

# A Luz na pintura europeia medieval e moderna - Visões do mundo

Pedro Redol

Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Largo Infante D. Henrique, 2440-109 Batalha

predol@mbatalha.dgpc.pt

## Resumo

O tema da luz constitui um ponto de observação extremamente fecundo para o conhecimento da mundividência do Ocidente europeu, na transição do período medieval para a época moderna. Na expressão pictórica, confluem testemunhos de apropriação do real dominados por esta temática que são transversais à poesia, à filosofia e à vivência do quotidiano, ilustrando o estado embrionário do conhecimento científico e tecnológico, e a construção de um novo paradigma a partir de profundas e demoradas transformações mentais.

## Abstract

*The topic of light is quite a prolific viewpoint in the understanding of the Western Weltanschauung from the Middle Ages to the Renaissance. Evidence regarding the appropriation of the real as to this particular topic that also shows up in poetry, philosophy and daily life converges in painting. It illustrates the rudimentary state of scientific and technological knowledge and the setting up of a new paradigm relying on profound and slow cultural and mental change.*

A palavra “luz” associada à arte medieval remete-nos imediatamente para os vitrais das grandes catedrais góticas francesas, em particular a de Chartres, que conservou a maior parte dos seus vitrais antigos, e para a dimensão imaterial da atmosfera interior destes edifícios. Apesar da distância temporal a que nos encontramos dos seus criadores e obreiros, sentimo-nos elevados. A Sainte-Chapelle (Figura 1), na Ilha de França, consagrada em 1248, único edifício subsistente do palácio do rei Luís IX (depois S. Luís), é o melhor exemplo da desmaterialização das paredes de uma igreja através da substituição dos seus muros por vitrais.



Fig. 1 - Interior da Sainte- Chapelle, Paris, 1246-8.  
Fonte: <http://www.wga.hu>

Desconhecem-se as origens precisas dessa forma de pintura monumental, tão própria da Idade Média, que foi o vitral, distinta das demais disciplinas pictóricas pelo facto de “pintar” com a luz que atravessa o vidro. Do Mosteiro de Lorsch, não longe de Darmstadt, e da Abadia de Wissembourg, em plena Alsácia, provêm os fragmentos mais antigos de vitrais que se conhecem, datados entre 1050 e 1070 aproximadamente. Representam, com toda a probabilidade, o rosto de Cristo, testemunhando que os preceitos técnicos e formais registados por Teófilo no seu *De diversis artibus*, escrito durante a primeira metade do século XII, vigoravam havia já, pelo menos, cinquenta anos. Pensa-se que Teófilo tenha sido um monge beneditino do Mosteiro de Helmarshausen, situado um pouco mais a Norte, nos territórios germânicos, do que os lugares já referidos. De facto, é provável que a origem do vitral se situe nesta geografia do império ottoniano, em que, conforme mostra o tratado de Teófilo e a arte desse tempo, nomeadamente a dos metais, vêm à tona saberes herdados do mundo antigo, recebidos muito provavelmente através do império bizantino. Quanto

à forma plástica, são os exemplares mais antigos de vitral, incluindo os célebres profetas da Catedral de Augsburg, datados do início do século XII, testemunhos da mesma arte, apelidada de românica, que se pode apreciar no extremo oposto da Europa, por exemplo, nas monumentais pinturas murais da Catalunha. A modelação da forma obedece aos mesmos preceitos exactos que disciplinam a representação da luz nos rostos, pés, mãos e panejamentos das figuras, representadas contra fundos irrealis de forte cromatismo.

O carácter imanente da luz na pintura medieval, patente, até aos finais século XIV, em todas as disciplinas pictóricas, com particular relevo para a pintura retabular a têmpera e para a iluminura, através do uso do ouro ou de materiais que o imitavam, em fundos, auréolas de personagens sagradas e outros elementos, procede em última instância da arte bizantina mais antiga. As fontes desta influência, que tornarão presente também, num Ocidente destituído pelas invasões da sua herança clássica, a ideia do corpo humano legada pela civilização grega, encontram-se nos territórios de que Bizâncio se apossou mais a Oeste, sobretudo na costa oriental e norte italiana. Essa imanência é já evidente nos grandes mosaicos murais de San Vitale, em Ravena, ou de Sant'Apollinare, na localidade vizinha de Classe, datados de meados do século VI. Servindo-se de um recurso muito utilizado no revestimento de pavimentos, durante o período imperial romano, estas obras reflectem mudanças eloquentes na maneira de fazer e de pensar, não apenas devido ao facto de se aplicarem a paredes e abóbadas, mas também e sobretudo por fazerem uso de tesselas de vidro, eventualmente estratificadas para incluírem folha de ouro no seu seio. Em San Vitale, a divina imperatriz Teodora com o seu séquito, procede à *Oblatio Augusti et Augustae*, oferenda de vasos litúrgicos, em ambiente de ressonâncias romanas, no que diz respeito a alguns apontamentos arquitectónicos e decorativos – o nicho, o toldo, a porta, o reposteiro e a fonte –, mas numa atmosfera completamente abstracta: um vibrante fundo verde e dourado. Em Sant'Apollinare, a divinização da imperatriz dá lugar à representação de um acontecimento propriamente divino: a Transfiguração de Jesus (Figura 2). A composição, adaptada à abóbada da abside mostra, ao centro, a Cruz, ladeada, em cima, sobre um fundo de ouro, pelas figuras dos profetas Moisés e Elias, e, mais abaixo, sobre fundo verde, por três ovelhas



Fig. 2 - A Transfiguração, basilica de Sant'Apollinare in Classe (Ravena), meados do século VI. Fonte: <http://www.wga.hu>

que simbolizam os apóstolos que presenciaram o milagre – Pedro, Tiago e João. Em baixo, ao centro, vê-se Santo Apolinário, primeiro bispo de Ravena e mártir da Igreja, ladeado pelo seu rebanho. No topo, divisa-se a mão de Deus, cuja presença, segundo o relato bíblico, se manifestou pela voz.

A escolha do tema da Transfiguração é significativa por duas ordens de razões:

- Por um lado, pela manifestação da divindade de Cristo sob a forma de luz, conforme relata o Evangelho de S. Mateus (17:2): “[Jesus] transfigurou-Se diante deles [Pedro, Tiago e João]: o Seu rosto resplandeceu como o Sol e as Suas vestes tornaram-se brancas como a luz.”;

- Por outro lado, por atestar a consubstancialidade de Cristo a Deus Pai, posta em causa pelos seguidores de Ário, a partir de cerca 319, doutrina logo reprimida, ainda que sem consequências definitivas, pelo Concílio de Niceia, em 325. Nesta ocasião definiu-se que o Filho era *homoousion* do Pai, isto é, que era da mesma *ousia*, palavra grega que se costuma traduzir modernamente por “essência” e que corresponde à substância segunda de Aristóteles.

Devemos aqui recordar que a cristianização do Império Romano deu ampla circulação às ideias hebraicas, segundo as quais Deus é universal, todos lhe devendo obediência nos termos da Lei de Moisés, sob pena de pecarem. Daqui procede uma revolução metafísica e ética que teve repercussões até ao presente. O Arianismo persistiu, tendo sido objecto de discussão em vários concílios, até ao de Constantinopla, em 381, em que se assume a consubstancialidade entre Pai e Filho, e surge o conceito de Trindade. O segundo Concílio de Éfeso condenará o monofisismo, doutrina que nega a dupla natureza – divina e humana – de Cristo, passando a prevalecer a primeira. Apenas no Concílio de Calcedónia, reunido em 451, se estabelecerão definitivamente os limites da ortodoxia.

É na Antiguidade tardia que se inicia um processo histórico em que a Igreja universal procurará conferir precisão à doutrina cristã através da filosofia. A identificação da divindade com o Sol radica, por um lado, nas religiões orientais (por exemplo, no deus Ra egípcio ou no Bel semítico) e, por outro lado, no pensamento grego dos séculos V e IV antes de Cristo, em particular em Platão e nos seguidores da Academia de Atenas, cujo expoente mais importante foi Plotino, que viveu já no século III da nossa era. Colega de Orígenes e discípulo de Amónio Sacas, pode dizer-se que foi o último filósofo pagão e o fundador do neoplatonismo. Para Plotino, o Uno é a base da realidade e medida de todo o valor, estando para além do ser e do bem. Dele derivam, em cascata, o Intelecto, a Alma, a Natureza e a Matéria. Na feliz formulação de Sir Anthony Kenny, para este

filósofo, “o corpo está na alma porque dela depende para a sua organização e existência.” [1]

A tradição neoplatônica e mística cristã afirmar-se-á, além de Santo Agostinho, no Pseudo-Dionísio Areopagita, autor que se identificou erroneamente com Dionísio, ateniense do Areópago convertido por S. Paulo e primeiro bispo de Atenas. Porém, a sua obra não pode ser anterior aos séculos V ou VI. Dionísio será identificado igualmente com Dinis, bispo de Paris e mártir de França do século III, cujas relíquias se guardam na abadia de seu nome e panteão dos reis francos, desde Charles Martel (690-741), nas imediações de Paris. Esta tripla sobreposição não será de somenos na afirmação gótica de uma metafísica da luz.

No seu *De Coelesti Hierarchia*, o Pseudo-Dionísio preconiza que cada criatura participa da luz divina e inciada – o amor de Deus –, recebendo-a e transmitindo-a de acordo com a sua capacidade, melhor dizendo, com a posição que Deus lhe concedeu na escala dos seres.

Por último mas não menos importante, o papel desempenhado pela luz no sagrado procede também dos chamados povos bárbaros que invadem o Continente e as Ilhas Britânicas a partir do século II. Entre os mesmos, eram reconhecidos poderes taumátúrgicos ao ouro e às pedras preciosas. Acabando por se converter paulatinamente ao Cristianismo, estes povos introduziram contributos culturais determinantes para a Europa em formação. Um bom testemunho dessa fusão de valores e crenças é a coroa votiva do rei visigodo Recesvinto, datada do século VII, que fazia parte do tesouro enterrado em Guarrazar, perto de Toledo, recolhido no Museu Arqueológico de Madrid. A coroa, feita de ouro, safiras, esmeraldas e pérolas, foi concebida para estar suspensa sobre um altar.

Cerca de cinco séculos mais tarde, Suger, abade de Saint-Denis e beneditino na via cluniacense, operará uma reforma na sua abadia, a partir de 1130, que está na origem do então chamado *opus francigenum*, que hoje apelidamos de arte gótica. Os meandros da renovação arquitectónica que tornará a luz no tema central das artes até ao final do século XIII são explicados pelo seu fautor no *Liber de rebus in administratione sua gestis* e no *Libellus Alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii*. Conforme, há muito, entendeu Erwin Panofsky, a fonte da sua teologia anagógica que, tornada pedra e vidro, permite a ascese no espaço litúrgico, procede, sem dúvida, do Pseudo-Dionísio, de cuja *Teologia Mística* se conservava uma cópia na livraria abacial, oferecida ao rei Pepino o Breve, em 758, e traduzida do grego para o latim por João Escoto Erígena, na primeira metade do século IX. Nas próprias palavras de Suger, é legítimo “que cada um siga a sua própria opinião. Por mim, declaro ter-me parecido

sobretudo justo que tudo o que há de precioso devesse servir antes de mais à celebração da Santa Eucaristia.” [2]

O vaso litúrgico em forma de águia, feito a partir de uma peça de pórfiro, possivelmente egípcia, a que se acrescentaram a cabeça e os membros do animal, em prata dourada, e que se encontra em exposição no Museu do Louvre, é apenas um dos sinais que nos chegaram das escolhas de Suger.

Ainda nas palavras do abade “quando penetrado pelo encantamento da casa de Deus, a sedução das gemas multicores me leva a reflectir, transpondo o que é material para o que é imaterial, sobre a diversidade das virtudes sagradas, então parece-me que me vejo a mim mesmo residir como em realidade em qualquer estranha região do universo, que não existe anteriormente nem no lodo da terra nem na pureza do céu, e que, pela graça de Deus, posso ser transportado daqui para o mundo mais alto de maneira anagógica.” [2]

Em Saint-Denis, deu-se a revolução: a nova fachada da basílica adquire o *facies* que se tornará corrente nas catedrais francesas que se lhe sucedem e o deambulatório é demolido para dar lugar a um conjunto de amplas e luminosas capelas, cujos muros se rasgam em vitrais, permitindo tornar o culto simultâneo numa poderosa invocação.

Enquanto o abade concede à opulência, outras vozes se levantam no seio da Igreja, nomeadamente a de S. Bernardo e dos cistercienses que, em 1150, determinam que, para as suas abadias, os vitrais sejam “de vidro branco, sem cruces nem representações” [2], dentro do mesmo espírito de despojamento e humildade em que haviam já anteriormente regulamentado para a arquitectura. Em boa verdade, porém, este é apenas o princípio de uma divergência que, com outros protagonistas, atravessará a história das ordens religiosas na Idade Média.

A segunda metade do século XII e a primeira do XIII vêm erguer-se, a alturas cada vez mais inverosímeis, as catedrais das prósperas cidades francesas. No seu interior, os vitrais serão o mais poderoso dos instrumentos de ascese. Se a proliferação de obras não chegasse, outros testemunhos se encarregariam de confirmar o caminho aberto por Suger. À volta de 1200, Pierre de Roissy, chanceler do cabido de Chartres afirma que “os vitrais que estão na igreja e através dos quais se transmite a claridade do sol significam as Sagradas Escrituras, que nos protegem do mal e em tudo nos iluminam” e Durand, bispo de Mende, em finais do século XIII diz que “os vitrais são as escrituras que espalham a claridade do sol verdadeiro, quer dizer de Deus, na igreja, iluminando os coros de fiéis.” [3]

Nas catedrais, florescerá não apenas o patrocínio da burguesia e das corporações, mas ainda o ensino que, aliás, em breve, se autonomizará em universidades sobre as quais a Igreja não vai deixar de querer exercer controlo. É este o tempo das disputas escolásticas segundo as regras do *Organon*, nome pelo qual ficou conhecido o conjunto de obras de Aristóteles relacionadas com a lógica. Apesar da importância assumida pelas ideias neoplatónicas, ao longo de todo o século XII, os pensadores identificarão o belo de preferência com as relações numéricas e proporcionais

entre as partes de um corpo ou de um objecto, ainda obsessivamente perseguidas nos *Carnets* do arquitecto Villard d'Honnecourt. O século seguinte deparará com a difícil tarefa de conciliar essa estética da quantidade com o princípio eminentemente qualitativo da luz. As soluções encontradas radicam, como seria de esperar, quer no pensamento neoplatónico, quer no entendimento do ser segundo Aristóteles. Assim, por exemplo, na primeira linha, Roberto Grossatesta considerará a luz como a máxima das proporções, correspondente a Deus. Na segunda, São Boaventura define a luz como forma substancial dos corpos, distinguindo *lux*, o fluxo luminoso, de *lumen*, capacidade de propagação em meios transparentes, e de *splendor*, reflexão e cor. De igual modo, S. Tomás de Aquino entenderá a luz como forma substancial do sol.

Do mundo árabe, chegam ao conhecimento da Cristandade, nomeadamente através das fronteiras meridionais da Península Ibérica, não apenas partes desconhecidas da obra de Aristóteles, muitas das quais viriam a ser proibidas pela Igreja (em particular as de física), como ainda as investigações daquele que se considera ser o pai da óptica, Ibn al-Haytham, mais conhecido no Ocidente como Alhazen, que viveu entre os séculos X e XI. Uma tradução latina do seu *Kitab al-Manazir (Livro de Óptica)*, realizada em finais do século XII ou no início do século XIII, foi lida por diversos intelectuais do Ocidente medieval, nomeadamente Roger Bacon, Roberto Grossatesta e Vitelião. Nessa obra, preconiza a convergência dos raios de luz para o olho humano e estuda a anatomia do mesmo, reconhecendo no nervo óptico a sua ligação ao cérebro.

No princípio do século XIII, colocam-se novos desafios às ordens religiosas em face do crescimento urbano e dos desvios da ortodoxia, desafios que a vocação das ordens monásticas instituídas, em particular Cluny e Cister, não estava em condições de enfrentar. Surgem assim as ordens chamadas mendicantes, primeiro com Francisco de Assis e depois com Domingos de Gusmão, cujos conventos se instalam nas franjas das cidades, repudiando qualquer tipo de riqueza ou propriedade e vivendo de esmolas. O seu lema é a pobreza e a sua arma, a palavra. A pregação, sobretudo a franciscana, fala da humanidade de Cristo e do amor de Deus por todas as criaturas.

A arte gótica prolongar-se-á, tanto na Península Ibérica como no Sacro Império Romano Germânico, até bem entrada o século XVI, enquanto, na Península Itálica, onde nunca se perdera a memória da tradição figurativa da Antiguidade, a pintura encontra, ela própria, a partir das primeiras décadas do século XIV, uma nova humanidade, na representação de episódios da vida de Jesus e de Sua Mãe. Nos retábulos a têmpera de Duccio di Buoninsegna, as figuras, dotadas de um certo hieratismo e recortadas contra fundos de folha de ouro, trazem à memória, ainda com muita nitidez, os ícones gregos. Porém, as composições enriquecem-se na sua narrativa e alguns ensaios de vistas geométricas de edifícios e objectos vão sendo feitos. Não há dúvida de que um interesse mais aguçado pelo mundo visível e pela representação do espaço em que os homens se movem, tornado visível pela luz, começa então a despontar.



Fig. 3 - Giotto di Bondone, *A Natividade*, Capela Scrovegni, Pádua, 1305-6. Fonte: <http://www.wga.hu>

Pode dizer-se, sem rodeios, que o principal obreiro da imagem visual da mensagem de S. Francisco foi Giotto di Bondone, de que são bom testemunho, entre muitas outras obras, realizadas sobretudo em igrejas e capelas de Pádua (Figura 3) e Florença, as pinturas das basílicas superior e inferior de Assis. Curiosamente é também aqui que, pela mão de outro artista, aparecem os mais antigos vitrais italianos conhecidos, tributários da nova arte e completamente estranhos à tradição gótica. A partir de então, as investigações, durante muito tempo puramente empíricas, sobre a pirâmide visual referenciada ao observador não mais pararão, alcançando em breve as regiões transalpinas. Num vitral do Mosteiro de Königsfelden, situado na actual Suíça e datado de aproximadamente 1330, surge uma das primeiras tentativas conhecidas de representação pictórica em perspectiva, no caso vertente, do túmulo em que Cristo é depositado.

Mais a norte, nos Antigos Países Baixos, muito particularmente no Condado da Flandres, a paixão pela representação do real dará lugar a um caminho original de descoberta com repercussões em toda a Europa, incluindo a Itália. Não tendo inventado a pintura a óleo, ao contrário do que narra a tradição, os irmãos Van Eyck encontraram nesta técnica todas as virtualidades necessárias à representação minuciosa de um real eivado de piedade e simbolismo, em que, como não podia deixar de ser, o domínio da representação da luz é um problema central. O ambiente, a um tempo burguês e profundamente devoto, em que aparece a sua obra, à volta de 1420, é o da cidade de Bruges, no auge da actividade como porto comercial marítimo internacional.

A partir de 1425, Jan Van Eyck será o pintor privado de Filipe o Bom, Duque da Borgonha. Nessas



Fig. 4 - Jan van Eyck, *A Virgem do Chanceler Rolin*, Musée du Louvre, 1434-5. Fonte: <http://www.wga.hu>

funções, receberá também encomendas de outras personalidades ilustres, nomeadamente do chefe do governo ducal, o chanceler Rolin, que lhe encomendou uma ousada pintura em que se fez representar face a face com a Virgem Maria (Figura 4). No intimismo de uma capela particular que se abre sobre a paisagem através de uma *loggia*, Nossa Senhora com o Menino no regaço aparece ao chanceler como uma visão interior, que o mesmo não encara, dirigindo o olhar mais certamente para um altar na outra extremidade da dependência. O realismo da representação da fisionomia, da indumentária e dos adereços é impressionante. Ao que se julga, o livro de horas está aberto no ofício de matinas, celebrando ao raiar da aurora, de acordo com a autorização que o chanceler impetrou do Papa, a pretexto dos seus muitos afazeres diários. Na convergência das linhas desenhadas pelos ladrilhos do pavimento, é intuído um ponto de fuga algures na paisagem distante. Porém a perspectiva é construída ainda empiricamente, sobretudo através do escalonamento dos valores luminosos e cromáticos em planos sucessivos, um conjunto de recursos a que se convencionou chamar perspectiva aérea ou atmosférica. Aparece aqui, pela primeira vez, a solução de uma janela aberta sobre a paisagem que fará longa carreira na pintura europeia, tal como a pintura de paisagem enquanto género autónomo. Representada ao raiar do dia, a paisagem concorda com o texto que o chanceler recita, em que também o rio, a cidade e a montanha são enunciados.

O primeiro testemunho pictórico da aplicação sistemática da perspectiva linear é a *Trindade* (Figura 5) que Masaccio pintou na igreja dominicana de Santa Maria Novella, em Florença, entre 1425 e 1428, de acordo com a contemporânea descoberta, por Brunelleschi, das leis correspondentes. A representação



Fig. 5 (a) - Masaccio, *A Trindade*, igreja de Santa Maria Novella, Florença, 1425-8. Fonte: <http://www.wga.hu>

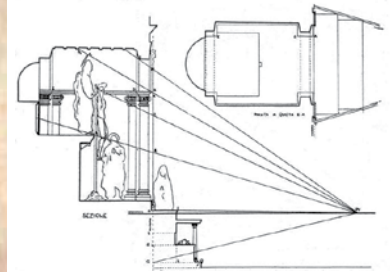


Fig. 5 (b) - Representação tridimensional, em planta e corte, da pintura apresentada na Fig. 5 (a), de acordo com as leis da perspectiva.

de uma realidade supranatural era colocada ao alcance dos mortais, referenciando-a ao próprio espectador, cujo ponto de vista o tornava participante directo na observação da cena representada. Talvez se possa falar com menos propriedade de laicização, neste momento de ruptura da mundividência ocidental, que a pintura tão bem ilustra, do que de sacralização do indivíduo. A mudança de paradigma em todas as disciplinas da pintura, monumental ou de cavalete, acabará por levar a que o vitral, cujas realizações procuram, a partir de meados do século XV, corresponder aos ideais da pintura em suportes opacos, perca a razão de ser que viu nascer esta arte e acabe por se extinguir paulatinamente ao longo do século XVI para ser reabilitada apenas no século XIX, a par dos movimentos revivalistas.

Ao observar o retrato do rei D. Manuel I num vitral do Mosteiro da Batalha (Figura 6), na pose habitual dos doadores de retábulos, acompanhado de seus filhos e, digamos assim, protegido por S. Domingos, inclinamo-nos mais a considerar o legado flamengo do que o italiano. De facto, os princípios de uma nova cultura humanista levaram tempo a enraizar em toda a Península Ibérica, persistindo a simpatia por recursos artísticos e fórmulas ainda fortemente devedores dos últimos desenvolvimentos da Idade Média. É essa a razão que justifica o florescimento da arte do vitral tanto em Portugal como na vizinha Espanha durante a primeira



Fig. 6 - Francisco Henriques (atr.), *D. Manuel I e seus filhos acompanhados por S. Domingos*, Mosteiro da Batalha, c. 1514. Fotografia: José Manuel / DGPC.

metade do século XVI. Na capela-mor da Batalha, que possui um autêntico retábulo de vidro, trabalhou um artista que se julga ter nascido na Flandres e que, tal como era comum na sua época, pintou tanto retábulos como vitrais. Era ele Francisco Henriques, o mais ilustre pintor da corte de D. Manuel. Devem-se-lhe momentos ímpares na história da pintura europeia sobre vidro, não apenas pelo virtuosismo que atestam, como é o caso do rosto de S. João Evangelista pertencente ao vitral que representa o Pentecostes, mas também por fazer ainda uso dos materiais descritos, no essencial, pelo monge Teófilo quatro séculos antes.

A cientificização da arte é um dos caminhos percorridos pelos pintores do Renascimento para reclamar a elevação do estatuto social, arrancando o seu ofício às chamadas Artes Mecânicas e equiparando-o às Artes Liberais. Desde longa data, tinham os mestres construtores, em particular os arquitectos de catedrais, gozando de uma certa correspondência a esse estatuto pelos conhecimentos matemáticos que a sua profissão exigia. O uso da perspectiva geométrica na pintura, racionalizada, aliás, pelo arquitecto Filippo Brunelleschi, deveria vir a desempenhar idêntico papel.

Uma vez que a perspectiva se baseava em princípios ópticos, é mais do que natural que a ambição de representação, por assim dizer, científica tivesse levado alguns artistas, pelo menos, a usar equipamento de apoio aos seus trabalhos. Albrecht Dürer divulgou em gravura uma máquina de desenhar baseada num sistema de coordenadas que permitia transpor pontos de objectos mais difíceis de desenhar para a superfície pictórica. Apenas oito anos mais tarde, Hans Holbein, no quadro *Os Embaixadores* (Figura 7), representa em escorço, com grande fidegnidade, não apenas objectos curvos e esféricos como ainda, por exemplo, a superfície do globo terrestre, a escrita musical no livro aberto ou o padrão do tapete que cobre a estante. Uma representação pictórica nestes termos é praticamente impossível sem o uso de equipamento óptico, mais provavelmente uma lente espelhada, usada individualmente para cada



Fig. 7 - Hans Holbein, O Jovem, *Os Embaixadores*, National Gallery, Londres, 1533. Fonte: <http://www.wga.hu>

objecto, o que explicaria os pontos de fuga situados a diferentes alturas. Em todo o caso, o interesse do pintor pela óptica evidencia-se na caveira deformada, certamente por inclinação de uma superfície de projecção, que aparece sobre o pavimento, entre as duas personagens.

Mais de cem anos depois, Jan Vermeer utilizará – admite-se hoje correntemente – a câmara escura. O sobredimensionamento dos objectos situados em primeiro plano, a desfocagem dos que ficam em planos recuados e o efeito de auréola que se vê nas partes mais iluminadas dos mesmos são alguns vestígios dessa utilização (Figura 8). Uma tal constatação apaixonou curiosos e investigadores a ponto de se fazerem propostas de reconstituição do processo, recriando as cenas e pintando-as uma vez mais. O interesse pela tecnologia óptica na pintura



Fig. 8 - Jan Vermeer, *A Leiteira*, Rijksmuseum, Amesterdão, c. 1658. Fonte: <http://www.wga.hu>

europeia só cessaria com o advento da fotografia, altura em que a pintura teve que voltar a encontrar o seu terreno próprio.

Concluimos, assim, um itinerário por várias obras de arte, desde os mais antigos vitrais até aos primeiros exemplos de utilização da perspectiva geométrica e da tecnologia óptica pelos pintores, num arco temporal que abarca toda a Idade Média e uma parte do período moderno. Dessa forma, acompanhamos o processo cultural que decorreu entre a vivência e a racionalização da luz como imanência divina, por um lado, e o entendimento da luz como dado objectivo, cientificamente considerado na representação do real, por outro lado. Este processo mostra que a emergência das descobertas científicas nele implicadas não resulta de uma simples retoma do legado da Antiguidade greco-romana, mas antes das necessidades de representação associadas à apropriação do real moldada pelo Cristianismo a partir da Antiguidade tardia, incorporando discretamente

descobertas provenientes do mundo árabe que, por sua vez, manteve viva a tradição científica aristotélica do Liceu e depois, do Museu de Alexandria. A Idade Média foi o primeiro palco de confrontação, debate e procura de conciliação entre as visões platónica e aristotélica do mundo, que desembocariam na especialização do saber e na emergência da ciência moderna.

#### Referências

1. A. Kenny, *História Concisa da Filosofia Ocidental*, Temas e Debates, Lisboa (1999).
2. G. Duby, *O Tempo das Catedrais. A arte e a Sociedade, 980-1420*, Editorial Estampa, Lisboa (2008).
3. V. Nieto Alcaide, *La Luz, Símbolo y Sistema Visual (El Espacio y la Luz en el Arte Gótico y del Renacimiento)*, Catedra, Madrid (1993).

*Por opção pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.*



**Pedro Redol** é licenciado em História da Arte e mestre em Arte, Património e Restauro. Conservador do Mosteiro da Batalha desde 1987, interrompeu estas funções para exercer as de diretor do Convento de Cristo, do Museu Nacional de Machado de Castro e do próprio Mosteiro da Batalha. É professor convidado da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e presidente do Comité Português do Corpus Vitrearum. Publicou diversos artigos e livros sobre história do vitral, da pintura portuguesa antiga e da arquitectura, gestão de monumentos e paisagens, e conservação do património artístico.