

Madona de Kotdzko

O chamado Mestre da Bohemia ao pintar a Madona de Kotdzko¹ pretendeu por todos os meios ressaltar e sublinhar as figuras centrais da Madona com o menino criando como que um cenário onde se inserem. A superfície do quadro é completamente recoberta e preenchida e a atenção do espectador é induzida a convergir para as figuras centrais.

O trono onde a Virgem está assentada com seu filho ao colo é tratado como uma concavidade que os alberga. Ao fundo, dois anjos apoiados na parte superior das laterais do trono seguram um tecido, como que um cortinado arrematando a composição. A cena não é situada em qualquer lugar preciso, ambiente ou paisagem, e não há nenhuma sugestão que não as encerradas pela própria cena, ela mesma um todo acabado e minuciosamente elaborado. Na parte inferior, um bispo, provavelmente o doador do painel, hierarquicamente em escala diminuta, depõe piedosamente sua mitra, suas luvas e seu cetro ao pé da Madona.

O quadro é quase que inteiramente simétrico. As laterais do trono, bem como os dois abrigos com leões mais ao fundo são tratados segundo uma 'perspectiva' bastante aproximada à chamada axionométrica (projeção cilíndrica) mas cada lado supõe o observador numa posição: à lateral direita corresponde um observador sito à esquerda, sito à direita. Essas laterais encerram o espaço da cena e orientam a atenção para o centro. O 'equivoco' perspectivo concorre para enfatizar as figuras da Madona e do menino. No entanto, para 'concordar' as duas perspectivas incoerentes entre si, os elementos que entre elas medeiam, ou seja, o espaldar e o pequeno baldaquino ogival sobre o trono são tratados segundo uma 'perspectiva' assemelhada àquela chamada de linear (projeção cônica). Entretanto, nessa 'perspectiva', as ortogonais ao suposto plano do quadro ao invés de convergirem para um único ponto de fuga (fuga principal), a cada pormenor corresponde um particular 'ponto de fuga'. Todos esses pontos estão situados sobre o eixo central de simetria da composição de modo similar ao 'eixo de fuga', a chamada 'espinha de peixe', porém sem o mesmo critério de proporcionalidade encontrável em outras composições, especialmente as do período helenístico e ro-

mano. Panofsky afirma que essa perspectiva com fugas em espinha de peixe que podemos encontrar em algumas obras do 'quatrocento' era característica na pintura antiga que associava a dimensão da representação ao ângulo visual, de acordo com o teorema 8 de Euclides, e não à relação proporcional entre o comprimento e a distância, conforme o teorema de Tales.² No painel em questão o baldaquino teria sua fuga no rosto do anjo que encima o trono, a parte superior do espaldar no rosto da Madona e a parte inferior deste na cruz sobre a esfera que a Madona retém em suas mãos.

Essas tentativas de perspectivação não apenas eram incoerentes entre si — se tomarmos por referência os princípios de perspectiva que seriam ulteriormente formulados — como também empíricas e, se assim podemos denominar, intuitivas. Quero chamar a atenção para 4 significativos detalhes que causam estranheza aos condicionados segundo a noção 'moderna' de perspectiva:

Detalhe 1: as janelas abertas nas laterais do trono através das quais anjos balançam turbulos.

Como as folhas das janelas aparentam estar completamente abertas (em 180°), segundo os procedimentos da chamada perspectiva axionométrica as arestas das folhas deveriam aparecer paralelas ao enquadramento da janela, e a sugestão de espessura seria dada pela visibilidade do bordo superior de folha e por um discreto deslocamento da linha. Tal como foi representada a folha da janela nos parece esconsa — a nós afeitos à perspectiva 'renascentista' e à fotografia — relativamente a seu enquadramento e mesmo mais estreita que ele. Ainda que a intenção do pintor fosse mostrar-nos uma janela tão completamente aberta, ainda assim nos causa estranhamento.

Detalhe 2: o friso na parte inferior do rebordo interno da moldura do espaldar do trono.

Estranhamente, esse friso acompanha aproximadamente a inclinação do friso similar na parte superior do espaldar ao invés de convergir para um ponto de fuga ao menos próximo ao dos cantos inferiores do espaldar. Esse é um detalhe bastante interessante pois parece indicar que mesmo em quadros cuja perspectiva assemelha-se à 'cônica' cada pormenor é tratado segundo uma perspectiva cilíndrica. Podemos dizer que em obras



1. A análise feita do quadro "Madona de Kotdzko" do Mestre da Bohemia, atualmente na Galeria Dahlem em Berlim baseou-se em reprodução existente na página 63 do livro "European Art in the 14th. Century", de Karel Stejskal, Octopus Books, Londres, 1978.

2. Conforme PANOFSKY, Erwin "La Perspectiva como Forma Simbólica", traduzido por V. Carreaga, Tusquets Ed., Barcelona, 1980.



Madona de Kotdzko, Mestre da Bohemia, 1350.



Nossa Senhora no Trono com o Menino e Seis Anjos, Duccio, 1285.



Nossa Senhora no Trono com o Menino e Seis Anjos, Duccio, 1290.

pré-renascentistas em muitos de seus pormenores que parecem perspectivados conicamente isso resulta da justaposição e concordância de partes perspectivadas cilíndricamente.

Detalhe 3: as pequenas mísulas do plano de chão do trono.

Elas estão representadas segundo uma projeção 'axiométrica' mas invertida, segundo a posição suposta do observador, em relação às laterais do trono. Uma hipótese que parece explicar esse 'deslize' é a de que o Mestre da Bohemia pretendeu por meio desse artifício acentuar a ênfase dada às figuras centrais sugerindo para a parte inferior do trono uma 'curvatura' inversa à da parte superior. Panofsky dá o exemplo de um manuscrito datado de 1235 onde concavidade e convexidade são insinuadas conforme a curvatura do desenho esteja voltada para baixo ou para cima. Apesar das diferenças entre os dois contextos é semelhante a maneira 'intuitiva' de resolver uma questão de perspectiva.³

Detalhe 4: a armação com degraus de acesso ao trono na parte inferior do painel.

Embora colocada no centro do quadro é tratada como elemento isolado e 'perspectivado' axionometricamente o que a faz parecer 'meia de lado'. Apesar de parecer esconsa em relação à composição sua inclinação é concordante com a das mísulas à direita — mas talvez isso não seja relevante pois com a inclinação simétrica concordaria com as mísulas do outro lado — e colabora para o enquadramento do único elemento que rompe ostensivamente com o esquema simétrico: o bispo, de mãos postas, no canto inferior direito do quadro. Contudo, parece-me que a sugestão mais decisiva para essa opção 'perspectiva' tenha sido a de que as figuras centrais do painel também estão, embora discretamente, 'de lado' devido à assimetria imante de uma figura de mulher com uma criança ao colo.

Ainda que a análise não tenha sido tão exaustiva e minuciosa como comportaria a obra, todos os elementos apontados evidenciam a despreocupação com uma 'visão unitária', característica a partir do 'Alto Renascimento', quando a pintura é tomada como um fragmento da realidade empiricamente visível, como em uma 'janela'.⁴ No

quadro em questão cada pormenor é colocado e resolvido particularmente e a unidade da cena está na composição da cena condicionada para a maior valorização das figuras centrais, o tema, aos quais estavam subsumidos os elementos secundários. A preocupação com o realce, não apenas visual mas também simbólico, das imagens da Madona e do Menino é manifestada pela minuciosidade e pelo requinte luxuoso com que são tratados todos os elementos para sugerirem opulência, imponência e grandeza. Nesse sentido importa menos o apuro com a visibilidade do que o esmero de uma composição na qual a hegemonia, a superioridade hierárquica, esteja enfatizada por todos os recursos. Nesse contexto, o quadro todo, exceto nos rostos e nas mãos onde há algum sombreamento que malgrado simplificado tenta simular um certo modelado, era pensado sobretudo linearmente e segundo motivos ornamentais planos e chapados. Mesmo os planejamentos, onde há brilhos e sombras, são bastante esquemáticos insinuando muito 'imperfeitamente' a anatomia dos corpos que recobrem.

O tema da Madona com o Menino ao trono era então bastante soez: o poder espiritual representado segundo as formas e símbolos do poder temporal: a opulência do trono, da coroa, dos paramentos etc.

Duccio pintou esse tema várias vezes. Exemplificarei tomando três dessas composições: "Nossa Senhora ao Trono com o Menino e 6 Anjos", pintada em 1285 (Uffizzi, Florença); "Nossa Senhora ao Trono com o Menino e 6 Anjos", pintada em 1290 (Kunstmuseum, Berna); e "Nossa Senhora ao Trono com o Menino", datada entre 1308 e 1311, (Museu da Catedral, Siena)⁵.

Se observarmos as três composições ordenadas cronologicamente perceberemos uma 'evolução' no que se refere à 'perspectivação' encaminhando-se para aquilo que viria a ser a 'perspectiva renascentista': método para a representação da realidade empiricamente visível que se pretende 'exato' e científico, ou seja, unívoco em dado quadro para posições fixas do observador e do objeto.

Nas duas primeiras composições referidas, embora estritamente simétricas, com as figuras principais rigorosamente centradas e com as figuras laterais vistas frontalmente, o trono está representado segundo uma 'perspectiva' aproximativa-

3. PANOFSKY, Erwin — "Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental", trad. de F. Neves, Ed. Presença, Lisboa, 1981. Especialmente o cap. III — "I Primi Lumi: A Pintura do Trecento Italiano e seu Impacto no Resto da Europa". As figuras referidas estão reproduzidas nas ilustrações 95 e 96 desse livro.

4. PANOFSKY, E. — "La Perspectiva como Forma Simbólica", op. cit., págs. 7 e 8.

5. As 3 composições referidas encontram-se reproduzidas em "Duccio", Abril Cultural, São Paulo, 1968, "Gênios da Pintura", nº 34.



Maestà: Nossa Senhora no Trono
Duccio, 1308-1311.

te axiométrica, mas em ambas e ao contrário da Madona de Kotdzko as duas laterais do trono aparecem como 'coerentes' entre si, ou seja, para ambas o observador é pressuposto como situado mais ou menos no mesmo lugar, ou ao menos no mesmo lado. Afora algumas 'imprecisões', sobretudo na concordância do trono com o piso e com a pequena armação de degraus, fica patente o zelo de Duccio com os problemas de perspectiva: as Madonas mesmo situadas no centro da composição estão sentadas 'meio de lado' atenuando, desse modo, a 'incoerência' da figura frontal com o trono representado lateralmente.

Em muitas características essas duas Madonas mais de meio século anteriores à de Kotdzko a ela se assemelham: os mesmos 6 anjos, o mesmo pano ao fundo definindo o limite superior da composição, a mesma armação de acesso ao trono, a mesma cena composta e encerrada nela mesma, a mesma incidência de símbolos de poder e opulência, o mesmo fundo em ouro etc.

A terceira composição referida de Duccio, a mais conhecida e afamada, é também rigorosamente simétrica: a Madona está no centro do quadro e a cada figura de um lado corresponde uma correlata no outro. O trono, axial, é representado através de uma perspectiva tipo 'espinha de peixe', na qual não há um único ponto de fuga para as ortogonais ao plano do quadro mas vários e todos situados no mesmo eixo central. Contudo o esquema de 'espinha de peixe' não é usado de modo rigoroso e sistemático pois há ortogonais próximas representadas paralelamente, como na projeção cilíndrica, e não foi observada uma necessária proporcionalidade que relaciona a posição dos vários pontos de fuga com a posição da reta representada ou, dito de outra forma, o esquema 'espinha de peixe' de acordo com o teorema 8 de Euclides relaciona a dimensão a ser representada com o ângulo visual equivalente o que implica em que quanto mais abaixo estiver o segmento a ser representado mais abaixo proporcionalmente estará o ponto de fuga que lhe corresponde, ora, no quadro de Duccio encontramos linhas de fuga que se cruzam.

Entretanto, ressalvadas as objeções feitas, o cuidado com a coerência é patente e o 'avanço' dessa composição, segundo o que viria a ser consagrado modernamente como perspectiva, em

relação às anteriores do mesmo autor é evidente. Mas não apenas no que tange à perspectiva as mudanças são perceptíveis: há nessa composição, malgrado o esquema simétrico ortodoxo e o fundo em ouro chapado, uma preocupação com a representação da tridimensionalidade dos corpos manifesta nos planejamentos que procuram ressaltar volumes, nos detalhes anatômicos bem como nas expressões faciais e corporais. É interessante notar por exemplo que os panos que cobrem o Menino são transparentes e, através deles, insinuam-se as formas de seu corpo.

A 'visão renascentista' da qual Duccio é um precursor e o Mestre da Bohemia de modo e intensidade diferentes também não colocava a perspectiva apenas como uma técnica geométrica de representação para dar a 'ilusão de ótica' de apresentar num plano bidimensional corpos tridimensionais. Para que a 'ilusão de ótica' fosse convincente era necessário ir além do procedimento geométrico. Devia-se provocar sobretudo a 'visão unitária' que implicava além da perspectiva na correção anatômica, na inserção da cena numa paisagem ou ambiente — que posteriormente reivindicarão sua autonomia — na luz unitária — que irá da coerência do sombreado a ulteriores jogos expressivos de claro-escuro — na proporcionalidade real, sob o aspecto ótico, entre os elementos em cena, na observância criteriosa das texturas etc. O objetivo era dar ao expectador a 'ilusão' de apreender a sensação física e material da cena representada com todas as implicações que lhe são imanentes: nenhum aspecto deveria ser omitido ou mesmo negligenciado. Nesse sentido, posteriormente, à perspectiva linear (cônica) viria acrescer o efeito denominado 'perspectiva aérea' que leva em conta a interferência da camada atmosférica entreposta entre o observador e a cena e que a modifica abrando-lhe a coloração, o brilho e a nitidez de modo proporcional à espessura e às condições particulares da referida camada. O quadro pretenderá fazer as vezes de uma janela, ou seja, aquilo que é visualizado em um quadro seria como aquilo que seria visto através de uma janela, para uma dada cena e, importante ressaltar, para um observador de visão pontual e imóvel em uma dada posição, em geral axial ao quadro.

De fato, para que uma realidade' tridi-



Diego Velázquez: The Maids of Honour, 1656.



A Sibilla Líbica, Michelangelo.

mensional fosse representada numa superfície, que não será necessariamente plana como no caso das abóbadas, é necessário não apenas que a representação observe escrupulosamente as exigências da 'visão unitária' mas é também indispensável fixar um lugar determinado para o espectador. Essa condição, que sequer entraria nas cogitações dos pintores anteriores ao Renascimento, dará vezo a que pintores posteriores lancem mão dela em outras retóricas: Michelangelo pintará algumas figuras convexas nos pendentes côncavos da Capela Sistina⁶; no Baroco serão pintadas abóbodas tomando-se o espectador como situado no chão e para ele aparecerão estranhas perspectivas com acentuados escorsos sugerindo colunatas que se estendem, nuvens, anjos voando, corpos debruçados, homens a cair etc.⁷; Foucault faz a análise da famosa "As Meninas" de Velasquez, na qual um espelho situado ao fundo do ambiente representado refletiria os personagens que estariam sendo retratados pelo pintor situado no canto do quadro de paleta na mão junto a uma tela da qual vê-se o verso e os montantes de seu caixilho, olhando atentamente para seus retratados; as figuras nebulosamente refletidas (possivelmente os reis de Espanha) seriam os personagens que estariam sendo pintados e para os quais o pintor dirige seu olhar, no entanto, quem observar o quadro estará no 'lugar' para onde o pintor dirige sua mirada e é o próprio espectador que, surpreendentemente, 'entra' transfigurado no quadro que se projeta para fora de sua superfície através do artifício do espelho⁸.

Esses sumários exemplos aventados ilustram a condição⁶ que essa forma de representação fixa para o espectador que depois de ser condicionado pela perspectiva acaba por assimilar e introjetar esse procedimento e 'inconscientemente' 'corrige' sua percepção conforme sua situação ex-cêntrica ao lugar para ele pré-estabelecido. Mais tarde os artistas se valerão desse condicionamento para colocar o observador em posições insólitas ou mesmo impossíveis ou para provocar certa perplexidade, como faz Velasquez.

Com o Renascimento inicia-se um novo 'modo de ver' que compoñdo a visão no quadro estabelecia 'a priori' a posição do espectador e que, em termos gerais, só viria a ser resolutamente questionado com Cézanne, que contestará a 'visão uni-

tária'. O desenvolvimento da pintura no sentido de formular essa visão unitária teve seu maior impulso e explicitação por volta do século XIV na Toscana, especialmente em Siena e Florença. No entanto, ao mesmo tempo em outros lugares, como o atesta o exemplo da Madona de Kottzko, implementavam-se, ainda que mais timidamente, experiências, tentativas e inquietações nesse sentido. O cuidado do Mestre da Bohemia com as questões relativas à representação e o esmero com que procura resolvê-las mostra como os recursos simplificadores e hierárquicos dos ícones já não respondiam adequadamente às necessidades representativas que as emergentes condições históricas demandavam.

Esse novo 'modo de ver' moderno é um dos aspectos da 'construção' de um novo homem: 'racional', metódico, calculador, universalizado. Seu escopo é dominar a Natureza e representá-la já é de algum modo reproduzi-la, dominá-la. Heidegger aponta entre os fenômenos essenciais da Idade Moderna o seguinte: "colocar a arte no campo visual da estética. Isto significa: a obra de arte passa a ser objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte se considera expressão da vida do homem."⁹

Não é meu objetivo aqui desenvolver essa questão, contudo, a referência a uma imagem do mundo, ou ao mundo como imagem, é fundamental para situar a questão aqui desenvolvida. Cabe, finalizando, uma citação mais extensa de Heidegger em "A Época da Imagem do Mundo": "Diferentemente do perceber grego, é totalmente distinto o significado do representar moderno, cuja acepção se expressa melhor que nada com a palavra REPRESENTATIO. Re-presentar significa nesse caso. Levar ante si o existente como oposto, referir-se-lo — ao que se faz a representação — e fazê-lo voltar a entrar nessa relação consigo como domfnio decisivo. Quando isso sucede, o homem põe-se em imagem sobre o existente. Mas ao por-se desta sorte em imagem, põe-se a si mesmo em cena no que a seguir o existente deve re-representar-se, apresentar-se, ou seja, ser imagem."¹⁰

6. Dois casos muito característicos da particularidade referida são o Profeta Jonas e a Sibila Libica.

7. Veja-se por exemplo Andrea Pozzo — "Triunfo de Santo Inácio" e, no Brasil, de Manuel da Costa Ataide "Glorificação da Virgem" na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. São interessantes também os diversos tetos pintados por Tiepolo onde se encontram temas pagãos e alegorias como, por exemplo, o teto do Salão de Dança na Casa Pisani em Strá.

8. FOUCAULT, Michel — "As Palavras e as Coisas", trad. de A. R. Rosa, Martins Fontes Ed., São Paulo, s.d., cap. I "Las Meninas".

9. HEIDEGGER, Martin — "La Época de la Imagen del Mundo" in "Siendas Perdidas" (Holzwege), trad. de José Rovira Armengol, Editorial Losada, Buenos Aires, 3ª ed., 1979. Os outros fenômenos essenciais da Idade Moderna são, para Heidegger: a ciência, a técnica maquinista, conceber e realizar o obrar humano como cultura e, finalmente, a desdivinização, ou seja, o estado de indecisão sobre Deus e os deuses.

10. HEIDEGGER, M. — "La época de la Imagen del Mundo", op. cit., pág. 81.