a luminosidade. A iluminação e a douração, como integrantes de obras acompanhadas por textos escritos, na pintura dos livros, nos vitrais das igrejas, que eram cheios de representações pictóricas, mas que também tinham textos registrados em suas peças de vidro, nos mapas de luxo produzidos por monges e nos manuscritos iluminados, desenvolveram-se ao ponto de as peças produzidas tornarem-se tesouros da época, da mesma forma que vemos as obras de arte de luxo hoje.

O simbolismo para a luz, como um atributo do espírito, atravessou a Idade Média. As manifestações religiosas da antiguidade ligavam aos seus deuses tanto o sol quanto a luz por ele gerada, a exemplo das formas constatadas nas religiões pagãs do Egito e da Babilônia. Também os gregos identificaram a luz com seus valores filosóficos mais importantes, entre os quais estavam os conceitos do bem, do belo e do verdadeiro. O bem permanece ligado à luz até os dias de hoje.

Para Eco, o termo “trevas” foi erroneamente identificado com a Idade Média (2004, p.98-104). A luz elétrica cobre as nossas cidades apenas nos dois últimos séculos dos tempos atuais. Até essa data, a escuridão, como qualidade ambiental amenizada somente por fogueiras e pela iluminação de velas e lampiões, impera em quase todo o mundo cristão e pré-

cristão até a invenção da eletricidade no séc. XIX. Portanto o termo aplica-se a quase toda a existência da humanidade. Porém, a plástica de luz medieval não foi como a escuridão do Barroco; ela desenvolveu-se numa aparência de luz do sol durante o dia, luz do meio dia, sem sombra, com a cor saturada tendo sua aplicação plana, nivelada no mesmo tom. A representação da noite fazia-se por meio da luz das velas e do fogo, como uma luz que vela, uma luz obscura que esconde do observador a boa visão das coisas; não é como a velatura na aquarela, que não esconde o branco do papel, mas apenas o ameniza. A mal denominada Idade Média da escuridão apresentou um resultado pleno de luz nas representações. O resultado disso pode ser visto, ainda hoje, nas iluminuras que vieram dos séculos entre os anos de 700 d.C. e 1400 d.C. e também nos vitrais das catedrais, nas têmperas e afrescos da longa Idade Média, que chegaram até a atualidade.

Para representar essa luz que povoou as imagens medievais, foi desenvolvida uma técnica peculiar à época, portadora de um requinte poucas vezes observado na história da técnica da pintura. Essa técnica foi aplicada nessas pinturas. Ela é uma das escolhas mais simples para proceder à coloração: a cor pura saturada com muita luz, deixando passar o branco que promove efeitos com *espaços luminosos*, ou seja, *efeitos de luz*, chapados, por toda a pintura. A escolha da cor pura e da saturação da mesma por meio do pigmento foi aplicada numa seleção rígida de uma paleta composta pelas seis cores que integram a roda das cores primárias e secundárias do sistema de cor proposto por Goethe para a cor-pigmento usado no Ocidente. Essa escolha de método e material permitiu que um tom brilhante e luminoso, uma **cor que se assemelha a um fecho de luz, ou a cor-luz**, parecesse saltar das pinturas.

Os suportes mais comuns para as pinturas na época eram o “pergaminho” de pele animal, a madeira e o afresco feito na parede durante a execução da pintura. Esse uso particular da cor aplicada sobre o pergaminho, que buscava representar a **luz da natureza iluminada pela claridade do sol**, tornou-se o tesouro que hoje conhecemos pelo nome de iluminura, uma espécie de pintura de luxo característica do período medieval. A técnica da iluminação no pergaminho, por meio da cor pura, do ouro ou da prata, foi transferida a outras técnicas utilizadas na Idade Média. Foi largamente utilizada na cartografia. Além dos portulanos, que eram as cartas para a navegação, portanto utilitárias, os mapas também eram cartas; porém, mais do que cartas, eram objetos de luxo presenteados a pessoas importantes, como nobres e reis.

A cor-luz também invadiu os vitrais das catedrais medievais, que buscavam projetar a luz, assim como a iluminura, no interior da catedral, clareando ostensivamente o ambiente, fazendo com que a luz natural funcionasse como um valor simbólico de ascensão do espírito, o que se manifestava com intensidade por meio da transparência do vidro colorido. Esse resultado é o que a iluminura mostra: uma simulação sobre o papel da luz do sol. Quando havia a douração, ela era um reforço que buscava explicitar uma luz relacionada à luz do espírito, para representar um esplendor ainda maior. Embora os medievais vivessem, em seu tempo, no escuro dos itinerários terrestres e dos espaços iluminados pelo fraco crepitar da luz das velas e do fogo, para Eco “o homem medieval se vê, ao contrário (ou pelo menos se representa na poesia e na pintura), em um ambiente luminosíssimo” (2004, p.98).

A iluminura foi uma vedete de luxo dos séculos XIII e XIV. Nos “Livros de Horas medievais” ilustrados, que normalmente eram encomendados por um nobre feudal e que, não

raro, se destinavam a presentear outro nobre, de mesmo ou de mais alto escalão, era uma miniatura de luxo, ricamente ornamentada, objeto de grande beleza.

A ligação natural e simbólica da luz com o sol, e desse com a condição temporal, que possibilita a clara visão dos objetos e das coisas que têm forma (o dia, o período das doze horas de luz solar no céu), as quais geraram a representação visual, é anterior a esses séculos do medievo. A luz e a escuridão são conceitos compreendidos pelo homem antes mesmo da constituição das civilizações. O homem pré-histórico já possuía o conhecimento de luz e de escuridão ligado à passagem do tempo pelo itinerário do sol e da lua no céu. Esse conhecimento fazia parte do seu repertório de sobrevivência. Alguns astros e estrelas presentes no céu, os luminares sol e lua, as estrelas fixas e os cometas já transitavam em seu percurso no céu, como entidades distantes e diferenciadas do lugar na Terra, onde ele vivia.

A ideia do Divino, em sua acepção “teocêntrica” – ou a ideia de Deus como um centro de luz que emana do céu e irradia o resplendor de seus raios luminosos no momento do seu nascimento diário como sol – e a ideia da luz e da divindade ligadas num uno remontam a um período primordial da humanidade. Ao aproximar-se o final da Idade Média, a técnica da iluminura, movida por ideias que fizeram um amálgama entre a imagem cristã e a filosofia clássica grega, alcançava o seu apogeu. Giotto é um bom representante desse momento.

O Oriente foi para o medievo cristão, o lugar dos grandes mistérios, o lugar onde nasceu o cristianismo a que os homens da época tanto se devotaram. Foi também tratado como um lugar do bem e do mal, ao gosto do dualismo maniqueísta dos medievais. Lá havia povos exóticos com costumes estranhos, mas também havia tesouros inestimáveis. O Oriente era, além de todos os atributos e adjetivos que lhe foram imputados pelos navegadores

européus que lá estiveram, a região onde nasce o sol, de onde vem a luz e onde está a cidade em que nasceu Jesus, Belém da Judeia. Essa região é, sem dúvida, o lugar de maior importância religiosa para os seguidores do cristianismo, do judaísmo e também do islamismo; a história das três religiões se passa aí. Outro ponto crucial é que o *Gênesis* tem como única referência, na Terra, para o lugar onde poderia se localizar o Jardim do Éden, os rios Tigre e Eufrates. Esses eram dois dos quatro braços em que se dividia o rio que regava o Jardim do Éden, cujos nomes identificam-se com os rios que banham a região da Antiga Mesopotâmia. A grande maioria dos acontecimentos bíblicos, excetuando-se as passagens pelo Egito, passa-se na região circundada pelo Mar Vermelho, pelo Mar Mediterrâneo, pelo Mar Negro, pelo Mar Cáspio e pelo Golfo Pérsico, denominada de Antigo Oriente. Hoje a conhecemos pelo nome de Oriente Médio. Além da relevância religiosa, a região é um dos campos petrolíferos mais abundantes do mundo e continua sendo o lugar de onde nasce o sol que irradia a luz para o mundo todo.

### **3.3 A representação da estrela-guia e dos Reis do Oriente nas pinturas dos séculos XIV e XV**

Os cometas e as estrelas na vida dos personagens bíblicos sempre estiveram associados a homens de relevância religiosa. Nos contextos onde esses objetos celestes se manifestaram, eles tomaram a forma de **fenômenos celestes de relevância incomum**. A Estrela de Belém foi um deles e anunciava a vinda do Messias, Rei dos Judeus, que, segundo as profecias do Antigo Testamento, nasceria da casa de Davi, em Belém da Judeia.

A estrela, nos séculos XIV e XV, era a mensageira da luz, e a luz era materialmente representada pelo ouro nas pinturas. O ouro era a cor que designava a presença do Divino, a

aparição do espírito de Deus. Pode-se observar, na figura 21, que a estrela e as auréolas da Virgem, do menino, de José e dos três Reis Magos estão cobertas de ouro, e este é o papel que o ouro desempenha na cena, ao exercer a função de luz, brilhando fulgurante como o sol, o que lhes atribui a Graça e assinala a presença do Espírito de Deus na cena.

Nos evangelhos sinópticos e apócrifos, quando a estrela é mencionada, ela designa um sinal do Divino no céu, e seu aparecimento no relato da Natividade já era previsto como um sinal que marcaria o tempo da presença do Messias, rei judaico, na Terra. Assim fora previsto pela profecia que vinha sendo anunciada desde o Antigo Testamento. No decorrer do tempo, e frequentemente sofrendo a atualização das épocas, diversas possibilidades formais de representação visual da estrela nos foram legadas nas pinturas medievais.

No mosaico de Ravena, ela é uma estrela de oito pontas (figura 22). Também foi um “sol” pequeno, mas esfuziante, em outras representações, como as de Duccio, Mariotto e Lippo. Aparece como um cometa de perfil com cauda em Giotto e, algumas vezes, está ausente da pintura. É possível que existam ainda outras variedades nas formas de representação em que aparece. Mesmo apresentando todas essas variações, a denominação de estrela está presente na Natividade em *Mt 2:2*: “Com efeito, vimos sua **estrela** no seu surgir”. Na *Vulgata*, no lugar de “no seu surgir”, consta “no Oriente”, que é o lugar de onde vem a luz. Assim, a nomeação dada à luminosidade é a de “estrela”.

Pode-se aceitar que essas variedades nas formas de ver a luz poderiam sofrer a influência da cultura, dos acidentes geográficos e do clima de onde era observado o céu, diversificando-se a forma de representação em função das regiões de onde procediam os

pintores. Esses fatores climáticos podem ter contribuído para a diversidade de configurações nas representações, porém em geral a estrela é coberta pela douração.

Ao que parece era permitido ao pintor, durante a execução da obra, diferenciar em alguns poucos pontos, mesmo que as imagens das pinturas viessem efetivamente de representações mais antigas, como as imagens pintadas nas iluminuras. A habilidade pessoal do pintor e seu conhecimento pessoal poderiam destacar, de outra forma, a luminosidade da estrela, bem como outros detalhes da cena como as vestes dos reis representadas com os tecidos de brocados ou de adamascados cobertos pelo ouro, ou os mantos de seda, as coloridas lãs dos tapetes e do algodão do Oriente. Uma coroa de ouro adornada com muitas pedras preciosas enriquecia bastante o seu portador, assim como a representação, ao fundo da cena da Natividade, de caravanas grandes e suntuosas, com camelos e cavalos acompanhados de muitos homens, poderia enriquecer ou não a cena de fundo da Natividade. Fala-se aqui de uma habilidade técnica e de conhecimento por parte do pintor, embora também fosse possível adjetivar a representação para que se tornasse mais rica, mais pomposa ou, de outra forma, tratá-la do modo mais simples possível, sem nenhuma sofisticação ou apêndices tanto na composição da imagem da família sagrada quanto dos personagens dos três Reis Magos.

Algumas vezes a pintura era iluminada pela douração, outras vezes pela própria cor, da mesma forma que podia ser executada com a presença das duas técnicas concomitantemente. E, por trás da estrela, esse astro bastante estranho em sua trajetória que começa no Oriente, tem-se, de maneira latente, a referência aos símbolos judaico-cristãos das estrelas de Davi e de Salomão. A estrela na forma de um astro celeste está nas representações de *Mateus*, enquanto nas representações dos pastores de *Lucas* o que aparece é apenas uma

luminosidade, que logo se transforma num coro de anjos cantando em glória, homenageando o nascimento do menino.

A estrela, na maioria das representações, está posicionada sobre a gruta, ao menos nas representações dos séculos XIV e XV. A base para a trajetória incomum desse astro é explicada apenas pelo desejo de Deus de que assim se movesse. Deus reina sobre o Universo e todas as coisas que nele existem. Desse modo, a estrela paira sobre a gruta em algumas versões e, em outras, ela está lá, alta no céu, às vezes parada à esquerda da cena, outras vezes parada à direita da cena. Nessas representações (figura 22), ora a estrela está sobre a casa, ora está sobre a gruta, ou ainda sobre uma pequena cobertura que funciona como um telhado. Ainda se pode ver na cena (figura 23) que a proteção para a família sagrada ora é uma casa, ora é uma estrebaria e, às vezes, uma gruta; por vezes, aparecem a gruta e a estrebaria unidas, embora, na Bíblia de Jerusalém, fale-se de uma “sala” onde estariam Maria e o menino.

Outras representações misturam os *Evangelhos de Lucas e de Mateus*, onde aparecem representados, ao mesmo tempo, a estrela e o anjo. Ainda existem cenas em que o anjo, além da função de anjo, cumpre a de **fenômeno luminoso**, e podem também ser encontradas versões em que a estrela e mesmo o anjo estão ausentes, como no *Atlas Catalão* (figura 8). Nessa representação da Natividade, o tema é a cavalgada, e a estrela é indicada apenas por um dedo que aponta para o céu; nem Maria, nem José e nem mesmo o Menino Jesus estão representados.

Representações embasadas nos evangelhos apócrifos mostram elementos diversos que não estão presentes nos relatos dos textos sinópticos que abordam a infância de Jesus. O *Proto-evangelho de Tiago* acrescenta duas figuras femininas à cena da Natividade: a primeira

é a parteira que acompanha José até a gruta para ajudar no parto de Maria, o que acaba por não acontecer, porque o menino já nasceu; a segunda mulher é Salomé, com quem a parteira encontra-se após o nascimento do Menino Jesus e que duvida da pureza da Virgem Maria. Esse relato acrescido da parteira não faz parte da narrativa sinóptica, mas apenas do texto do evangelho apócrifo.

Como se pode ver na figura 24, que apresenta dois detalhes da *Adoração dos Magos*, de Gentile de Fabriano, as duas mulheres ao fundo da cena parecem trocar confidências. Enquanto isso, à sua frente, está retratada a sagrada família vivendo a cena bíblica da Epifania com os Reis Magos trajados no modo pelo qual foi concebida a sua representação por Fabriano. Pode-se dimensionar claramente a riqueza material contida nessa pintura pelos detalhes inseridos nela. Muitos dos acessórios de cena, como os recipientes que continham as oferendas, os tecidos das túnicas dos viajantes, que eram os brocados e as sedas do Oriente, eram confeccionados ou bordados em ouro. O portento azul, que é o manto da Virgem, cor de alto valor econômico na época (PASTORÉAU, 2002), somado à quantidade de ouro presente no resto da cena, não deixa dúvida de que uma grande soma de dinheiro despendida na execução da obra visava impressionar (BOURDIEU, 2007). Existe uma quantidade variada de aves, cavalos, cachorros e animais exóticos que se parecem com macacos e, ainda, um felino presente na cena. Todos esses acessórios, ou elementos secundários, permanecem ligados ao conjunto simbólico da Natividade, sem, no entanto, deturpar a mensagem que a cena transmite. Eles estão representados sem destaque, de maneira que é necessário olhar a cena bem de perto, ou mais atentamente para vê-los.

Ainda na figura 24, pode-se ver o traje de cabeça utilizado pelos homens do Oriente. Na mentalidade dos ocidentais, eram esses turbantes na cabeça, as túnicas características e as

calças largas ajustadas nos tornozelos, elementos que remetiam ao Oriente e exerciam uma fascinação particular nos europeus do Ocidente Medieval. Assim, podiam-se combinar elementos riquíssimos no vestuário dos reis (figura 25) que contrastavam com elementos mais sóbrios, e mesmo desprovidos de riqueza no vestuário da família sagrada, por vezes representada com um vestuário bastante singelo; o manto de José sempre foi tratado desse modo, a exceção a ser feita é para o manto da Virgem.

Na pintura de Fabriano, embora não contenha ouro, contém o precioso azul violeta, oriundo da rica pedra azul dos egípcios, o lápis-lazúli, de preço exorbitante. A pedra era reduzida a pó e usada com saturações diversas; era um pigmento caro e empregado para simbolizar alto valor espiritual, assim como o ouro, exatamente de acordo com o que condizia melhor com a imagem que se desejava criar da Virgem Maria, de riqueza e pureza espirituais. Pode-se observar, na pintura, um personagem abaixado aos pés de Melchior, o rei imberbe, o único dos três reis que está totalmente de pé. Ele foi destacado na pintura pelo uso de uma camisa azul, cujo azul é um tanto luminoso, aguado e esbranquiçado que parece bastante desbotado perto do azul saturado do manto da Virgem.

A Virgem sempre porta um manto azul nas pinturas dessa época. Quanto ao resto da família sagrada, o menino, se não está nu, tem o corpo parcialmente coberto por um tecido; quanto ao tratamento dado a José, é o de um personagem sem expressão, embora presente, quase um complemento. Apesar do tratamento desprezioso dado a ele, na maioria das pinturas pesquisadas, em sua cabeça foi colocada uma brilhante auréola de ouro, do mesmo modo que na cabeça da Virgem, do menino e dos três Reis Magos. A família sagrada sempre é mostrada com a mesma, ou com mais simplicidade ainda no vestir do que os Reis Magos, e nunca aparece coberta pelos tecidos brocados e adamascados que adornam o vestuário dos

reis em algumas pinturas do mesmo período (figuras 24 e 25). Assim, os personagens tradicionais na cena da Epifania são os três da família sagrada, mais os três Reis Magos. A soma dos personagens principais aqui totaliza seis. Segundo o *Gênesis*, Deus criou o mundo em seis dias; seis é um número celeste, e também o número da Terra e do homem, portanto um número pertinente à ocasião.

A Natividade com os pastores, alusiva ao *Evangelho de Lucas*, segundo os exemplos das figuras 11 e 12, mostram apenas dois pastores. De qualquer modo, não há como confundirmos a Natividade de *Lucas* com a Natividade de *Mateus*, nem mesmo quando os pintores representam as duas cenas na mesma tela, porque frequentemente eles criavam uma sequência composicional hierárquico-temporal que não permitia leituras errôneas. Quanto às posições assumidas na cena pela Estrela de Belém, ela podia aparecer nos seguintes locais: sobre a gruta, que é gruta e estrebaria ao mesmo tempo; no céu, à esquerda, como na pintura de Fabriano, ou no céu, à direita da gruta, como em Duccio; no céu, no centro da gruta, como na pintura de Lippo di Andrea. Ao que parece, não havia um lugar específico para ela aparecer no céu; aceitavam-se ao menos as três opções relatadas para representar a estrela. Desde que estivesse em lugar coerente, e na maior parte das vezes estava, a localização permanecia como o pintor a havia concebido originalmente (figura 26). Essas eram variações que não perturbavam a mensagem do evangelho. Se essa variedade na cena trouxe algum prejuízo ao conteúdo do evangelho que representava, ninguém percebeu, porque ao menos essas três versões foram preservadas nas pinturas, chegando, em coexistência, até os nossos dias.

Por fim, chegamos a uma das versões da cena da estrela menos frequente, mas que também se faz presente na representação da Natividade com os Reis Magos: as versões nas

quais a estrela está ausente, onde encontraremos apenas uma referência indicando a sua existência no céu. Outras vezes, embora não tenhamos estrela, temos outros elementos no céu suprimindo a sua função, ou seja, tornam-se a manifestação do Divino Espírito Santo como a pomba, o anjo e, às vezes, apenas uma luminosidade particularmente forte no céu. Não se pode saber ao certo o motivo de os pintores optarem por reproduzir todas essas variações. O objetivo da representação da cena era apenas o de retratar a Natividade do Cristo, e não exatamente o de adicionar com luxo e materiais caros a representação da estrela especificamente. A estrela foi o principal sinal profetizado que revelaria o tempo do nascimento do menino, entre outros sinais. Ela conduziu os visitantes do Oriente ao encontro do Rei dos Judeus, passando por Jerusalém e encontrando em Belém o seu destino.

Na simbologia da cena da Natividade, a estrela e os Reis Magos conformam um par profetizado para a cena. Embora esta cena seja a da Epifania do Cristo, ela manteve a denominação de “Adoração dos Magos”, reforçando a importância desta visita dos Reis Magos que tiveram por guia uma estrela do Oriente para encontrar seu destino. Também é uma reafirmação da profecia bíblica, posto que a presença divina vem confirmar o momento narrado, trazendo existência factual, ao menos na história bíblica, ao que foi profetizado e está se realizando. Essa chegada do Cristo prefigura um novo evento para o futuro na vida dos cristãos.

Portanto a ausência da estrela na representação não tem tanta importância, porque ela, ainda que invisível, continua fazendo-se presente na cena, por uma questão de cunho iconográfico, ainda que oculta na representação. Mesmo sem a estrela ou luminosidade alguma no céu da representação, ainda seria possível, para o cristão, reconhecer a passagem da Natividade com os Reis Magos. Esta imagem como nos mostra, por exemplo, a cena que

representa a Natividade no *Atlas Catalão*, embora não contenha a estrela, tem em um dos reis, o que aponta para cima, a referência necessária para localizar a estrela, ainda que ausente da representação, como neste caso do *Atlas Catalão* (figura 8).

Ainda que os evangelistas sinópticos e apócrifos não nos remetam a todos esses pequenos detalhes que permearam as representações, a imagem da Natividade conservou a estrela como um símbolo que evoca diretamente o nascimento do Messias, porque ela também é o símbolo da casa de Davi, de onde procede o Messias profetizado, e tem o nome do lugar para onde se dirigiu, a cidade de Belém Efrata, na Judeia.

De alguma forma, uma motivação pode ser percebida por trás da falta de coerência dos fatos entre os dois evangelhos sinópticos que persiste nas duas narrativas bíblicas da infância repletas de névoa: toda essa série de eventos profetizados no Antigo Testamento, que se realizaram nos evangelhos do Novo Testamento – como o nascimento do Menino Jesus, tendo a cidade de Belém por lugar de nascimento, a estrela que guia os visitantes do Oriente e os pastores que ouvem um coro de anjos em glória –, acabou combinando-se muito bem nas imagens do presépio natalino, que são bastante populares entre os fiéis. Com a realização dessa profecia, ela também constrói o caminho para eventos profetizados, na sequência, na linha do tempo bíblico, como o *Apocalipse de João*.

## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO 1 AS REPRESENTAÇÕES DOS REIS MAGOS

#### 1.1 A imagem matriz: o mosaico de Ravena do séc. VI

O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. (Erwin Panofsky).

Os Reis Magos têm por representação reconhecida e aceita como a mais antiga um mosaico bizantino que se encontra no conjunto de mosaicos da Basílica de Sant'Apollinare Nuovo em Ravena (figura 27 e 28). A Basílica foi construída pelo rei ostrogodo Teodorico para ser a capela de seu palácio, no primeiro quarto do séc. VI. Essa imagem, que data da construção da Basílica, parece coincidir com a descrição dos Reis Magos que consta no *Excerpta Latina Barbari*, um manuscrito traduzido para o latim e atribuído a Beda<sup>37</sup>, o venerável, o *Colletanea* ou *Excerpta et Colletanea*, que aparentemente imprime continuidade à tradição desses três reis e adiciona mais alguns detalhes a ela.

Embora existam outras representações mais antigas que esta, que datam de um período que fica entre os séculos II e IV, essas representações, geralmente esculpidas em baixos-

---

<sup>37</sup> VIZIOLI, Paulo. *A literatura Inglesa Medieval*. São Paulo, Nova Alexandria, 1992, p. 29. Beda, que nasceu em 673 e faleceu em 735, foi monge beneditino e passou a maior parte de sua vida na abadia de Jarrow, na Nortúmbria. Sua obra máxima foi a *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*.

relevos de Igrejas ou em pinturas executadas nas catacumbas, são representações da Natividade, que se diferenciam de todas as outras pinturas analisadas neste estudo no que se refere à representação dos Reis Magos e mesmo à composição da cena. Até mesmo o número de reis varia de representação para representação. De qualquer forma, o mosaico de Ravena difere dessas representações, primeiro porque sua técnica é o mosaico, e também porque é reconhecida histórica e liturgicamente como a representação dos três Reis Magos do Oriente que se puseram em viagem para encontrar o Messias que a estrela anunciava.

A descrição dos três Reis Magos no texto do Pseudo-Beda, sendo verdadeira ou não, deu forma a um modelo de representação ligado a algumas configurações composicionais que se tornaram tradicionais em representações posteriores, acrescidas às, vezes, de algumas pequenas inovações. O texto do Pseudo-Beda descreve os três Reis Magos como eles são vistos no mosaico de Ravena.

Este texto do Pseudo-Beda fez sua aparição entre os séculos VIII e IX. Seu lugar de origem seria a Irlanda, e teria sido encontrado primeiramente numa edição de 1563, já passado o período medieval, atribuída a Beda, o Venerável. Entre as informações que a imagem do mosaico traz consigo, estão os nomes dos Reis Magos. Porém existem fontes atribuindo nomes latinos, gregos, hebreus, persas, etíopes, sírios e, armênios aos Reis Magos (tabela na página 81).

A tradução livre do texto em latim da suposta origem dos reis está transcrita abaixo:

Os magos que ofertaram presentes ao Senhor são: o primeiro, conhecido por Melchior, senil e grisalho, de barba longa e com cabelo, com túnica violeta e manto verde, e com calçados trabalhados em branco e violeta, vestido com um turbante de composição variada: ofertou ouro ao Senhor rei. O segundo, de nome Gaspar, jovem, imberbe, ruivo, túnica laranja, manto rubro, com

calçados da cor do jacinto: honrava Deus com incenso, em uma oferenda digna de Deus. O terceiro, negro, inteiramente barbado, de nome Baltazar, tendo a túnica vermelha, com diferentes tons de branco, de manto e calçados laranjas: por meio da mirra anunciou o Filho do homem, que haveria de morrer. Toda a vestimenta deles são de seda da Síria.<sup>38</sup>

Assim não seria demasiado supor que essa descrição tenha orientado a construção da representação dos três Reis Magos nas imagens da Natividade posteriores a ela, que estão muito próximas das que ainda executamos hoje. E sendo esta a referência mais antiga, nessa configuração que conhecemos, e que também encontra reconhecimento dentro da tradição popular cristã, parece natural que tenha havido uma continuidade no tempo dessa imagem na memória dos cristãos e até dos não cristãos, estendendo-se até a contemporaneidade.

O mosaico mostra-se, enquanto imagem, bastante simples de se ler, mas contém inseridos detalhes em sua composição que nos trazem uma série de informações valiosas. Ele é rico em imagens simbólicas: os próprios reis e sua vestimenta, a tamareira e seus frutos, as oferendas e mais uma série de detalhes não tão perceptíveis num primeiro olhar. Existe uma narrativa visual bastante clara para se ler, hierarquizada e orientada por planos. Num primeiro plano aparecem os reis, em fila indiana e de perfil, rumando para a direita. Todos carregam suas oferendas. Como na descrição de Beda, temos à frente o mago mais idoso, barbado e com longos cabelos brancos; um homem jovem e imberbe é o segundo, e um homem adulto, de tez amorenada, barbado e com cabelos escuros e encaracolados completa o grupo.

---

<sup>38</sup>Original em latim extraído do site: [http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns\\_and\\_Carols/Biographies/concerning\\_the\\_magi\\_and\\_their\\_na.htm](http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns_and_Carols/Biographies/concerning_the_magi_and_their_na.htm). “Magi sunt, qui munera Domino dederunt: primus fuisset dicitur ‘Melchior’, senex et canus, barba prolixa et capillis, tunica hyacinthina, sagoque mileno, et calceamentis hyacinthino et albo mixto opere, pro mitrario variae compositionis indutus: aurum obtulit regi Domino. Secundus, nomine ‘Caspar’, juvenis, imberbis, rubicundus, mylenica tunica, sago rubeo, calceamentis hyacinthinis vestitus: thure quasi Deo oblatione digna, Deum honorabat. Tertius, fuscus, integre barbatus, ‘Balthasar’ nomine, habens tunicam rubeam, albo vario, calceamentis milenicis amictus: per myrrham Filium hominis moriturum professus est. Omnia autem vestimenta eorum Syriaca [emended by Metzger: seriaca, "silk"] sunt”.

Eles são respectivamente Gaspar, Melchior e Baltazar, e estão identificados como santos. Apresentando um diferencial para a maioria das pinturas posteriores dos séculos XIV e XV, os três não estão coroados como reis (figura 29); sobre as suas cabeças pode-se ver colocado uma espécie de gorro, um tipo de elmo ou **capacete vermelho**, de um material que não se pode identificar muito bem. Esse objeto de cabeça, se o tomarmos por um **capacete** ou **elmo**, no verbete do Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos é um acessório atribuído aos povos babilônios, assírios e sírios, enquanto sua forma nos remete ao soldado; sua cor, hoje, nos aproxima mais da imagem do sacerdote ou do sábio.

Embora o capacete seja uma espécie de “arma” de defesa do soldado, no contexto religioso da Idade Média ele também está ligado à ideia de “arma da fé”, e nos lembra o “soldado de Deus”.

Sem dúvida, nesse mosaico, os reis não são exatamente reis e também não são soldados. Talvez esse objeto colocado em suas cabeças seja mesmo uma alusão aos turbantes dos sábios babilônios, ou a mitra do sacerdote, evocando assim a condição de adivinho, de mago, ou ainda de sacerdote, usando um objeto de cabeça que pode ser associado às vestes litúrgicas. O dicionário ainda nos confirma que imagens da Igreja com capacete e escudo, que são armas da fé, foram produzidas na Idade Média.

Essa representação dos magos do mosaico de Ravena também está ligada a Bizâncio; percebe-se nela a configuração das imagens executadas no Oriente. Ela foi produzida em Ravena em um momento no qual os venezianos estavam sob o domínio do Império Romano do Oriente. Sabe-se, sobre este período, que o mosaico floresceu em Ravena, igualando-se em

fama aos mosaicos produzidos em Constantinopla, Antioquia, Roma e outras cidades famosas por possuírem um acervo considerável dessa forma de arte.

Hoje os mosaicos de Ravena são tombados pela UNESCO e pertencem ao Patrimônio Mundial. Muitas pessoas ainda acreditam que ao menos um dos reis era um sábio e astrólogo babilônio. O dicionário ainda deixa bem claro que os egípcios não usavam esse tipo de acessório.

Curiosamente, os **pratos** nos quais os reis carregam as oferendas, embora tenham a mesma cor, são brancos com volumes formados por sombras acinzentadas; não se parecem exatamente com simples pratos. Cada um deles tem uma configuração própria que difere inteiramente da configuração dos outros dois.

O primeiro dos reis, o que vai à frente (figura 30), identificado como Melchior, carrega uma espécie de tigela sem tampa; seu vasilhame é o que tem a configuração mais próxima possível de um “prato”, no sentido denotativo da palavra. A julgar pelo tom de ocre (que na tinta a óleo é a cor que conhecemos como terra de Siena natural), cor que pode ser vista em seu interior e que embora não nos revele o que a tigela contém, sabe-se que este Rei é o que traz consigo a oferenda em ouro. Das três peças representadas na imagem que os magos carregam, é a única sem tampa. A cor ocre era utilizada no medievo para representar a luz, assim como o ouro. Muitas vezes havia uma camada de ocre sob o próprio ouro nas pinturas. Os tons de amarelo, assim como o ouro, podiam aludir à luz, representante do espírito e alinhada a essa simbologia.

As outras duas oferendas que os Reis Magos carregam na imagem encontram-se dentro de tigelas tampadas. Porém, se a imagem precede a suposta descrição atribuída a Beda, não existem dúvidas. A descrição diz textualmente que o primeiro dos reis ofertou ouro, o segundo incenso, restando a mirra ao terceiro. Se as formas dessas peças trazem alguma sugestão sobre sua origem ou guardam alguma outra significação, não nos foi possível saber, pois parece que cada pintor as representou como bem desejava.

O segundo prato, o do incenso (figura 31), difere completamente do primeiro. Mais do que um simples prato, parece ser uma tigela com tampa, um utensílio bastante rebuscado em termos de desenho e que nos dá, com as pontas da tigela voltadas para cima, um aspecto mais oriental.

Quanto ao terceiro rei, Baltazar (figura 32), ele traz uma peça toda arredondada, semelhante a uma abóbora, cheia de gomos, com uma tigela cuja tampa encaixada salta de dentro da tigela, diferenciando-se totalmente do desenho da peça do segundo Rei Mago, onde a tampa esconde-se na tigela.

Assim como os utensílios das oferendas se diferenciam, o vestuário dos reis teve tratamento similar. A riqueza dos tecidos das vestes e ornamentos das mesmas mostra-nos que esses homens são pessoas de alguma relevância, se não econômica, intelectual ou mesmo religiosa. Os tecidos variam nas cores e estamparias. Não parece possível distinguir, neste caso do mosaico, os tipos de tecido usados pelos personagens, se são de seda, veludo, ou mesmo de algodão, lã ou linho, como as imagens da pintura a óleo permitirão nos séculos posteriores.

Os nomes dos reis estão colocados no alto da imagem, sobre suas cabeças, e aparecem respectivamente como *Balthassar*, *Melchior* e *Gaspar*, precedidos pela abreviatura *SCS*. Não podemos fazer afirmações definitivas sobre as cores porque desconhecemos o original. As imagens do Mosaico que trabalhamos foram colhidas na Web, e nas suas diversas reproduções on-line as tonalidades do mosaico podem variar um pouco. Entretanto, outros elementos da cena nos permitem aferir questões relevantes sem qualquer dúvida. Por exemplo, ao fundo dos reis que caminham de perfil de forma compenetrada carregando suas oferendas e com uma expressão séria no olhar, estão colocadas três tamareiras com seus frutos pendentes. Isto parece ser uma referência de lugar.

A tamareira tem origem incerta, mas é identificada com o norte da África e o Oriente Médio. O Golfo Pérsico conta com grande probabilidade de ser o lugar de origem desse fruto, mas também se admite uma origem asiática. A simbologia cristã para o fruto é riquíssima. A palmeira remete à árvore da vida, e o fruto, a tâmara que carrega a semente, remete ao “fruto do vosso ventre”. A riqueza de significados que o símbolo traz consigo continua na referência que faz a fertilidade e a origem divina de Jesus.

Cristo é o fruto de Maria com Deus, a luz que veio do alto. O *Gênesis* está permeado de referências que evocam o ciclo da agricultura na natureza, do plantio à colheita. Jesus, em suas pregações, também se valia da linguagem do lavrador, da vida no campo. Essas palmeiras contrastam com um fundo ocre onde, em cima, à direita, está colocada uma grande estrela de oito pontas. Esta não é a estrela de Davi, que possui seis pontas. Trata-se da brilhante Estrela de Belém, que guia os magos até Belém. Assim podemos aferir, com certeza, que essa imagem remete ao *Evangelho de Mateus*, que relata a viagem dos magos precedidos e guiados pela estrela. No *Evangelho de Mateus* os reis são “magos do Oriente”.

Ainda nos resta ao menos mais um elemento que compõe o mosaico para comentar: os “arbustos” colocados aos pés dos reis. Dois tufos que parecem ter lírios brancos nas pontas, no centro à esquerda, outro arbusto com outro tipo de flores brancas que parecem “bolinhas” e um arbusto, uma espécie de mini-árvore colocada no centro à direita, aos pés do primeiro mago, com algumas flores vermelhas. Nota-se uma preocupação do executor do mosaico em diferenciar os arbustos uns dos outros. Segundo o Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos, na Idade Média as flores são colocadas nas imagens em conexão com a história da salvação. Jesus é aquele que vem anunciar o Reino de Deus, o reino da salvação.

Aparecem ainda faixas geométricas que estão presentes como “moldura”, um elemento decorativo arrematando a imagem, como era de hábito no período. Uma busca do belo é percebida no tratamento aplicado a todo o mosaico. Existe um cuidado levado às minúcias na sofisticação e riqueza das formas, das cores, na construção das estamparias das vestes e no corte delicado da pastilha para a construção do mosaico. Essa imagem foi executada no apogeu da expansão da técnica do mosaico em Ravena. Ela nos mostra isso.

Outra das questões que se coloca sobre os reis, tomando por referência o mosaico de Ravena, é que no decorrer dos séculos as representações alternaram em muito seu cenário de fundo, porque a imagem que se perpetuou foi a da Natividade, e não a da caminhada dos Magos. Uma das consequências percebidas é que parte do simbolismo se modificou. Das tamareiras do mosaico do séc. VI até os rochedos de Giotto no séc. XIV, por exemplo, a cena foi reproduzida muitas vezes. No cenário de Giotto (figura 9) em que tudo é rocha, a aridez do deserto bíblico foi representada. Já os românticos do séc. XIX transformaram-na numa ravina outonal, verdejante e fria, coberta de flores como a da Inglaterra romântica (figura 33).

O fato é que os pintores que representaram a passagem no tempo pouco a modificaram. Foram bastante fiéis ao relato bíblico e deram continuidade a uma tradição de representação, ainda que nas vestes e em alguns outros elementos da cena o detalhe tenha imperado e diferenciado as versões. Estão presentes nas pinturas, nos trajes dos reis, desde a seda adornada com uma simples fita de barrado grego até o brocado com fio de ouro, passando pelos tecidos muito ricos e requintados do Oriente com os quais se vestiam reis e príncipes, nobres e embaixadores.

Essa mesma variedade de padrões pode ser vista nos tecidos que já eram comercializados nos portos do Mediterrâneo, como Veneza, por exemplo, bem antes do séc. XIV. A grande variedade de estampas e materiais que adornaram as vestimentas nas pinturas nos mostra que os pintores, ao menos até o séc. XIX, sentiam-se à vontade para representar, como achavam que deviam, esses elementos, sem se preocupar com uma tradição.

A fartura de formas presente na ornamentação das túnicas e mantos e no aspecto das peças que contém suas oferendas constitui um **reduto livre** da intervenção divina para o pintor trabalhar com alguma liberdade. Ainda que a suposta descrição de Beda tenha continuado a orientar a construção das vestes dos reis, no aspecto das estamparias ela não é muito detalhada como é no aspecto da cor, que é indicada pelo texto, e permite uma grande liberdade de construção. Os pintores venezianos fizeram bom uso desse conhecimento nos séculos XIV e XV.

Respeitando os contextos e épocas desses artistas, a passagem bíblica da Adoração dos Magos sempre trouxe representados Jesus, Maria e José, os três Reis Magos e a Estrela. Se não a estrela, o anjo em seu lugar. Estes são os elementos tradicionais da cena. Os Reis Magos

pertencem também ao conjunto do Maravilhoso medieval descrito por Le Goff. Eles simbolizam um resquício marcado no nosso imaginário ocidental como uma parte do **Oriente exótico e maravilhoso**, que, vinda da antiguidade, permaneceu viva no medievo e do medievo chegou até nossos dias (LE GOFF, 1994, p.51).

A passagem bíblica dos Reis Magos continuou a ser representada durante toda a Idade Média. Eles aparecem nas iluminuras e pinturas dos séculos XIII, XIV e XV. A imagem apresenta algumas modificações, afastando-se da descrição de Beda e do mosaico de Ravena. Um bom exemplo disso foi a aparição peculiar no *Atlas Catalão* de 1375. Temos duas grandes diferenças na representação que contrastam com o mosaico do séc. VI: para começar, eles não andam a pé, estão a cavalo. Outra diferença perceptível pode ser vista em suas cabeças: eles portam coroas reais, e não mais capacetes ou elmos. Na imagem da figura 34, uma iluminura do séc. XV, os magos são claramente representados como reis europeus.

Aqui, percebe-se uma mudança efetiva, porque esses reis desta iluminura já não se parecem mais com magos do Oriente. Suas roupas, seu porte, mesmo seus semblantes já são mostrados com características bastante européias e não guardam nada que os ligue ao exótico Oriente. Talvez um elemento decorativo no vestuário ainda possa fazer um contraponto trazendo um conteúdo oriental, que seria a pele de animal ornamentando as mangas do manto dos Reis. As peles dos animais também são objeto de simbologia em muitas outras culturas; elas compõem o vestuário do homem desde tempos imemoriais, no sentido de proteger e resguardar seu corpo de um ambiente hostil.

A pele, porém, traz embutida em si um conteúdo arcaico, uma menção ao passado ancestral pré-histórico do homem. Possui aqui o significado de proteção: foi usada para cobrir

o corpo, e representa uma parte da natureza selvagem e não civilizada do homem. Neste caso a pele é a do arminho. Isso nos mostra a sua procedência, o contexto de origem desse animal, o que nos ajuda a determinar o lugar de onde essas peles vêm. O arminho era a pele usada pela nobreza européia, então o seu significado deve aludir aos monarcas europeus, transformando, com isso, os visitantes em reis. Nenhuma referência aos magos orientais de *Mateus* pode ser vista nessa imagem. Isso passa quase despercebido, ainda hoje, pela força que a composição já adquiriu depois de ser reproduzida *ipsis litteris* por séculos.

No *Gênesis* os animais são mencionados na criação já no quarto dia. Neste momento Deus cria as baleias e as aves, no quinto dia os animais da terra e depois o homem e a mulher. No sexto dia ele diz que o homem tem predominância sobre todos os animais e que estes estão ali para servi-lo, embora os animais também sejam criaturas de Deus. Ainda que se trate de uma iluminura presente num Livro de Horas, os símbolos envolvidos são os mesmos símbolos cristãos de outras representações, e o uso dessa pele no manto dos reis é apenas ornamental, embora nos dê uma pista da condição de origem desses animais.

A pele ainda hoje é considerada um artigo exótico. Portanto, desde a representação do séc. VI, o Mosaico de Ravena, onde não havia nenhuma referência desse tipo até essa iluminura, houve algumas mudanças na aparência das vestes dos Reis Magos, mas devemos considerar que essa imagem não é um afresco, muito menos uma têmpera da Natividade exibida numa parede. Ela é uma imagem num Livro de Horas, provavelmente encomendado para presentear um nobre, que continha em torno de uma dúzia dessas iluminuras, ou mais, e cuja função era ilustrar e ornamentar um texto para fazer dele um presente de luxo, digno de um rei. Não era uma imagem pública. Outra peculiaridade pode ser vista nesta representação, atrás de Maria e do Menino Jesus. Embora a Estrela de Belém brilhe ostensivamente à

esquerda de um dos reis em pé, emitindo raios poderosos de luz, evocando a presença divina, podemos ver claramente um anjo, outro mensageiro de Deus, segurando por trás de Maria um pano sobre o qual Maria parece estar encostada e sentada. Para encerrar, a oferenda de Melchior está representada de um modo no mínimo incomum: o Rei Mago traz nas mãos não uma tigela ou uma taça, mas um cofre em forma de caixa, com a tampa aberta, cheio de moedas de ouro. Os três reis não estão adornados com auréolas.

Na Bíblia, no Antigo e Novo Testamento, vamos encontrar diversas associações simbólicas baseadas nas características dos animais; aparecem no *Gênesis*, nos relatos dos evangelistas, no *Apocalipse de São João*, em construções metafóricas onde menções são feitas, usadas como modelo de comparação na atribuição de características de animais reais e mitológicos a seres humanos. As qualidades dos animais também são usadas como atributos do Senhor, “como **leão** estraçalha os inimigos” (*Os* 5,14). Na linguagem bíblica os fiéis são os **cordeiros** e o Senhor é o **Pastor**. Também não é esse o caso.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 A *Adoração dos Magos* de Paolo Serafini da Modena ou do Maestro del Bambino Vispo

Encontra-se no acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP) uma obra doada ao museu, em 1947, por seu benemérito e fundador, Pietro Maria Bardi. Esta pintura italiana, uma cena da Natividade com a Adoração dos Magos, é uma das obras-primas da arte cristã do séc. XIV. Trata-se de uma cena da Adoração dos Magos atribuída a Paolo Serafini da Modena (figura 35).

Provavelmente essa pintura fazia parte de um políptico que foi retirado de seu lugar original e, indiferentes a sua totalidade, suas partes foram distribuídas por diferentes coleções, sendo a pintura referente à Adoração dos Magos procedente da Coleção Pucci da cidade de Roma na Itália, doada ao MASP em 1947 por Pietro Maria Bardi. Como muitas das obras desse período, a pintura é anônima, não se encontra nela assinatura alguma que identifique um autor.

Consta dos arquivos do Museu que, quando Bardi a doou, disse tratar-se de obra do **Maestro del Bambino Vispo**. Sabe-se que durante esse período da Idade Média, os séculos XIV e XV, identificar o autor de uma pintura é trabalho complexo e oneroso. Embora o objeto de nossa análise não careça de uma definição de autoria, não seria prudente ignorar as controvérsias que existem em relação à autoria desta pintura, porque em 1975, um historiador da pintura italiana dos séculos XIV e XV atribuiu-lhe autoria diversa da relatada por Bardi. Assim como Bardi a entregou dizendo tratar-se de obra do Maestro del Bambino Vispo, ela

também foi identificada, segundo os arquivos do Museu, como obra de Paolo Serafini da Modena pelo historiador Miklós Boskovits<sup>39</sup>.

Boskovits escreveu um artigo dedicando-se a provar que Gherardo Starnina, pintor ativo nos séculos XIV e XV, era o mesmo Miguel Alcañiz<sup>40</sup>. Surpreendentemente, Gherardo Starnina também é um candidato a ser o anônimo dito “Maestro del Bambino Vispo”, por proximidade de estilos. Não existem pinturas assinadas pelo Maestro del Bambino Vispo. A polêmica autoria da obra não se resolveu até os dias de hoje. Na ficha catalográfica do Museu consta que Bardi atribuiu a autoria da pintura ao “Maestro del Bambino Vispo” quando a entregou ao Museu em 1947, mas, em 1975, Boskovits, discordando dele, a atribuiu a Paolo Serafini da Modena, um quarto pintor.

Tratando-se de uma pintura sem assinatura, executada num momento onde muitos artistas europeus deslocavam-se para a Itália e trabalhavam junto aos artistas florentinos, realmente fica bem difícil estabelecer uma autoria que não gere dúvidas, particularmente quando as datas das obras examinadas não corroboram para que se coloque junto com a obra, num mesmo ano e local, os ditos pintores, ou o dito pintor da obra. O caso dessa Adoração dos Magos de 1375 não foge à regra e confunde os historiadores na atribuição de sua execução a seus verdadeiros autores. Sabemos que as obras anônimas nesse período são muitas, e que uma boa parte delas não foi realizada apenas pelo pintor mais conhecido, contratado para executá-la. Provavelmente ele contava ao menos com a parceria de mais um pintor, portanto o anonimato do autor, ou dos ajudantes, é uma condição comum a muitas

---

<sup>39</sup> Miklós Boskovits (1935-2011), um dos mais notáveis historiadores húngaros, faleceu em Florença no ano de 2011. Foi historiador de arte e professor universitário. Reconhecido estudioso da pintura italiana do Medievo e da Renascença, escreveu a obra *Italian paintings of the fifteenth century*.

<sup>40</sup> Miklós Boskovits. *Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?* Paragone, XXVI/307, 1975, p. 3-15.

obras que pertencem ao terceiro quarto do séc. XIV e do séc. XV. O próprio MASP, longe de acolher qualquer autoria duvidosa, porém respeitando dois profissionais gabaritados, tem registrado em seus arquivos a possibilidade da obra pertencer a qualquer um dos dois autores: aquele indicado por Bardi, o Maestro del Bambino Vispo, sobre o qual bem pouco se sabe, e também a atribuição de Boskovits em 1975 a Paolo Serafini da Modena.

O Maestro del Bambino Vispo é totalmente anônimo e foi identificado dessa forma e com esse nome porque as pinturas cujas autorias lhe foram atribuídas traziam a sua marca: um Menino Jesus feliz e sorridente. Embora não se saiba muito mais sobre Paolo Serafini, sabe-se ao menos que era de Modena, e que era filho de Serafino Serafini, escultor ativo na segunda metade do séc. XIV. Existem alguns registros da atividade de Paolo: ele deixou duas obras assinadas, às quais Boskovits acrescentou mais três, sendo uma delas a Adoração dos Magos do MASP. Ainda que nos abstenhamos das polêmicas de autoria reservadas a essa obra, trataremos à luz outras dúvidas relacionadas à representação do tema bíblico da Adoração dos Magos no séc. XIV, para as quais buscamos esclarecimento na documentação disponível.

Começemos nosso relato da pintura de Paolo pela representação da família sagrada (figura 35). A Virgem Maria, colocada em majestade, segura o Menino Jesus, personagem chave para toda a polêmica, que sorri, com ternura, sentado no colo de sua mãe. A primeira peculiaridade que se observa nesta pintura é a ausência de azul, não só no manto da Virgem, mas por toda a pintura. Aliás, a ausência de azul é até pouco a reparar, perto da economia de cores e tons usados na execução dela, de modo que se poderia dizer que o autor contou com uma gama muito reduzida de cores, o que nessa época poderia significar uma encomenda executada por alguém com poucos recursos financeiros. Sabemos que Paolo foi um pintor itinerante de origem Emiliana (da região da Emília Romana), tendo trabalhado em diversas

idades italianas e que pertenceu à Ordem dos Dominicanos, como atesta sua pequena biografia. É certo que o pintor, sendo um religioso, vivia sob o voto de pobreza, e que esta pintura, como descreve a documentação dos arquivos do MASP, provavelmente “integrava originalmente uma predella, isto é, a costureira frisa compartimentada em pequenos retângulos que decoram com cenas narrativas a base dos retábulos italianos do séc. XIII ao séc. XV”. Assim, essa era uma obra teológica, destinada à contemplação da manifestação de Deus na Epifania do Cristo. Para os religiosos, a riqueza e os materiais não eram tão importantes. Esses monges já haviam abandonado a vida ligada às posses terrenas e dedicavam-se por toda a vida ao seu voto de pobreza para se manterem meditando sobre os mistérios cristãos ou pregando o cristianismo.

Na figura 36 podemos ver a parte da composição que se refere à representação do Menino Jesus (detalhe) e de Maria. Ele está sentado no colo de Maria, e o Rei Mago Gaspar beija seu pé. Uma singularidade da pintura é o tom rosado que compõe a pele de todos os personagens presentes na cena. Por efeito de composição e mesmo talvez por questões de simbologia, Maria está representada em majestade, como nos ícones bizantinos, com o Menino Jesus no seu colo. Sobre as pernas do menino pode-se notar um “paninho” ou “umas faixas”, que é o termo usado no livro apócrifo do *Evangelho árabe da infância*, que nos conta que Maria deu esta “faixa” aos Magos e que estes a levaram para sua terra, conservando-a e adorando-a como uma relíquia.

Ainda no que pertence aos aspectos gerais da composição e no que diz respeito a iconografia, Paolo não se diferencia de seus coetâneos. Sobre a cabeça de Maria (figura 37) está o telhado da madeira, representando a estrebaria, e nas suas costas a parede rochosa da

gruta. Tudo encontra sua referência na iconografia, dentro dos *Evangelhos de Mateus e de Lucas* e nos livros apócrifos da infância.

O bem esquematizado jogo de cores foi trabalhado com perfeição e economia, assim como a composição é de uma singeleza e limpeza extraordinárias. Há uma hierarquia na composição que nos impele o olhar para toda a imagem, orientado de acordo com a importância dos personagens na cena. Ainda que seja por motivo de qualquer outra ordem que não a teológica, a imagem não nos confunde o olhar no momento em que reconhece a hierarquia estabelecida pela cor, como a túnica vermelha do primeiro rei, que beija o pé do Menino Jesus, levando o olhar para uma sequência de personagens que vai do Rei para o Menino Jesus, e deste para a Virgem, no primeiro plano. A imagem conhece uma ordem estabelecida de leitura visual. Ela recorta os planos de modo que permite sempre que nosso olhar encontre o menino, ainda que um pouco fora do centro da imagem.

O rosado da sua pele um pouco menos iluminado que o rosado do vestido da Virgem, por meio do contraste desta e da outra cor, o preto do manto, ambos contrastando com a douração, é uma característica que nos remete aos ícones bizantinos. A douração da moldura joga graciosamente com o peso do veludo preto e frio, ou de um preto quase azulado que a imagem projeta sobre o nosso olhar.

José, o pai do Menino Jesus, torna-se perceptível na imagem apenas por obra do cálice de ouro que se encontra em sua mão. Ele foi colocado na composição vestido com o que parece ser um hábito de um frade franciscano. Este traje foi pintado na mesma cor da pedra da gruta da Natividade, um tom de marrom que se assemelha ao da pedra no fundo, deixando-o quase oculto na pintura. Provavelmente uma referência a São Francisco de Assis, que é

considerado o protetor dos animais, como o burro e o boi no presépio. Sua identificação tonal com a gruta mal permite que seja visto pelo observador. Enquanto isso, do lado oposto da composição, salta a claridade de outro traje, de um tom de laranja extremamente luminoso. A potência de luz desse tom é tanta que rivaliza no contexto com a própria folha de ouro da moldura com a qual faz limite na composição. Ele puxa magneticamente nosso olhar para a esquerda da imagem e se coloca como uma continuidade dos Reis Magos na composição para disputar acirradamente um lugar na composição com Melchior, que está ajoelhado no centro da imagem. José é um protagonista quase inexistente na composição, mas esse tratamento para seu personagem em cena era comum. Como já foi dito, José não é o pai do Menino Jesus. Ele é um guardião que dá o seu nome para legitimar em sua família o filho da Virgem Maria.

Este personagem, embora não pertença tradicionalmente à cena retratada, une-se aos Reis Magos, em suntuosidade, no trajar. Esse uso impetuoso da cor num personagem inexistente na iconografia, e que está identificado como “um pajem do séc. XIV”, como informa o arquivo do Museu, e foi assim identificado em virtude das formas das peças de seu traje, usadas no séc. XIV, no mínimo nos faz pensar sobre quem ele poderia ser, um nobre ou um rico comerciante, provavelmente quem contribuiu financeiramente para a execução da pintura. Isso era bastante comum. Ele porta uma expressão um pouco aflita e olha para o céu. O Menino Jesus está nu, apenas com um pequeno tecido “vaporoso” e transparente sobre as pernas. A Virgem, como uma representante divina, porta seu manto negro de veludo; é o que sugere a textura construída pelo pincel do pintor para representá-lo. A túnica do Rei Baltazar recebe o mesmo tratamento e a mesma cor do manto da Virgem. Este tratamento do tecido o iguala em grandeza e realeza a ela, que mais do que a grandeza terrena, possui a grandeza

espiritual de sua condição divina, reafirmada pela enorme auréola dourada que circunda sua cabeça.

José, quase oculto, nos faz lembrar a representação de outra passagem bíblica, a da Anunciação, executada por outro dominicano um quarto de século depois. Esse dominicano foi Fra Angélico, que numa de suas pinturas da Anunciação no Convento de São Marcos coloca São Pedro Mártir presenciando o acontecimento, com um tratamento similar ao dado a José na composição de Paolo, que também observa em pé e passivo, numa atitude respeitosa, o acontecimento que se desenrola a sua frente, permanecendo silencioso e quase imperceptível na cena, atrás de uma coluna como se pode ver na figura 38.

São Pedro Mártir, por sua vez, veste o hábito dos dominicanos, a túnica branca sob o manto preto, e também presencia a cena na condição de santo: suas mãos juntas unidas pelas palmas, na altura do coração, sugerem a devoção. Sua cabeça, levemente curvada, assim como a dos outros dois personagens em cena, também está circunscrita por uma auréola dourada.

Na Adoração dos Magos de Paolo, além da auréola em José, pode-se ver também, sobre sua cabeça, uma espécie de chapéu preto. O hábito dos franciscanos tem um capuz acoplado; talvez seja uma representação do capuz a peça escura que se vê sobre sua cabeça (figura 39).

Uma diferença bastante perceptível nesta pintura em relação a outras é a expressão feliz da Virgem e do Menino. Isso pode ser visto nos ícones bizantinos, cujos santos estão sempre representados com uma expressão serena ou até piedosa, e nos olham nos olhos como

a nos mostrar sua santidade. Esta se assemelha a uma espécie de modéstia desinteressada, que pouco se importa com quem seja aquele que a observa; o pecador, o crente ou o santo recebe esse mesmo olhar sereno, isento de julgamento e pleno de compreensão infinita.

Ao observarmos mais atentamente a imagem da figura 40, é possível perceber o rosto corado e sorridente da mãe Maria e do filho, o Menino Jesus. Graciosamente sentada sobre um trono cor-de-rosa com o menino em seu colo, nota-se que a pele de ambos retorna em cor e luminosidade ao trono rosa, fazendo com que se estabeleça uma ligação sutil entre a pedra, representada pelo trono de mármore, provavelmente uma referência ao mármore da região, e a pele dos personagens por semelhança de cor e similaridade de tratamento pictórico. Embora estejamos em 1375, a mais de um século do Renascimento Italiano, Paolo, assim como Giotto na Capela Arena em 1304, pintou suas figuras como peças de escultura em pedra mármore. A diferença da pedra de Giotto para a de Paolo foi apenas a cor utilizada para que representasse a pedra.

Embora ambos tenham usado a mesma pedra mármore, Paolo a utilizou na cor rosa, ao invés da cor branca utilizada por Giotto. O trono e todas as figuras da cena exalam esse tom rosado: o menino, Maria e os demais seres humanos da cena. Esse rosado se torna um tom de pele de um alto valor e muito delicado, e o tratamento pictórico das manchas de luminosidade variada confere aos personagens volumes discretamente sombreados, com passagens tonais gradativamente hierarquizadas. A escuridão do ambiente da estrebaria e da gruta ao fundo, que mimetiza José, como um camaleão, contrasta violentamente com a luminosidade da pele e dos trajes dos personagens. É provável que a composição da cena possa ter sido referendada no Teatro dos Mistérios Cristão, pois sabemos que os pintores se utilizavam de cenários, poses, objetos de cena do teatro, para esboçar as composições das suas pinturas. Tudo era

baseado na iconografia cristã. O momento ainda é pré-renascentista, mas já apresenta a clássica imagem esculpida no mármore, que Giotto eterniza na Capela Arena, com a mesma potência que se realizava a escultura greco-romana na pedra mármore.

Esta potência, realizando-se na pintura, trouxe para a composição proporções mais equilibradas e harmoniosas na construção da cena. Para a representação da figura humana, os volumes geométricos do corpo de pedra já se fazem presentes, embora ainda um pouco excessivamente angulosos, se comparados às produções da Renascença. Piero, ao executar a Capela Arezzo nos primeiros anos do séc. XV, faz o mesmo que Giotto no séc. XIV, aprimorando um estilo que se consolida. Esse modo de representação iniciado por Giotto passa por Piero e o ultrapassa. Sua pintura coloca-se como se fosse uma ponte sobre um rio que une dois momentos distintos da pintura italiana: uma travessia do séc. XIV passando pelo XV, que se aprimora e desemboca, ao consolidar-se num estilo pleno de potência, no séc. XVI. O que muda na cena é o seu conteúdo. A representação não mostra mais os deuses pagãos no seu lazer no Monte Olimpo; a força da imagem clássica greco-romana vem para representar personagens e passagens bíblicas e se consolida como uma forma cristã de expressão.

Esse modo de representação, que remete à estatuária greco-romana da qual Giotto foi precursor no séc. XIV e que seu contemporâneo Paolo da Modena também assimilou, foi seguido no século seguinte por Piero della Francesca (LONGHI, 2007, p.102), que fez com que seus personagens humanos em cenas bíblicas se parecessem também com figuras esculpidas no mármore, não tão branco como o de Giotto, nem tão rosa como o de Paolo, mas em outra variação de cor.

Os afrescos da Capela de Arezzo (figura 41) respeitam essa forma de representação da figura humana com a forte presença da imobilidade da pedra, unida numa firme aliança com a geometria de Euclides, na qual Piero se baseava, e que continha premissas de Pitágoras que Euclides explicara. Estas imagens pintadas vão muito além, no seu esforço de aproximação, rumo a uma figura geometricamente perfeita, como nós veremos mais à frente no Renascimento italiano. Do séc. XIV para o XV, e do séc. XV para o XVI, os padrões greco-romanos, estimulados pela corrente humanista, se instalam na Itália. Temos então a valorização da anatomia do homem; temos um Leonardo Da Vinci e um Michelangelo, dois gênios que foram representantes dessa corrente de pensamento na Itália.

As figuras de Piero possuem aquele volume denso e geométrico da pedra rigorosamente esculpida e polida com perfeição, ao mesmo tempo em que projetam uma sensação de calor humano, que faz da pele do pescoço, das mãos e do colo das mulheres algo entre o branco e o rosa desbotado; esta figura humana é arredondada, quente e macia, se a contrastarmos com a frieza e a dureza da pedra. Os membros destas mulheres e homens são roliços e totalmente cilíndricos, porém, ao se juntarem, formam uma figura de tal modo forte e harmônica, que apesar da natureza dura e gelada da pedra, e de parecer que o pintor observou modelos de mármore e os pintou, tais membros ainda pertencem a homens e a mulheres de carne e osso que são geometricamente perfeitos, como os deuses da estatuária clássica.

Não podemos esquecer que a Itália é uma região onde o mármore é abundante, e lá se encontram pedras de excelente qualidade e numa grande variedade de cores. Em menos de um século a corrente humanista, com seus valores clássicos e o Renascimento do séc. XVI estão

totalmente estabelecidos na Itália; a arte cristã utiliza em abundância esse material, essa concepção e os artistas da época.

Deteremo-nos agora em outra questão ligada à Virgem, que é a cor do seu manto. Na quase totalidade das pinturas dos séculos XIV e XV, o manto da Virgem é azul. Uma das primeiras coisas que percebemos na pintura de Paolo é a ausência da cor azul. Esta cor não existe em nenhum lugar da pintura. Isto talvez possa ser explicado sem muitos artifícios, se a questão for econômica. Nesse momento o azul extraído do lápis-lazúli, o ultramarino, que era usado no manto da Virgem, é um pigmento extremamente caro. No séc. XIV, o azul também é uma cor aristocrática e armorial que, aos poucos, como uma moda, vai se espalhando pelo vestuário e pelos brasões da nobreza e ultrapassando o contexto heráldico, chegando ao contexto sacro. Do ponto de vista heráldico, o azul tem o mesmo valor do preto (PASTOURÉAU, 2002, p.49); assim, Paolo utilizou-se do preto, cuja simbologia assemelhava-se à do azul, provavelmente porque era uma cor de que dispunha, e certamente não possuía nenhum tipo de pigmento azul.

Paolo também apresenta outras peculiaridades nesta pintura, se a compararmos com as representações dos Reis Magos que conhecemos desse século. Sabe-se que a partir do séc. XIV os Reis Magos foram identificados com os três filhos de Noé, e que representavam os três continentes conhecidos, a Europa, a Ásia e a África. Assim, cada um dos Reis Magos era retratado dentro de uma tipologia física que simbolizava o continente de onde cada um deles procedia e segundo os costumes dos povos que habitavam esse continente.

Inicialmente, como já dissemos, os reis, se existiram, teriam vindo da Pérsia e tinham uma mesma nacionalidade. Uma preferência pelo número três, ligada ao contexto de época, e

aos corpos dos Reis Magos transferidos de Milão para Colônia noséc. VIII, que eram três, definiram o seu número e sua identidade. Apesar das novas identidades, os Reis Magos ainda remetiam a um mesmo longínquo, desconhecido e exótico Oriente, terra das especiarias, do ouro e das pedras preciosas; um lugar povoado por reinos plenos de tesouros, como aqueles que a Rainha de Sabá trouxera ao visitar o Rei Salomão, cobrindo-o de presentes e tesouros valiosos. Esses presentes eram parte das riquezas encontradas nesses lugares remotos, como o reino de Sabá.

Melchior (figura 42), segundo o Pseudo-Beda, seria um rei idoso, com idade avançada, e teria cabelos e barba longos e brancos. Gaspar é descrito como um jovem imberbe e Baltazar um homem maduro de pele escura. A pintura de Paolo com certeza não contempla essa alternativa para representar qualquer um dos Reis Magos. Estamos em 1375, no terceiro quarto do séc. XIV. Se Paolo conhecia essa tipologia, dando uma identidade continental aos reis, ele a ignorou. Todos os três Reis Magos da imagem são homens brancos como os europeus. Melchior não tem cabelos brancos, ou mesmo grisalhos, como se deveria esperar. Eles são castanhos mesclados com alguns fios brancos, que também estão presentes em sua barba, que forma uma massa única com os cabelos, emoldurando sua cabeça, o que torna impossível ao espectador distinguir o que é barba e o que é cabelo. Quanto a Gaspar, o imberbe, ele possui cabelos encaracolados com longos cachos e é um homem branco de cabelos loiros. Baltazar, cuja personificação é mais distante ainda do que se poderia esperar, longe do homem de pele escura que representaria a África, é branco com os cabelos ruivos.

Na figura 43, no primeiro plano da composição, embaixo, à direita da imagem, vê-se uma coroa de ouro que Melchior retira da cabeça para que possa beijar o pé do Menino Jesus, gesto que demonstra claramente seu respeito e adoração por essa criança que ele procurou por

longo tempo e finalmente acaba de encontrar. Melchior veste uma túnica vermelha, vestimenta cuja cor e configuração é a dos mestres orientais; nos dá a impressão de que se trata de uma pessoa que se localiza na esfera do sacro como um monge, um sábio ou um sacerdote.

A manga vermelha triangular de Melchior combina-se ao manto preto da Virgem, que toma a forma de um retângulo sob o qual ocultam-se suas pernas, sobre as quais o Menino Jesus está sentado. Paolo cria um efeito visual luminoso de tal potência que direciona nosso olhar, dos pés para a cabeça de Melchior, em direção ao pequenino e rosado corpo do Menino Jesus. A manga de Melchior termina por encontrar o pé da Virgem Maria, que está descalça; uma relação de perspectiva isométrica se instaura entre o triângulo vermelho da manga da túnica do rei e o retângulo preto formado pelo manto da mãe do Menino Jesus, a qual é arrematada, atrás, pelo belo rosado do mármore do trono onde a Virgem está sentada em majestade, como nos ícones bizantinos. À frente, o pequeno pé da Virgem estabelece uma fronteira que diferencia sua figura da do rei e ressalta o corpo desnudo do Menino Jesus. A Virgem olha para baixo enquanto assiste à Adoração do primeiro dos Reis, Melchior.

Os reis de Paolo foram europeizados, praticamente nada que se refira aos atributos dos magos orientais está presente nessa pintura. Seus turbantes foram trocados por coroas. Eles também perderam suas auréolas e conseqüentemente sua santidade. Embora aqui Melchior seja um homem maduro, claramente não é tão idoso quanto outras pinturas da época nos dão a perceber. Ele, com sua longa túnica, uma forma de vestimenta que o aproxima dos religiosos, é o que mais nos remete à figura do sábio, do mago ou do mestre vindo do Oriente. Os reis perderam suas identidades orientais; eles se parecem com soberanos europeus. Apenas a postura do Rei Melchior perante o Menino Jesus, que em nada difere da postura desse mesmo

rei nas representações de outros pintores desse século e do seguinte, permanece a mesma. Gaspar e Baltazar conversam enquanto Melchior beija o pé do menino. A cena mostra um ambiente de caráter mais psíquico do que físico, numa atmosfera de intimidade que mais parece um acontecimento social do que uma narrativa religiosa com manifestação divina.

Apesar do vermelho de iluminura, herança dos ícones bizantinos, da túnica de Melchior (figura 43), o tecido de sua vestimenta mostra-se bem mais modesto do que os tecidos dos trajes de seus outros dois companheiros de viagem e demais acompanhantes. O que se destaca no Rei Melchior é a luminosidade da tonalidade de vermelho que o envolve, unida a sua postura inclinada, que configura uma massa de vermelho bem embaixo mais ao centro da pintura.

É ele quem conduz o nosso olho para a leitura da cena; sua posição de joelhos logo no primeiro plano da composição, com a ponta da túnica ultrapassando a moldura por cima do ouro, faz com que seja visto na cena antes de qualquer dos outros personagens, pois esse pequeno e delicado recurso é uma abertura para a entrada do olho na imagem e seu caminho de leitura. Esse recurso gráfico usado na ponta da túnica é conhecido como “sangramento”, quando a imagem ignora a moldura e a ultrapassa como se ela não existisse, o que nos faz observar o Rei Melchior antes de todo o resto da composição.

Paolo utiliza com maestria a oposição das cores complementares; o jogo de positivo contra negativo, confrontando o vermelho da túnica do rei, está propositalmente colocado num lugar onde se mostra fronteiro ao manto preto da Virgem, a sua direita.

Ao fundo da figura de Melchior inclinado, na altura do joelho de Gaspar, que encontra-se em pé, aparece o verde do seu belo manto de veludo ao qual se refere o texto do Pseudo-Beda. Paolo brinca com a cor; ele funde o veludo verde do manto com o veludo preto bordado a ouro e o contrasta com o luminoso vermelho, num pequeno espaço atrás da cabeça de Melchior (figura 44). Sendo Paolo, ou o Maestro del Bambino Vispo o autor dessa façanha, ele foi primoroso na concepção das vestimentas como recurso de linguagem. A cor não é apenas um enfeite, ela representa um papel importante na concepção da cena.

A diagonal de leitura marcada em vermelho na figura 45 foi o recurso gráfico utilizado que nos mostra claramente a firmeza do conhecimento de desenho geométrico que Paolo tinha e no qual trabalhou. A diagonal de leitura fecha um triângulo em primeiro plano, que comporta em seu interior a família sagrada. José, embora presente, está praticamente oculto atrás da moldura. Esse triângulo sobrepõe-se a um retângulo, no qual estão inseridos os outros dois reis e, mais um pouco atrás destes, mais dois visitantes anônimos, alheios à iconografia. Esses são todos os personagens em cena.

O Rei Gaspar (figura 46), o imberbe, é o mais jovem dos três Reis. Entre os trajes nos quais os reis se apresentam, o de maior riqueza é o de Gaspar, que ultrapassa muitas vezes, em luxo, os trajes de seus companheiros de viagem. Seu manto de veludo verde cobre parcialmente uma veste de brocado preta bordada a ouro; artigo com certeza de alto preço no comércio italiano. Tecidos do Oriente eram parte das mercadorias que aportavam nos portos de Veneza e Gênova.

A oferenda de Gaspar está colocada dentro de uma caixa, cuja forma de perfil nos lembra vagamente um triângulo trabalhado no volume (figura 47).

Esta caixa que porta a oferenda de Gaspar também é um tesouro em si; ela foi confeccionada em ouro como o cálice e a custódia dos outros dois reis. A expressão da boca de Melchior nos lembra um vago sorriso, e a expressão de seus olhos acompanha esse sentimento. Ele, como o menino e a Virgem, também possui aquela pele rosada. Sua cabeça inclina-se para Baltazar enquanto seu braço se dobra, expondo uma mão cujo gestual parece explicar ou enfatizar aquilo que ele e Baltazar confidenciam. Existe em seu rosto a mesma expressão que atribui a autoria da pintura ao Maestro del Bambino Vispo.

Gaspar emite uma aura de tranquilidade, uma alegria bastante serena, que nos faz pensar numa realização interior e subjetiva. Seus cabelos brilham quase tanto quanto o ouro da moldura. A maestria do pintor no tratamento das cores e a luminosidade que constrói o volume das feições de Gaspar nos lembram muito o tratamento dado à iluminura. Um talento particular foi usado para representar esses personagens. O tratamento de luz aplicado a toda a pintura é tão apurado como aquele que era aplicado aos Livros de Horas dos nobres europeus. A cor da pele dos presentes na cena sempre nos remete a uma pureza angelical e desta ao trono da Virgem de pedra mármore rosa.

A despeito de todas as delicadezas que Paolo introduziu na composição dessa Adoração, a mais exótica talvez seja a figura de Baltazar. O Rei que representava a África tinha sua identidade calcada na pele escura e nos cabelos negros. O Baltazar da figura 48 é branco, rechonchudo, com uma barbinha rala. Um leve recuo dos cabelos em sua testa denuncia uma calvície eminente para os anos vindouros. Seus cabelos são completamente ruivos. Ele veste uma túnica de veludo preto, assim como a Virgem; porém o tom de preto de sua túnica é um pouco diferente do tom de preto do manto da Virgem. A coloração do veludo

de sua túnica tende um pouco mais para o tom de preto-esverdeado, enquanto o manto da Virgem é de um preto mais azulado.

Suas vestes diferem em tudo das dos outros dois reis. Peça única sobre o tronco e os braços, até a altura das coxas, a túnica de veludo traz marcada a cintura, que está envolvida por um largo cinto de ouro. Este cinto, no ponto em que deveria fechar o círculo, não pode ser visto. Está separado da custódia de ouro a sua frente, com quem faz um jogo de dourado, preto e dourado, dividindo um mesmo espaço, que se realiza apenas porque uma parte da manga comprida preta que se sobrepõe à cintura do rei esconde a parte do cinto onde se espera encontrar a fivela. A custódia na mão de Baltazar, que pode ser vista em todo o seu esplendor, faz parceria também com a gola dourada que arremata a túnica na altura do pescoço do rei. A descrição do Pseudo-Beda não menciona o veludo. O único tecido citado nela é a seda da Síria.

Em relação às pernas de Baltazar, elas estão cobertas por uma veste rosada, que parece ter sido confeccionada com um tecido fino e leve. Não fica claro, porém, se é uma calça bufante ou uma espécie de saia longa com pregas largas (figura 49).

Mais dois personagens fazem parte da cena da Adoração de Paolo. Um pajem e atrás dele um outro homem, um personagem quase tão oculto quanto José e praticamente no mesmo plano deste na composição, porém do lado oposto ao da cena. Dele avistamos precariamente a face e os cabelos (figura 50). Ele quase não passa de uma massa de cor que se soma ao próprio pajem; dessa forma, muito pouco dele pode ser visto. O pouco de seu corpo que aparece é quase indistinguível do corpo do pajem. O que vemos é apenas o suficiente para que percebamos que ele olha para o lado oposto ao que está o menino, para cima, em direção

ao céu. Seus cabelos também são claros, de um tom que puxa para o alaranjado de suas vestes.

Exatamente nesse mesmo ponto da composição existe uma interferência de tinta, uma mancha mais escura na tela, cuja textura bastante proeminente destoa tanto da forma quanto da cor do fundo da gruta de pedra à qual devia pertencer. Essa forma, que não sabemos se foi ressaltada de modo proposital, ou pela adulteração da massa de pigmento causada pelo tempo, traz à luz outro espaço extraordinário que se mostra na pintura como um espaço configurado por duas curvas de circunferência menor que as outras curvas douradas da série da qual fazem parte, causando um efeito visual na percepção da composição que faz o fundo da cena, a gruta de pedra, deslocar-se para frente.

O fundo da gruta, neste espaço em particular, torna-se bem mais negro que todo o resto dela, que pode ser vista na composição à direita da imagem. Este detalhe provoca um contraste violento de sombra e luz com o ouro, que compõe a mesma série de curvas da moldura, porém na parte iluminada a ouro. A mancha à esquerda é tão potente que o olho, indo rumo à direita da pintura, percebe de maneira inusitada uma forma negra que causa um efeito inesperado no olho. A zona negra ali observada torna-se um ponto de fuga para o olho e fecha sua saída juntando-se às massas negras da composição.

O olho se divide entre esse espaço negro, que contrasta luminosamente com o laranja da veste do pajem e o ouro da moldura (figura 51); ele está seguro nesse ponto e se afasta da cena principal com Melchior ajoelhado, beijando o pé do menino. Isso, ao mesmo tempo em que a força da luz alaranjada da roupa do pajem faz um segundo jogo divisório de cor, entre a mancha negra no alto e o chão negro embaixo, no primeiro plano.

Entre o chão negro e a mancha negra no alto em linha reta, existe uma outra zona da mesma cor, porém de menor intensidade visual: o barrado negro da blusa do pajem, que é totalmente geométrico e serve de passagem por contraste e aos saltos, de uma zona de preto para a outra.

Se adicionarmos a túnica preta de Baltazar (figura 52) ao contexto, veremos que as zonas negras encontram-se em triangulação, entre si, mais uma vez nos mostrando que a composição seguiu regras fundamentadas na Geometria. Também é possível observar que existe um alinhamento, triangular, entre o canto da moldura e os pés do pajem e de Baltazar. Este alinhamento se estende até Gaspar ajoelhado, e é quebrado pela larga linha vermelha de sua túnica, sangrando a imagem. Este vermelho, além de cobrir a moldura, torna-se paralelo e sobreposto ao ouro que circunda o retângulo da moldura (figura 54).

Ela quebra a linha harmônica da douração que vem personificada por uma série de curvas gêmeas douradas, emoldurando toda a parte de cima da superfície da tela, e deixa a gruta esconder a imagem ao fundo. Isso faz com que essa mancha negra à esquerda, torne-se mais visível, por contraste, do que o ouro que a recobre parcialmente. Ainda existe um reforço para o inesperado evento causado pela cor dos cabelos, da roupa, e da pele do pajem. Ele é uma figura quase tão dourada quanto o ouro que cobre toda a pintura (figura 52).

Outro detalhe a ser observado, em todos os personagens da cena, foi a pouquíssima, ou nenhuma atenção dada ao calçamento. A Virgem e o Menino Jesus encontram-se descalços (figuras 54 e 55).

Os pés de José (figura 56) e do Rei Melchior (figura 57) parecem ter sido premeditadamente escondidos por suas túnicas.

De Gaspar vê-se apenas uma das pernas, e desta apenas a parte que está na altura do joelho; a outra está encoberta pela túnica de Melchior (figura 58). Quanto a seus pés, nenhum dos dois pode ser visto.

O mesmo tratamento foi aplicado aos pés de Baltazar (figura 59), dos quais somente o direito é visível de modo completo. Enquanto isso acontece, num plano imediatamente posterior colocado atrás do pé direito, o pé esquerdo, se assim pode ser chamada a mancha que ali se encontra, pode ser parcialmente visto. Este pé não passa de uma mancha marrom disforme entre a túnica de Melchior e a veste rosada do próprio Baltazar. Essa mancha sugere, impulsionada pelo contexto, e por uma relação de similaridade de cor, que ela é o outro pé de Baltazar. E aparece como os pés de todos os outros personagens, quase oculto e sem nenhum destaque no contexto da cena.

O pajem possui vestes cor de laranja e calça sapatos com pontas compridas, que mais se parecem com as babuchas usadas na Turquia e no Marrocos (figura 60). Porém, o mais perturbador em relação a elas, é que sua cor se confunde com a cor das vestes que cobrem suas pernas, das quais parecem fazer parte. Sem desempenhar papel algum, essas babuchas tornam-se apenas uma extensão de suas pernas, que se vão até seus pés.

Outro recurso visual relacionado ao atributo cor foi aplicado à imagem. Os pés do pajem têm o mesmo rosado da gola de seu blusão laranja, tornando-se visíveis em função do contraste do rosa com o branco e com o preto do chão. Este tom de preto do chão onde os pés

estão parados e discretamente apoiados, com a ponta da babucha direita virada para baixo e a ponta da babucha esquerda virada para cima, é o mesmo tom de preto que coloriu o manto da Virgem. Ambos os pés do pajem estão rodeados por diversas florezinhas brancas, que dão a impressão de terem nascido por ali, muito ao acaso, e se espalhado ao léu. Essas pequenas flores, formadas por sete pontinhos brancos configurados na forma de uma simples margarida, um miolo rodeado de seis pétalas, espalham-se por todo o chão da pintura, rodeando, inclusive, o trono da Virgem. Elas trazem uma discreta luz branca polvilhada ao espaço inferior da imagem, a área de chão preto que caracteriza todo o primeiro plano da pintura e que está contida pela moldura dourada que contorna toda a cena da Adoração.

Os vasilhames onde os reis trazem as suas oferendas, afastando-se da tradição, ganharam configurações mais sofisticadas. Enquanto no afresco de Giotto na Capela Arena, das três oferendas apenas a de Melchior, o ouro, é uma custódia de ouro, em Paolo todas as três oferendas estão sendo entregues em recipientes de ouro. Giotto põe na mão de Gaspar uma custódia, porém esta não é de ouro e mais se assemelha à pedra mármore da qual as figuras parecem proceder. Baltazar, o rei africano, traz sua mirra num chifre, ou numa cornucópia. Na pintura de Paolo, José é quem segura o cálice de ouro que se supõe ser o vasilhame que traz em seu interior mais ouro ainda, além daquele que se vê na própria peça (figura 61).

Na figura 62 vemos uma caixa de ouro que está nas mãos de Gaspar. Ele oferece incenso ao Menino Jesus. No mosaico de Ravena, primeira representação reconhecida, as oferendas foram entregues em “simples pratos”; do prato até a caixa de ouro existe um longo caminho percorrido que resultou numa grande diferença. Os presentes dos Reis Magos ganharam mais destaque com o passar do tempo, com os recipientes tornando-se peças cada

vez mais complexas em sua configuração e com materiais mais valorizados, como o ouro e as pedras preciosas incrustadas neles. Essas oferendas fazem um jogo visual com as coroas para nos lembrar dos tesouros que elas são com relação a seu valor material; também fazem alusão ao rei como um soberano de terras, pois a coroa é o símbolo do rei no Ocidente e remete ao seu reino e as riquezas que ele contém. As oferendas servem ainda a mais uma utilidade: também carregam em si um valor espiritual.

A terceira oferenda, a mirra, encontra-se na mão de Baltazar (figura 63). Seu recipiente possui o mesmo formato de uma custódia e também é uma peça confeccionada em ouro. A custódia de ouro completa os três recipientes que os reis trouxeram com as oferendas para o Menino Jesus, na pintura de Paolo. Ela contém mirra, apontando para sua condição espiritual e divina. A peça encontra-se colocada nas mãos de Baltazar, colada à manga negra bordada com dourado da vestimenta de Gaspar, e é onde temos um jogo de cores extremamente bem arranjado, que permite que todos os elementos, nesse espaço da composição, possam harmonicamente se estabelecer no espaço, permitindo à visão uma leitura quase simultânea desses elementos, composta por uma geometria rigorosa na sua proporção, na sua configuração e na forma de suas massas de cor (figura 63).

A pintura de Paolo encontra-se dentro do estilo que vigorou na Itália durante a vigência do Império Romano do Oriente na região de Ravena, o que trouxe a influência de Bizâncio para a pintura italiana. Os ícones bizantinos eram figuras de santos cobertos com peças de ouro, engastadas com pedras preciosas. Os artistas de Bizâncio tiravam partido da complementariedade das cores e aplicavam essa teoria em suas pinturas. A folha de ouro era utilizada para recortar a figura e emoldurar o fundo, e sobre ela gravações eram feitas. As figuras ficavam imersas na luz do ouro.

Na figura 63 podemos observar também as gravações no ouro, tanto na custódia de Baltazar quanto na caixa de Gaspar. A folha de ouro foi toda pontilhada, e esses pontos formam desenhos, molduras e alguns padrões com intervalos regulares. Ao que parece o pintor, após a aplicação da folha sobre a madeira, teve ainda o cuidado de, com uma ponta seca, desenhar sobre ela, decorando-a. Desta forma, é possível distinguir as formas na parelha e brilhante folha de ouro. Esses pontos criavam espaços em relevo e espaços vazados; a técnica é construída como uma espécie de gravação. A peculiaridade é que aqui não é uma matriz o que se grava. O original, ou seja, a matriz, é a própria obra. Ela não tem caráter de múltiplo e não pode ser reproduzida. Nas figuras 64 e 65 podemos observar diversos padrões onde a douração foi aplicada na pintura, junto à sua respectiva gravação.

Por fim, a pintura de Paolo, embora tenha sido executada no séc. XIV, foi tratada à maneira dos ícones bizantinos e, como não se pode deixar de mencionar, à maneira da iluminura européia do séc. XIII. Nela também encontramos características que nos ligam às duas vertentes técnicas: a cor pura, cem por cento saturada e praticamente sem sombras, unida à luz brilhante da douração pela folha de ouro.

## CONCLUSÃO

A Adoração dos Magos, tema secundário na Natividade do Cristo, adquiriu grande notoriedade nos séculos XIV e XV, o que nos permitiu traçar um caminho para o desenvolvimento de um novo espaço composicional na pintura italiana desses dois séculos. Esse modelo composicional desembocou no Renascimento do séc. XVI, quando encontrou sua expressão maior, seu apogeu. A pintura italiana dos séc. XIV e XV pode contar com o talento de inúmeros pintores que deixaram suas marcas no caminho traçado pela técnica italiana de pintura desses séculos, que repercute até hoje, séculos após o seu advento. Partindo da forma de representação introduzida por Giotto nos afrescos da Capela de Arena, tornou-se possível traçar um caminho entre os pintores que seguiram essa tendência e a aprimoraram.

Ainda no séc. XIV, Giotto, Duccio, Mariotto de Cristofano e Paolo da Modena permaneceram ligados à forma de representação dos ícones bizantinos, deixando por herança uma maneira de compor ligada a um determinado tipo de tratamento pictórico que se espalhou por toda a região da Itália, alcançando o Renascimento do séc. XVI. Os padrões de representação greco-romanos encontrados nas pinturas dos artistas desse momento em muito superaram o seu tempo. A contribuição do Teatro dos Mistérios Cristão também teve seu papel, contribuindo amplamente na colocação dos personagens em cena e no gestual de alguns desses personagens. Além e antes desses elementos composicionais da cena representada, está o texto do *Evangelho de Mateus*, que orienta a parte teológica da representação.

Piero de La Francesca também foi um desses homens. Em plena atividade artística quando da execução da Capela de Arezzo, ele nos mostra o quanto esses padrões greco-

romanos influenciaram a corrente pictórica que veio do séc. XIV, atravessou o séc. XV, até desembocar no Renascimento italiano do séc. XVI. Piero foi quase como uma ponte que ligava dois séculos, tendo vivido em ambos e expressando em imagens a matemática do segundo, de seu estudo de figuras geométricas que remonta a Euclides, e do primeiro, que se utiliza fortemente das relações do triângulo de Pitágoras. Sem sombra de dúvida, Giotto foi o precursor desse momento e lugar nessa forma de representação de homens de pele de pedra mármore na pintura, uma referência clara à escultura do período greco-romano. Seus afrescos da Capela Arena, de 1304-1306, encontraram tanta receptividade entre os pintores daquele momento que foram o início de uma fase belíssima da pintura italiana, que encontrou sua forma de expressão mais sofisticada quando se uniu à corrente filosófica do Humanismo no Renascimento, legando ao mundo um estilo de pintura cuja força ainda não se esgotou. Desta escola saíram mestres como Leonardo da Vinci e Michelangelo. Traços desse movimento rebrotaram no neoclassicismo, estilo Art Déco e nos movimentos Pós-Modernistas.

A escolha do tema da Adoração dos Magos para desempenhar o papel de guia neste processo deve-se ao fato desse tema não padecer do mal da raridade de representações. Ao contrário, a fartura de representações encontradas nesses dois séculos e nos seguintes prova que o tema permaneceu popular e que representações eram e ainda são requisitadas aos pintores pelo público apreciador. Esse tema da Natividade com os Reis Magos permanece vivo há séculos na pintura, e envolveu diversas gerações distintas de pintores na sua representação e consolidação de uma configuração apropriada. A forma de representação do tema como nós a conhecemos hoje faz parte desse processo de construção. Ele não cessa e segue adiante se atualizando permanentemente, acompanhando o espírito de época das sociedades ocidentais cristãs que o cultuam.

Da representação do mosaico de Ravena do séc. VI até a pintura de Giotto no séc. XIV, passaram a compor o tema uma quantidade maior de elementos em cena. Permanecendo fiel ao texto de *Mateus*, até os dias de hoje, e todo ano no presépio natalino, a Adoração dos Reis Magos já foi figurada nos lugares mais distantes do planeta. Entre os elementos que fogem à narrativa bíblica está o número de reis que visitou o Menino Jesus na Epifania. A tradição popular nos legou três. As razões para isso podem ter sido diversas: o número que se relaciona com a Trindade Cristã, uma razão teológica para uma teologia neo-platônica; o discurso de Joaquim de Fiore; o discurso de Santo Agostinho para o número três; a regra de três do comércio italiano, uma razão comercial; o número de presentes ofertados ao Cristo, o ouro, a mirra e o incenso; os três continentes conhecidos, uma razão geográfica; não se pode saber, mas com certeza todas essas manifestações influenciaram a escolha do número três para a lacuna deixada por *Mateus* no texto do evangelho.

Diferentemente dessa dúvida, nós temos a certeza pictórica de que uma luz extravagante guiou esses visitantes até o local do nascimento do Menino Jesus. Essa certeza está registrada em quase todas as pinturas como um objeto pairando no céu na forma de uma estrela ou de um cometa; aparece também como um anjo ou como uma luminosidade indefinida num canto do céu. Esse acontecimento celeste registra a presença da divindade na cena. É um ponto de cunho teológico que os pintores exploraram com variantes, pois qualquer manifestação natural poderia ser aceita tratando-se de uma manifestação do Divino, e aqui da Epifania do Cristo.

Alguns elementos pertencentes aos evangelhos apócrifos foram permitidos nas imagens. Esses elementos enriqueceram a narrativa composicional da cena. Por exemplo, é dito no relato de um dos apócrifos que Maria teria dado aos Reis Magos uma faixa que

retirara do corpo do menino, na qual ele teria sido enrolado, e que esses reis a trataram como uma relíquia sagrada. Na pintura de Paolo da Modena, o menino tem um discreto paninho sobre as pernas. Podemos ainda arrolar a esta lista a gruta de pedra, atrás do telhado da estrebaria, que quase sempre figura nas pinturas, e algumas vezes as parteiras preservadas pelo Teatro dos Mistérios Cristão, ao menos até o séc. XIV.

Além das contribuições apócrifas à cena representada, é perceptível também a inserção de algumas contribuições de elementos composicionais presentes nos ícones bizantinos. Este parece ser o caso do trono onde Maria está sentada em majestade. A douração, técnica típica dessa forma de expressão pictórica, também pode ser vista com os mesmos requintes operacionais com os quais o ouro era aplicado no ícone. Também se deve considerar a contribuição das técnicas de iluminação dos manuscritos medievais ocidentais. O valor simbólico do ouro atuava sobre todo o mundo cristão.

A fixação da identidade pictórica dos três reis como conhecemos deu-se também nos séculos XIV e XV. O mais velho, Melchior, de barba e cabelos brancos, é representante da Ásia. O mais jovem, Gaspar, imberbe, representa a Europa e, por fim, Baltazar, o homem negro, representa a África. Essas identidades permanecem após a descoberta da América, mesmo tendo-se constatado a existência de um quarto continente. A pintura de Viseu, em Portugal, serviu de modelo de vanguarda para a posteridade. Em sua época, o indígena brasileiro representando a América não fez escola. O texto do Pseudo-Beda, porém, manteve sua integridade no que se refere tanto às idades biológicas dos Reis Magos quanto aos seus nomes e sua vinda do Oriente a Belém.

A Estrela de Belém, objeto que anuncia a vinda do Cristo Salvador encarnado entre os homens, é outro símbolo efetivo na representação. Ainda quando ausente, como no *Atlas Catalão* de 1375, é lembrada pelo dedo do segundo Rei Mago elevado para cima, indicando um lugar no céu. A estrela também é objeto de uma certeza pictórica; mais do que isso, a cena evoca essa presença divina sob a forma de um acontecimento inusitado de luz, frequentemente presente nas pinturas do período. A importância desse elemento na cena é maior do que a presença dos Reis Magos. A estrela os trouxe, os banha em luz esplendorosa e guia cada um deles de volta à sua terra. A estrela é a presença simbólica do divino na cena.

Para que a luz representada se manifestasse com todo o esplendor desejado nas pinturas, recursos técnicos foram aplicados. Unindo-se a um poderoso espírito de época que primava por uma cor parelha, pura, sem sombras e muito luminosa, o *claritas*, assim definiu Humberto Eco, permeou a vida dos medievais que se representavam segundo a ótica de seus próprios olhos e espíritos, ou seja, fartos de luz. Assim o ouro, a prata e a cor esmaecida com um alto teor de luz branca, uma cor aguada, quase transparente, contrastava com o poder do brilho amarelo do ouro ou mesmo do brilho branco da prata. E assim a pintura do fim do medievo para a cena da Natividade dos Reis Magos foi uma pintura farta de luz.

Ainda vivo, o persistente Oriente exótico contaminou as pinturas produzidas nos séculos XIV e XV. Uma pequena parte do Maravilhoso medieval cristão sobrevive na Adoração dos Magos. O oriente trouxe as sedas, tecidos brocados e bordados de pedrarias; os tecidos de seda adamascados e as riquezas dos perfumes e das cores das pedras preciosas; a variedade culinária das especiarias que invadiram os mercados de Veneza e de Gênova; as caravanas vindas do Oriente pela rota da seda, lotadas de camelos carregados de produtos a ser comercializados com os europeus. Embora se saiba que na época do nascimento do Cristo

os camelos ainda não haviam sido domesticados no Oriente, eles tornaram-se parte dessa representação pictórica quando começam a aparecer no séc. XIV como um símbolo que pode identificar a origem dos Reis Magos visitantes, como homens vindos de regiões desérticas.

A Estrela de Belém, assim como as oferendas que os reis trouxeram ao Menino Jesus, permaneceram como componentes de relevância na cena da Adoração dos Magos. Esses elementos foram introduzidos de forma estudada na cena. Lembremo-nos que a mensagem deixada por *Mateus* no evangelho é aquela cujo conteúdo a imagem tenta reproduzir e é o que realmente importa. Essa cena foi montada da maneira que foi montada, utilizando-se de diversos recursos técnicos e conceituais, para provocar em nós uma reação. Uma de suas funções era acessar a memória e lá imprimir impressões duráveis, unindo a força da palavra à força da imagem. O princípio primeiro das imagens cristãs desse momento é auxiliar o texto na compreensão dos dogmas cristãos.

A imagem dos Reis Magos nos séculos XIV e XV na pintura italiana em nada contradiz a imagem matriz, o mosaico de Ravena do séc. VI, onde aparecem as figuras dos três Reis Magos e seus nomes. A cena apenas ganhou mais vulto e foi povoada com elementos variados que trouxeram riqueza pictórica à narrativa bíblica, sem desvirtuar seu conteúdo. Assim, se os Reis Magos ganhavam ou perdiam em riqueza nas representações variava muito, ao que parece, de região para região.

Isso provavelmente atendia a fatores teológicos, até onde o texto permitia; a fatores geográficos, como quais tipos de material utilizados pelos artistas eram fartos na região onde a obra estava sendo executada e quais eram importados ou mesmo inexistentes. Fatores econômicos juntavam-se a estes e também poderiam determinar vários aspectos, como a

escolha de certos pigmentos e a ausência de outros; a riqueza dos materiais para se trabalhar a pintura; a quantidade de folhas de ouro disponível; a fartura ou a economia de pigmentos, meios, pincéis, óleos e suportes e demais materiais que estavam envolvidos no dia-a-dia da pintura. Ainda havia os fatores sociais, sempre presentes nas relações humanas das quais participavam os envolvidos, aqueles que possibilitavam a execução dessas pinturas, o que adicionava à cadeia um número razoável de pessoas a se organizar, desde aquele que executa até o que que financia a obra.

Aos Reis Magos foram adicionadas vestimentas mais suntuosas e coroas como as dos soberanos europeus, e oferendas cujos vasilhames já eram tesouros materiais, o que nos induz à ideia, levada a termo pelos materiais raros e caros como o ouro e as pedras preciosas, de que o interior desses objetos possui mais tesouros ainda, que estão ocultos, e cujo valor ainda é maior do que aquilo que se vê no exterior. Algumas vezes a suntuosidade das caravanas que acompanham esses soberanos orientais, compostas por grande quantidade de camelos, de cavalos e de outros animais exóticos fazendo pano de fundo para a cena da Adoração dos Magos, não nos deixa esquecer o quanto esta cena é importante para aqueles que ali estão e que ela remete, antes de tudo, ao Menino Jesus, cuja Epifania, eles ao vivo e nós por meio da pintura, presenciamos.

Se havia uma vestimenta que identificasse sua origem ou mesmo ligasse a alguma profissão os magos do mosaico de Ravena, essa possibilidade permaneceu presa à leitura do próprio mosaico. Além de todos os atributos e especulações lendárias que já compunham seus personagens na cena da Natividade, os reis do séc. XIV em diante também são soberanos de terras, informação adicionada à cena e que foi percebida pelas pessoas quando se colocou uma coroa sobre suas cabeças.

No mosaico as tamareiras ao fundo indicam uma posição geográfica. A posição da *Phoenix Dactylifera*, a palmeira que enxergamos no mosaico, que é cultivada há milênios na região por seus frutos comestíveis, e está no momento carregada de tâmaras, embora incerta, aponta para a região do norte da África e do sudoeste da Ásia. As cores atribuídas ao chão e ao céu, ocre em contraste com o verde sobre o qual os magos pisam, fazem o jogo visual que puxa as tamareiras para o primeiro plano, junto aos reis. Mais adiante, nos séculos XIV e XV, essa referência geográfica será exercida pela presença dos camelos, que nos levam às caravanas que atravessam o deserto e vêm da Índia e da China carregadas de mercadorias valiosas.

A Estrela de Belém, mais por sua posição que por seu tratamento, também pode ser bem vista na cena. É outro elemento destacado no céu, condição atribuída ao uso da diagonal de leitura no Ocidente, da esquerda para a direita, aplicada nessa composição, o que a coloca à frente da caminhada dos magos. Aqui nenhum acessório dos que foram utilizados nos séculos XIV e XV aparecem. Não existe nenhum tipo de montaria; os magos estão andando. É o momento da caminhada, eles ainda não chegaram a Belém.

Já nos séculos XIV e XV, a cena reproduzida avança no tempo para o momento da Epifania, onde os magos, em muitas pinturas, são representados como em um filme que se desenrola de trás para frente. Passando pelas portas de Jerusalém com sua imensa caravana, os magos arguem Herodes sobre o nascimento do Messias, e só depois dessa rápida parada em Jerusalém rumam para Belém, chegando à entrada da cidade, na boca da gruta onde estão Maria, o menino e José, descansados, aguardando os acontecimentos que estão por vir.

A estrela, no mosaico, foi representada como um objeto luminoso com oito pontas. Não se relaciona à estrela de Davi, com seis pontas, e nem à de Salomão. Ela, porém, nos remete às quatro posições cardeais da rosa dos ventos: norte, sul, leste e oeste e suas outras quatro intermediárias. Mas é também para as quatro direções que aponta a cruz do Salvador, a cruz do Cristo, o que poderia explicar uma estrela com oito pontas. Na grande maioria das representações pictóricas dos séculos XIV e XV a estrela tem seis pontas. O número três é uma cifra recorrente na história do cristianismo. É uma predileção que se baseia provavelmente no princípio da Trindade Cristã de Pai, Filho e Espírito Santo. O número está presente na construção da composição da cena, por meio da figura geométrica do triângulo e de uma correlação de ideias que vão de Pitágoras ao neo-platonismo de Santo Agostinho e que também atendem ao momento, a um espírito de época.

Outra constante da cena é o telhado da estrebaria, que tem por amparo a entrada de uma gruta, na frente da qual Maria está sentada. Esse detalhe do fundo não foi esquecido pelos pintores e é recorrente em todas as pinturas do séculos XIV e XV citadas neste estudo, mas o entorno escolhido para esse tratamento isonômico e recorrente do espaço que circunda a Virgem é apresentado de formas diversas, variando muito de acordo com a localização e o entendimento dos pintores e de seus patrocinadores para a obra.

Assim, desde a rocha pura de Giotto num deserto de pedra, onde a vida está quase ausente, a uma ravina outonal florida do séc. XVIII, muito se experimentou no espaço de composição dessa cena bíblica. Nada que perturbasse o entendimento do texto foi preservado; pelo contrário, a mensagem evangélica é bem clara e fixada nessa imagem por gerações de pintores.

A obra de maior valor para este estudo é a Adoração dos Magos de Paolo da Modena, ou do Maestro del Bambino Vispo, como diria Pietro Maria Bardi, seu doador ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, que a possui até os dias de hoje. Uma das razões que levaram a essa escolha foi o fato de ser a obra pertencente ao conjunto do MASP, localizado na capital de São Paulo, no Brasil, cuja proximidade permitiu uma facilidade ao estudo *in loco* da obra. Esta obra é uma das preciosidades do Museu. A pintura foi executada no ano de 1375, durante a Idade Média. Seu atual estado de conservação também é precioso. A equipe do Museu, durante todas essas décadas, cuidou com carinho desta obra, o que pode ser visto pela preservação impecável da pintura. Pode-se observá-la intacta em toda a sua grandeza. As cores estão nítidas e o estado de conservação da pintura é muito bom. Pode-se ver as cores plenas de luz, super iluminadas pelo ouro que contrasta com as cores escuras numa primorosa hierarquia, que favorece o perfeito arranjo para a leitura visual da cena. Tudo o que se espera destacar está em destaque, seja pela posição, proporção ou cor.

Ao se analisar a pintura em detalhes, o que se conclui é que tanto a antiguidade do tema quanto a da execução da pintura em questão, o ano de 1375, não trazem nada de novo ao conteúdo simbólico adquirido pela cena com o passar do tempo. A pintura de Paolo, assim como outras que compuseram o *corpus* de imagens desta tese, em nada pode afetar a leitura atual da Natividade com os Reis Magos. O significado deste tema é o mesmo dado ao texto do *Evangelho de Mateus*, no qual a cena está baseada. A atualização de características secundárias, o que sempre aconteceu de pintor para pintor, e de um século para outro, em nada afetou o significado primário da cena, que sempre pretende lembrar a Epifania do Cristo.

Tanto os pintores que a retrataram no medievo quanto aqueles que a retratam agora demonstram pouco interesse em modificar qualquer dos atributos ou características que

possam trazer um novo significado aos Reis Magos ou mesmo à cena como um todo. Na pintura de 1375 também encontramos o ouro generosamente aplicado. Apesar das poucas cores, ou seja, da paleta reduzidíssima utilizada nela, a exatidão luminosa presente não desmente a habilidade e a busca por perfeccionismo demonstrada pelo pintor.

Pouquíssima atenção foi dada aos calçados dos personagens. Seus pés têm pouca relevância, parecem descalços em cena. Este parece ter sido um tratamento pessoal aplicado pelo pintor. Também se observa o despojamento da Virgem Maria em cena. Ela tem o Menino Jesus nas mãos, que está nu, apesar do levíssimo tecido transparente, quase inexistente, que paira sobre as suas pernas. Sentado no colo da Virgem sobre o manto de veludo negro, a pele rosada do menino faz um jogo de cor que ressalta o rosa de sua pele com o manto negro, arrematado pela visão do delicado pé descalço da Virgem, que se entrevê sob uma dobra do manto mais abaixo. José está quase ausente da cena, no canto direito da pintura, e também estão ausentes os animais do presépio, apesar de terem sido introduzidos na cena quase um século antes, por São Francisco de Assis.

A pintura de Modena (figura 65) tem mais duas companheiras coetâneas presentes no *corpus* de imagens desta tese: a *Adoração* de Duccio no Museu dell'Opera del Duomo di Siena, de 1308- 1311 (figura 65), e a *Adoração* de Mariotto de Cristóvão na Chiesa di Santa Felicità, Florença (figura 65), datada da primeira metade do séc. XV. Apesar da distância de quase um século desta última para as outras duas, todas as três trazem fortes características bizantinas.

Evidentemente, com o passar do tempo, ocorreram modificações na representação da cena, ainda que esse tempo tenha se passado dentro do período correspondente a um século, a passagem do séc. XIV para o séc. XV. Muitos foram os pintores que representaram essa cena nas *predellas* das igrejas italianas, portanto a obra do MASP não é a única no seu estilo, existem outras do mesmo período que também foram preservadas. Porém a pintura de Modena é única no MASP e, pelo que se sabe, única no Brasil, e tem quase 700 anos de existência, o que a torna um tesouro inestimável para a cultura brasileira. Quando sua ficha técnica diz que seu estado de conservação é razoável, não podemos concordar, pois pode ser considerado excelente. Para uma velha pintura que já ultrapassou os quinhentos anos, ela ainda aparenta um frescor juvenil surpreendente.

Praticamente nada de sua materialidade se deteriorou, da folha de ouro à luminosidade das cores; tudo permanece firme na sua aparência, exercendo ainda grande poder de impacto visual. Dentro da frágil caixa de vidro onde ela foi colocada para sua própria proteção, poder-se-ia dizer que ela repousa em paz e viva; até a espessura e peso de seu suporte de madeira é visualmente mensurável. Quanto ao seu conteúdo expressivo, dois dos três Reis Magos saltam ativos confabulando entre si, enquanto o terceiro se ajoelha e beija o pé do Menino Jesus. A virgem em majestade e o menino desempenham seus papéis tradicionais. A pequena comitiva à esquerda não é novidade nas representações desse período, mas sem dúvida o pajem deveria ser alguém de relevância no contexto dessa corte na qual a pintura foi executada. Ele olha para cima, com as mãos também voltadas para cima, ao fundo da cena que se desenrola no primeiro plano; sua atenção, porém, está voltada para o alto da gruta. O autor da pintura manteve-se anônimo, o que era comum na época, por isso a peça não está assinada. Porém, a delicadeza do seu pincel, aliada à força do significado expressivo da mensagem de cunho

cristão veiculada pela cena retratada, preservou para nós essa magnífica peça que chega aos nossos dias, senão perfeita em sua matéria, perfeita no espírito que a concebeu.

Portanto, a imagem da *Biblia Pauperum* que inicia esse relato e que foi tratada como uma síntese das diversas representações da cena da Adoração dos Magos precedentes ao século XV permaneceu representada no presépio que integra as comemorações natalinas nas sociedades ocidentais cristãs. Essa imagem, que representa a Epifania, a revelação do Cristo Messias aos homens e que representa um dogma cristão, atualiza-se a cada ano, permanecendo ativa e com seu conteúdo, pode-se dizer, intocado. O acerto dessa estratégia, que juntou a imagem ao texto para divulgação da fé cristã, comprova-se por si mesma, sem que seja necessário procurar prova documental alguma de cunho histórico. Essas imagens têm sua existência assegurada por meio dos fiéis que as reproduzem o tempo todo, o que pode ser comprovado pelo modo como estão espalhadas e são gratuitamente oferecidas em folhas soltas por todos os lugares. No dia de determinados santos, os fiéis ainda saem em procissão e carregam as suas imagens. Estas imagens são as matrizes iconográficas que geram as reproduções dos santos festejados no calendário anual das diversas sociedades cristãs da contemporaneidade, com algumas variações presentes.

## ANEXO I

### ABRAÃO: O nascimento de Abraão

Tera casou-se com Emtelai, filha de Karnavo, e o fruto da sua união foi Abraão. Seu nascimento tinha sido lido nas estrelas por Ninrode, pois esse rei perverso era também um hábil astrólogo, e ficou manifesto a ele que nos seus dias nasceria um homem que se levantaria contra ele e exporia triunfalmente a mentira da sua religião. Em seu terror diante do destino previsto para ele pelas estrelas, Ninrode mandou chamar seus príncipes e governadores, e pediu-lhes que o aconselhassem a respeito da questão.

Eles responderam:

– Nossa recomendação unânime é que o senhor construa uma grande casa, coloque uma guarda na entrada, e faça anunciar em todo o seu reino que todas as mulheres grávidas devem dirigir-se até ali com suas parteiras, as quais devem permanecer com elas até que tenham dado à luz. Quando chegar a hora do parto e a criança nascer, será dever da parteira, se for menino, matá-lo. Se for menina, será mantida viva, e a mulher receberá presentes e vestidos caros, enquanto um arauto promulgará: “Assim é tratada a mulher que tem uma filha!”

O rei agradou-se da recomendação deles, e fez com que uma proclamação fosse publicada no reino inteiro, convocando todos os arquitetos para que construíssem uma grande casa, com sessenta varas de altura e oitenta de largura. Uma vez concluída ele emitiu uma segunda proclamação, convocando todas as mulheres grávidas até a casa, onde deveriam permanecer em regime de confinamento.

Oficiais foram apontados para levar as mulheres até a casa, e guardas foram colocados nela e nos seus arredores, para impedir que escapassem. Ele, além disso, mandou parteiras para a casa, e ordenou que matassem os filhos homens no próprio seio de suas mães. Se a mulher desse à luz uma filha, a parteira deveria envolvê-la em bisso, seda e trajes bordados, e levá-la para fora da casa de detenção entre grandes honrarias.

Nada menos do que setenta mil crianças foram massacradas dessa forma. Então os anjos foram à presença de Deus e disseram:

– O senhor não vê o que está fazendo Ninrode filho de Canaarl, aquele pecador e blasfemador, matando tantas crianças inocentes que nada de mal fizeram?

Deus respondeu:

– Santos anjos, sei e vejo, pois não durmo nem caio no sono. Contemplo e conheço as coisas secretas e as coisas que são reveladas, e vocês testemunharão o que farei a esse pecador e blasfemador, pois voltarei minha mão contra ele para castigá-lo.

Foi nessa época que Tera tomou como esposa a mãe de Abraão, e ela estava grávida. Quando, depois de três meses de gravidez, seu corpo cresceu e seu semblante empalideceu, Tera disse a ela:

– O que está afligindo você, minha esposa? Por que seu semblante está tão pálido e seu corpo tão inchado?

– Todo ano sofro desse mal — ela respondeu.

Mas Tera não se deu por satisfeito, e insistiu:

– Mostre-me o seu corpo. A mim parece que você está esperando um bebê. E, se estiver, não nos cabe violar a ordem de nosso deus Ninrode.

Quando ele apalpou o corpo da esposa, um milagre aconteceu. A criança ergueu-se até ficar sob os seios dela, e Tera não sentiu nada com as mãos.

– Você está dizendo a verdade — ele disse à esposa, e nada ficou visível até o dia do parto.

Quando chegou a hora, a mulher deixou a cidade, tomada de grande terror, e perambulou na direção do deserto, caminhando ao longo da orla de um vale, até deparar-se com uma caverna. Ela entrou nesse refúgio, e no dia seguinte foi tomada de dores e deu à luz um filho. Como que com o esplendor do sol, toda a caverna encheu-se com a luz do semblante da criança, e a mãe encheu-se de júbilo. O filho que ela gerou foi nosso pai Abraão.

Lamentando-se, a mãe disse ao filho:

– Triste é que você tenha nascido numa época em que o rei é Ninrode. Por sua causa setenta mil meninos foram massacrados, e por causa de você estou aterrorizada, com medo que ele ouça da sua existência e mate você. Melhor é que você morra nesta caverna do que meus olhos tenham de vê-lo assassinado no meu seio.

Ela removeu o vestido que trajava e envolveu com ele o menino.

– O senhor permaneça com você. Que ele não lhe falte nem o deixe.

E abandonou-o sozinho na caverna<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup>N.A. Texto extraído do livro *Lendas dos Judeus* é uma compilação de lendas judaicas recolhidas das fontes originais do *midrash* (particularmente o Talmude) pelo talmudista lituano Louis Ginzberg (1873-1953). *Lendas* foi publicado em 6 volumes (sendo dois volumes de notas) entre 1909 e 1928.

## APÊNDICE

### Os Reis Magos na Cartografia - o *Atlas Catalão de 1375*

Peça confeccionada no séc. XIV, um pergaminho iluminado, e de forma incomum, feito à maneira dos portulanos, o *Atlas Catalão de 1375* foi executado por Abraham Cresques, cartógrafo profissional da Escola Maiorquina, astrônomo, um homem dotado com várias habilidades. Protegido do rei Pedro de Aragão e de seu filho, o Infante João, Cresques trabalhava para a Cartografia Real Espanhola e, durante a sua vida na Ilha de Maiorca, executou vários mapas-múndi, dos quais, que se saiba hoje, só o *Atlas Catalão* sobreviveu aos tempos chegando até nós.

Um dos mapas mais completos do mundo conhecido de então, o *Atlas* foi apresentado ao rei Carlos V da França, em 1380, e encontra-se hoje na Biblioteca Nacional de Paris. Trata-se de um pergaminho de 69 cm x 3,9 m, montado sobre seis painéis de madeira, compostos de doze meias-folhas; destas, quatro apresentam informações astronômicas, astrológicas e das marés, enquanto oito representam o mapa propriamente dito. O *Atlas*<sup>i</sup> provém de três fontes reconhecidas: a primeira são os mapas circulares da Idade Média; a segunda são os portulanos ou cartas marítimas, e a maneira como o Mar Mediterrâneo, o Mar Negro e outras costas da Europa foram desenhadas não deixa dúvida de que ele também é uma carta náutica; a terceira transforma em representações cartográficas os relatos de viagens dos navegadores dos séculos XIII e XIV.

O *Atlas* nos mostra os continentes e os mares conhecidos de então: além da Europa, da Ásia e parte da África, contém ainda representações de terras lendárias e mitológicas. Havia

um grande interesse por parte do rei em conhecer o Oriente, os povos e os costumes das terras de onde vinham as especiarias que comercializava.

Cresques ainda utilizou, na realização do *Atlas*, as descrições de Marco Polo, que era um navegador experiente e conhecia o continente asiático. Ilustrou e reproduziu os textos escritos por Marco Polo sobre a Índia, Catai, as ilhas do mar da China, o Tibete e outras partes do continente. O Mar Mediterrâneo era palco de um intenso comércio de produtos vindos do Oriente, e a localização de seus portos mais importantes era conhecida pelos navegadores, sendo bastante precisa nos portulanos.

Mais que um portulano, em que se descreve com precisão as costas, os portos e os perigos para a navegação, o *Atlas Catalão* contém ainda ilustrações relativas aos costumes dos povos das terras representadas, informações bíblicas e mitológicas. Não obstante sua representação circular (*orbis terrarum*) ter sido recortada verticalmente, prejudicando as terras ao norte e ao sul, sabemos que foi privilegiado em seu sentido leste-oeste, onde se encontram a Índia e Catai, detalhados em suas fronteiras, cidades, rios, ilhas e mares, o Império Mongol e Cambaluc, a cidade do Grande Cã.

O *Atlas Catalão* ainda nos mostra trechos da rota do Marrocos para a Nigéria, região onde estão destacadas algumas cidades, e que contém também conhecimentos sobre a produção de ouro da região do Médio Nilo. Sendo a África a terra do marfim, é representada como um lugar de pessoas negras nuas acastelando elefantes.

Para leste, aparecem o Mar Vermelho e o Golfo Pérsico e, colocada entre eles, numa referência a Salomão, a terra onde se encontrava o Reino da Rainha de Sabá, que está representada com todos os seus atributos e símbolos de sua riqueza. Por trás dela, pode-se ver uma fênix, cuja fonte provavelmente é o livro *Etymologiae*, de Isidoro de Sevilha, que conta que a ave Fenix, o pássaro mitológico, vivia sobre a região da Arábia Feliz. Isso ilustra um

fato comum entre os cartógrafos medievais: a prática de se misturar informações bíblicas e mitológicas num mesmo mapa. Assim, o *Atlas Catalão* de Cresques, além de ser uma fonte de representação de eventos bíblicos, um mapa, um portulano, era também uma fonte de informações sobre o **Maravilhoso** medieval.

Como era tradição nos mapas, Cresques colocou também informações geográficas, históricas e mitológicas; coloriu e iluminou o pergaminho. Representou com desenhos algumas passagens bíblicas; essas passagens tinham por fonte a própria Bíblia Sagrada<sup>ii</sup>, e entre elas estavam representados os três Reis Magos e a Estrela de Belém.

Cresques era um cartógrafo judeu que trabalhava para um rei cristão. Como era de praxe, representou no *Atlas* várias outras passagens bíblicas, mas a grande maioria delas encontra sua referência no Antigo Testamento. Para a Arca de Noé e o Mar Vermelho, ou a Rainha de Sabá, a iconografia judaica é inequívoca. Assim, ao representar os três Reis Magos próximos a Nova Delhi rumando para Belém, Cresques, inteligentemente, não cria um conflito para si mesmo, e na representação da iconografia da Natividade, deixa de lado a imagem de José, de Maria e do próprio Menino Jesus na manjedoura, fazendo menção apenas ao livro de *Reis* e aos profetas do Antigo Testamento que citam a vinda desses reis no nascimento do Messias. Se Cresques fosse um judeu messiânico aguardando a vinda do Messias judaico, a Epifania do Menino Jesus não existia como tal.

O texto não especifica a extensão geográfica de Belém e seus contornos. Jerusalém está localizada praticamente no centro do mapa, e Belém está em suas proximidades. Sabemos hoje que esta distância gira em torno de cinco quilômetros. Cresques, ainda seguindo o Antigo Testamento, colocou acima da legenda que se refere à Índia (representada pela figura de um rei sentado ao lado da palavra Nova Delhi) os Reis Magos montados em seus cavalos, apontando e seguindo na direção em que vai a estrela, que não é mostrada na representação. O

dedo de um dos reis aponta para cima, em direção ao céu, enquanto que à sua frente aparece a palavra Társia, que identifica a cidade em que eram comerciados tapetes persas; o que sabemos ao certo é que eles caminham na direção de Belém e chegam primeiro a Jerusalém. Lá chegando são informados que o Messias e Rei dos judeus haveria de nascer em Belém da Judéia. Eles vêm da região do Oriente, seguindo a estrela, a região de onde vem a luz e aquilo que os medievais conhecem por **maravilhas**.

Belém está localizada no deserto de Israel, que é o lugar onde ocorrem os eventos narrados no Antigo Testamento da Bíblia. Esta cavalgada dos reis tem por objetivo adorar e ofertar presentes a outro rei, e segundo Le Goff<sup>iii</sup> pode ser classificada no domínio do sobrenatural cristão, ou Maravilhoso cristão, onde os conflitos encontram suas soluções por meio da intervenção divina, o domínio do *miraculosus*. A cavalgada seguindo a estrela, o Oriente nas figuras dos Reis Magos e das oferendas, as santas presenças da Virgem e do Menino, o anjo dos sonhos de José e a advertência, também recebida em sonhos, e o aviso aos reis para retornarem por outro caminho para a sua casa são símbolos evidentes da presença divina na Natividade. Todos esses fatores combinam-se para realizar o evento da Epifania e a presença dos reis vindos do Oriente para adorar ao Menino Jesus termina por confirmá-lo, para os cristãos, como o Messias profetizado pelo Antigo Testamento.

Na figura 1 temos um recorte que mostra a representação dos reis no Atlas Catalão. De forma diversa de outros pintores que representaram a cena, Cresques não coloca a parte do Evangelho referente à Adoração no mapa. Nela não se encontram o presépio, nem Maria, nem José, ou mesmo o Menino Jesus, porém, bem ao contrário disso, Cresques coloca os reis viajando sobre cavalos, e não caminhando a pé no chão, como os magos do mosaico de Ravena. Os reis de Cresques carregam oferendas em suas mãos esquerdas. As mãos direitas de todos os três estão em posições ativas e dialogam com o espectador.



Figura 1 - Os três Reis Magos no *Atlas Catalão* de 1375

O primeiro aponta para cima, o segundo traz a mão junto ao queixo em atitude de meditação, o terceiro nos mostra um gesto de indeterminação e dúvida com a palma da mão voltada para cima. Também é possível ao espectador identificar o rei de barbas brancas e longas, Melchior, que aqui não é o primeiro e sim o último. O do meio é o imberbe, Gaspar, e o que vem a frente só pode ser Baltazar. Se Cresques conhecia o Mosaico de Ravena, ou a descrição do Pseudo-Beda, ele a ignorou. Seus reis estão montados a cavalo, usam túnicas nas cores verde com amarelo, vermelho com amarelo e azul. Ao compararmos esta imagem ao mosaico de Ravena do séc. VI, duas grandes diferenças podem ser percebidas. A primeira é a troca do ornamento de cabeça oriental pela coroa de ouro; a segunda são os cavalos. As coroas estão pintadas de amarelo, símbolo conhecido para a luz, para o espírito no séc. XIV, ao mesmo tempo em que é a cor do próprio ouro. A outra grande diferença para a imagem do

séc. VI está no fato de que lá os magos caminham, estão a pé e carregam suas oferendas nas mãos. Aqui, no entanto, no mapa de Cresques do séc. XIV, eles estão montados a cavalo. Em algum momento nas representações pictóricas os camelos nos quais os sábios, ou os astrólogos, ou os magos teriam vindo montados foram substituídos por cavalos. Embora não saibamos exatamente quando, foi por volta dos séculos XIV e XV também que seus capacetes cederam lugar às coroas de ouro.

Sabemos que o camelo não era um animal tão conhecido na Europa medieval e que ainda não era utilizado para montaria na Antiguidade, quando do nascimento do Cristo. O camelo, porém, já era um símbolo do Oriente, nessa época nas pinturas italianas, o que pode ser comprovado pela pintura da Capela Arena de Giotto.

Já o cavalo era um animal conhecido dos europeus, utilizado como montaria na vida cotidiana e na guerra. O desenvolvimento das estratégias de guerra envolvia lanceiros, espadachins, arqueiros, catapultas, soldados em formação e uma cavalaria. O cavalo também era um meio de transporte treinado para atravessar longas distâncias com maior rapidez que aquela que um homem poderia vencer a pé ou mesmo em uma carroça tracionada por animais.

Outra questão que envolve os cavalos é que o cristianismo é também uma religião em expansão nesse momento. O cavalo consta como símbolo desde a Antiguidade em diversas mitologias e religiões européias. Existe ainda, nesse momento, um desejo de conversão de adeptos e aceitação de dogmas por parte da Igreja. Ela faz a imagem trabalhar sempre ligada ao texto bíblico no reforço da mensagem desejada, em busca da conversão de mais adeptos para o cristianismo. Um cavalo, sem dúvida, era mais familiar para um europeu do que um camelo.

Enquanto o camelo, nesse contexto, serve como símbolo para designar a origem dos reis como vindos do Oriente, como estrangeiros que fizeram a travessia de um deserto, que é

o lugar desses animais, é ao Oriente distante que se refere o texto bíblico ao evocar o camelo. O cavalo é uma imagem com a qual o público europeu cristão tem maior intimidade e familiaridade; além de um animal doméstico, ele é também um símbolo de força e imponência. A quantidade de referências bíblicas nas quais ele aparece é imensa. Eis uma delas: (2Mc 3,25) “A seus olhos apareceu um **cavalo**, ricamente ajaezado, montado por um temível cavaleiro. Movendo-se impetuosamente o animal atirava contra Heliodoro suas patas dianteiras”. E mais outra, no *Apocalipse* (19-21): “Vi então o céu aberto: eis que apareceu um **cavalo** branco, cujo montador se chama ‘Fiel’ e ‘Verdadeiro’, ele julga e combate com justiça”, de modo que não é de se espantar que no contexto europeu os camelos, ou qualquer outra montaria, tenham dado lugar aos cavalos.

A coroa é um adereço que denota poder ao seu portador. No contexto da Idade Média a coroa é um atributo do rei; ao rei também era conferido poder divino, além de poder temporal. Um rei era sempre um personagem importante no Ocidente. Podemos considerar, primeiro, que um dos motivos que podem ter levado a uma troca de atributos, como a troca do capacete pela coroa, para a identificação desses personagens como reis, contrariando as representações mais antigas, pode ter sido motivada pela péssima reputação que a palavra “mago” tinha entre os judeus e os cristãos da época. A outra possibilidade plausível é aquela que nos demonstra que no medievo o rei é um cavaleiro numa sociedade feudal, por isso os visitantes do Rei-Messias que se revela na Epifania são igualmente reis e cavaleiros, pessoas de grande importância e poder, como os reis do Ocidente.

i Cf. Index of Cartographic Images Illustrating Maps of the Late Medieval Period 1300-1500 a.D. Disponível [on-line] em <http://www.henry-davis.com/MAPS/LMwebpages/235mono.html>. The Catalan Atlas, 14th century. (BNF, ESP 30). Disponível em <http://www.bnf.fr/enluminures/manuscrits/aman6.htm>. Arquivos acessados em julho de 2004.

ii BÍBLIA Sagrada. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

iii LE GOFF, Jacques. *O imaginário Medieval*. Estampa. Lisboa, 1994, pp.49-50

## **FONTES PRIMÁRIAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor W. *Televisión y cultura de masas*. Buenos Aires: Lunaria, 2002.

AGOSTINHO (Santo). *Confissões*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A cidade de Deus contra os pagãos*. Parte I. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *A cidade de Deus contra os pagãos*. Parte II. Petrópolis: Vozes, 2009

\_\_\_\_\_. *A cidade de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 1, 2006.

ARBER, Agnes. *Ver e pensar*. LBL Enciclopédia. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

ARGAN, Julio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1992.

BLANQUART, Paul. *Anthropologie de l'espace*. Paris: Centre George Pompidou, s.d.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Valencia: Murcia, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERGER, John. *Durer*. Paris: Taschen, 1985.

\_\_\_\_\_. *Modos de Ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BERTRAND, Joseph. *Os fundadores da astronomia moderna*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BÍBLIA de Jerusalém. 5 ed. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

BIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BONNE, Jean-Claude. *Arte e Environnement, entre a arte medieval e a arte contemporânea*. Conferência proferida na VII Semana de Estudos Medievais, UnB, novembro de 2009.

BOSCH, Alfred. *O atlas proibido*. São Paulo: Ediouro, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

\_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.

BRUNNER-TRAUT, Emma (org). *Os fundadores das grandes religiões*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia. A paisagem como territorialidade na arte contemporânea. *América latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: PPG-Artes, UFRGS, 2002. REVISTA

BURKE, Peter. *A escola dos Annales 1929-1989: a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997.

BUONGIORNO, Teresa. *O fantástico Marco Polo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1982.

CACHIN, Françoise. *Le paysage du peintre, in les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1986.

CALDER, Nigel. *A volta do cometa*. Brasília: EdUnB, 1982.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Sete olhares sobre a antiguidade*. Brasília: EdUnB, 1994.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: EdUnB, 1994.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COLI, Jorge. “Bom dia, senhor Courbet”. In NOVAES, Adauto (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

\_\_\_\_\_. *Pinturas sem palavras ou os paradoxos de Ingres*. In: NOVAES, Adauto (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Manet: o enigma do olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONY, Carlos Heitor e ALCURE, Lenira. *As viagens de Marco Polo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COSTELLO, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão/SP: Mantiqueira, 1984.

CRESQUES, Abraham. *The Catalán Atlas*. Espanha, 1375. Disponível [on-line] em: <http://www.bnf.fr/enluminures/manuscrits/aman6.htm>. Arquivo acessado em julho 2004.

DELEUZE, Giles GUATARI, Felix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Ed 34, 2000.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *L’histoire des arts dans les limites de sa simple pratique*.

\_\_\_\_\_. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. *Devant l’image*. Paris: Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Art History and Its Ghosts*. Paris: Art Press, n. 277, 2002, p.18-24.

\_\_\_\_\_. *L’image survivante*. Histoire de l’Art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2000.

DOBRORUKA, Vicente. Considerações sobre o pensamento trinitário de Joaquim de Fiori. In: DOBRORUKA, Vicente. *História e milenarismo: ensaios sobre tempo, história e o*

milênio. Brasília: EdUnB, 2004, p.77-97.

DREYER-EINBECKE, Oswald. *O descobrimento da Terra: História e histórias da aventura cartográfica*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1992.

DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Hombres y estructuras de la Edad Media*. Iztapalapa: Siglo Veintiuno, 2000.

\_\_\_\_\_. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989a.

\_\_\_\_\_. *Como se faz uma tese: metodologia*. São Paulo: Perspectiva, 1989b.

\_\_\_\_\_. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.

\_\_\_\_\_. *La isla del día de antes*. Barcelona: Plaza e Janés, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vertige de la liste*. Paris: Flammarion, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

\_\_\_\_\_. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANÇA, Suzani Silveira Lemos. *Viagens de Jean de Mandeville*. São Paulo: Edusc, 2007.

FOSTER, Hall. *The Return of the Real*. Londres: MIT Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.

FEBVRE, Lucian; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins fontes, 2003.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Flammarion, 1994.

GUATARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 2001

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997.

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

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HOUAISS, Antônio (org.). *Dicionário eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, s.d.

\_\_\_\_\_. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 2003.

JOLY, Fernand. *A cartografia*. Campinas/SP: Papirus, 1990.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Emergência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

KOESTLER, Arthur. *Os Sonâmbulos*. São Paulo: Ibrasa, 1961.

KUPFER, Marcia. Medieval world maps; embedded images, interpretative frames. *World and Image*, v. 10, 1994.

LABRIOLA, Albert C.; SMELTZ, John W. *The Bible of the Poor*. Ed. facsim. Pittsburg: Duquesne University, 1995.

LE GOFF, Jacques. *Mercadores y banqueros de la edad media*. Buenos Aires: Universitária de Buenos Aires, 1962.

\_\_\_\_\_. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *A civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Estampa, v. II, 1995.

\_\_\_\_\_. *Em busca de la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

\_\_\_\_\_. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1994b.

\_\_\_\_\_. *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

\_\_\_\_\_. *Para um novo conceito da Idade Média*. Lisboa: Estampa, s.d.

\_\_\_\_\_. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura: A figura humana*. São Paulo: Ed. 34, v. 6, 2004.

LIVROS de Horas. In: GRANDE Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1970. v. 7, p. 4063.

LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.

MARINONI, Augusto. *L'eredità letteraria in Leonardo*. Reino Unido: McGraw-Hill, 1974.

MEIER, John P. *Um judeu marginal: repensando o Jesus histórico*. Rio de Janeiro: Imago, v. 1, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

MOFFITT, John F. *Medieval mappaemundi and Ptolemy's chorographia*. Gesta, v. 32, n. 1, 1993.

MOON, Peter. O atlas do ciberespaço. *Isto É*, n. 1552, 30 jun. 1999. Ciência e Tecnologia – séc. XXI.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

O CORREIO DA UNESCO. Mapas e cartógrafos, ano 19, n. 8, ago. 1991.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2001.

PANOFVSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Idea: A evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Ed. 70, 1999.

PASTORÉAU, Michel. *Bleu: histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2002

\_\_\_\_\_. *Couleurs, images, symboles*. Paris: Le Léopard d'Or, s.d.

PARENTE, André. *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no séc. XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PIEPER, J. *Thomas von Aquin: Leben und Werk*. München: DTV, 1981.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

PLOTINO. *Enéadas*.

POMIAN, Krzysztof. *L'ordre Du temps*. Paris: Gallimard, 1984.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros (org.). *A vida na Idade Média*. Brasília: EdUnB, 1997.

\_\_\_\_\_. (org.). *O saber na Idade Média*. Textos de História: Revista de Pós-Graduação em História da UnB. Brasília: EdUnB, v. 9, n. 1-2, 2001.

\_\_\_\_\_. O inferno terrestre: O tempo das imagens e o tempo da história. *VIS-Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*, Brasília: PPG-Arte UnB, v. 5, n. 1, 2006.

RUGIU, Antonio Santoni. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas: Autores Associados, 1998.

SALVADOR, Josep M. *História de los países catalanes: de las orígenes a 1714*. Barcelona: Edhasa, v. 1, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. [s.l], [s.d].

\_\_\_\_\_. *Culturas e Artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHMITT, Jean-Claude. L'historien et les images. In: OEXLE, Otto Gerhard (org.). *Der Blick auf die Bilder: Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*. Wallstein Verlag: Göttingen, 1997, p. 9-51.

\_\_\_\_\_. *Thésaurus des images médiévales*. Paris: Ehes, 1993.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval: uma introdução*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

STAROBINSKY, Jean. *1789 - Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.

UNIVERSIDADE DO PARANÁ. *Normas para apresentação de documentos científicos*. Curitiba: UFPR, v. 2, 6, 7, 8, 2002.

VALERY, Paul, *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VERGEZ, André; HUISMAN, Denis. *História dos filósofos ilustrada pelos textos*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970.

VERMES, Geza. *Natividade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *O autêntico evangelho de Jesus*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Jesus e o mundo do judaísmo*. São Paulo: Loyola, 1996.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

\_\_\_\_\_. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LEITURA do *Evangelho de Mateus*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

WIRTH, Jean. *L'a image mesievale*. Paris: Meridiens/Klincksicck, 1989.

WOFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOLFE, Gene. *Soldado da névoa*. Portugal: Europa-América, [s.d.]

YATES, Francis. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Cultrix, 1995.

\_\_\_\_\_. *L'art de la memoire*. Paris: Gallimard, 1966.

## **ANEXO II**

---