

A ICONOGRAFIA MARIANA NO CINQUECENTO ITALIANO E FLAMENGO E O DEBATE EM TORNO DO MANEIRISMO

Fernanda Marinho

Pós-doutoranda UNIFESP – FAPESP

As visitas à Fundação Eva Klabin (FEK) são iniciadas, superado o hall de entrada, pela sala Renascença. Duas barulhentas portas corrediças se abrem, como cortinas de boca de cena, anunciando o amplo cômodo preenchido por um exasperado gosto clássico. Entre pinturas religiosas, esculturas egípcias, arcas renascentistas, tapetes persas, cerâmicas de Urbino, objetos decorativos e um grande retábulo maneirista ao fundo, a sala Renascença cumpre um papel introdutório no percurso do visitante assim como o conceito de clássico nos estudos de história da arte. Trata-se de um organizado *Wunderkammern*¹ no qual constam duas pinturas que serão aqui analisadas – *Nossa Senhora com o menino e São João criança e Madona com Menino* – e a partir das quais proponho uma breve reflexão sobre o renascimento italiano e flamengo e o conceito de maneirismo.

¹ Segue a definição do termo segundo *The Dictionary of Art*. Jane Turner (ed.) Macmillan Publishers Limited 1996, pp. 520-21: “The word [Kunstkammer] is firstly reported in 1550 in connection with Emperor Ferdinand I, describing a self-contained collection of paintings, precious objects, goblets, games and natural history specimens located somewhere unspecified in Vienna. The term Wunderkammer (collection of curiosities) occurs a little later, in the chronicle of the Grafen von Zimmer (1564-6), describing a room containing rare natural history specimens such as corals, but above all abnormalities such as mandrakes and misshapen antlers. [...] In 1594 the terms were combined in the expression Kunst- und Wunderkammer in the will of Archduke Ferdinand II, with regard to his collection at Schloss Ambras. Von Schlosse, writing in 1908, established this description of a certain kind of collection as a historical concept, and the German-language term remains generally accepted”. / “O termo [Kunstkammer] aparece pela primeira vez em 1550 atrelado ao imperador Ferdinand I, descrevendo uma coleção independente de pinturas, objetos preciosos, cálices, jogos e espécimes da história natural localizada em algum lugar não especificado em Viena. O termo Wunderkammer (coleção de curiosidades) aparece um pouco depois, em uma crônica de Grafen von Zimmer (1564-6), descrevendo uma sala que continha espécimes raras de história natural como corais, mas principalmente anormalidades como mandrágoras e chifres deformados. [...] Em 1594 os termos foram combinados na expressão Kunst- und Wunderkammer no testamento do arquiduque Ferdinando II, em relação à sua coleção em Schloss Ambras. Von Schlosse, escrevendo em 1908, estabeleceu a descrição de um certo tipo de coleção como um conceito histórico, e o termo alemão permaneceu geralmente aceito”.

A primeira pintura [Fig.1], do século XVI italiano e de origem florentina, é disposta ao lado de um grande arcaz sobre o qual vemos um conjunto de esculturas da família Della Robbia² e um relevo de Benedetto da Maiano³, entre outros objetos. A pintura italiana que iremos aqui analisar representa os personagens no primeiro plano de uma paisagem montanhosa: no centro, a Virgem no gesto de redenção; ao lado esquerdo, o menino apoiado sobre o globo; e São João Batista que desponta timidamente no lado direito da cena.

A segunda pintura [Fig.2], do século XVI flamengo e de dimensões menores, é disposta no canto direito de um nicho que acolhe uma representação da Madona da escola de Sandro Botticelli⁴. Na pintura flamenga, diferentemente da italiana, a paisagem cede lugar ao fundo escuro, destacando a intimidade da relação materna através do véu de Maria que envolve o menino, e aludindo à dramaticidade do destino sacrificial de Cristo através das cerejas dispostas sobre a bancada que remetem a gotas de sangue.

A escolha das pinturas a serem aqui analisadas, entre tantas outras – Madonas ou não – que compõem a coleção⁵, foi motivada pela análise comparativa que instigam a respeito do desenvolvimento e/ou da absorção do classicismo entre Itália e Flandres e suas decorrentes noções de maneirismo. Tais diferenças aparecem reforçadas pela museografia da sala Renascença que localiza a vivaz composição italiana entre o grupo de obras que centraliza a sala, disposto em frente aos sofás e poltronas que acolhiam os convidados de Eva Klabin; enquanto que a pintura flamenga é

² um par de anjos ajoelhados e uma moldura redonda, de Andrea e Luca della Robbia (século XV)

³ Relevo de terracota policromada, *Virgem com menino* (1487-1493)

⁴ *Madona com menino e São João Batista* (1490-1500). No inventário da FEK consta a atribuição a Sandro Botticelli, mas Luciano Migliaccio (2007) sugeriu a atribuição a Filippino Lippi.

⁵ Indico a seguinte leitura da dissertação de mestrado: CORREA DA SILVA, Fernanda. *Arte e devoção: a maternidade da Virgem Maria no acervo da Fundação Eva Klabin. Séculos XV e XVI*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de História. Program de Pós-graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2014. Orientador: Prof. Dr. William de Souza Martins.

resguardada no único nicho da sala, sob uma luz de penumbra, enfatizando a sua composição intimista e devocional.



Figura 1
Andrea del Sarto (atribuição da FEK)
Michele del Rodolfo del Ghirlandaio,
dito **Michele Tosini** (atribuição Luciano Migliaccio)
Nossa Senhora com o menino e São João criança
c. 1570, óleo sobre madeira, 50,5 x 41,5 cm.
Rio de Janeiro, Fundação Eva Klabin



Figura 2
Jan Gossart, dito **Mabuse** (atribuição da FEK)
Madona com Menino, c. 1520
Óleo sobre tela, 31,0 x 22,8 cm.
Rio de Janeiro, Fundação Eva Klabin

A iconografia mariana esteve sempre muito atrelada ao debate em torno da santificação de Maria. Enquanto o cristianismo do oriente defendia o título de *Theotokos* à Virgem – “aquela que deu luz à Deus” – enfatizando a sua qualidade divina, o patriarca de Constantinopla, Nestório, designou-lhe o título de *Chrisatotokos* – “aquela que deu luz a Cristo” – enfatizando a sua qualidade humana. O impasse foi abordado no Primeiro Concílio de Éfeso, em 431, quando o título de *Theotokos* foi retomado e consolidado com a construção da basílica de Santa Maria Maggiore⁶, em Roma. Tal

⁶ A basílica romana começou a ser construída durante o papado de Sisto III (432 - 440).

debate ilustra a paradoxal simbologia mariana, como podemos notar em ambas as pinturas que iremos aqui analisar, nas quais a Virgem é representada como a conexão entre o mundo divino e o humano, entre a vida e a morte de Cristo, entre o sagrado e o profano, configurando-se como a narrativa central em ambas as composições.

As autorias das pinturas em questão são desconhecidas, ou melhor, não existe uma documentação ou assinatura que as confirmem. No entanto, a FEK mantém as atribuições do inventário, ou seja, tal qual foram vendidas à Eva Klabin, a saber: Andrea del Sarto⁷ (1486 - 1530) à pintura italiana; e Jan Gossaert, dito Mabuse⁸ (c. 1478 - 1532) à pintura flamenga.

Em 2007 foi publicado um catálogo com os destaques da coleção, no qual o autor Luciano Migliaccio⁹ manteve a atribuição da pintura flamenga, mas atrelou aquela italiana ao círculo florentino de Giorgio Vasari (1511 - 1574) e Agnolo Bronzino (1503 - 1572), sugerindo a atribuição a Michele del Rodolfo del Ghirlandaio, dito Michele Tosini (1503 - 1577). É válido abrimos um parênteses afim de esclarecer que a discussão de autoria neste artigo, quando abordada, terá fins nela mesma, ou seja, não se pretende com ela alcançar os objetivos desse estudo, mas sim os meios. Faço minhas as palavras de Bernard Berenson: “o método me interessa mais do que os resultados, o funcionamento da mente muito mais do que o funcionamento do objeto efêmero”¹⁰. Assim sendo, serão levadas em consideração tanto as atribuições do inventário quanto os estudos de Migliaccio, sem, no entanto, restringir-se a tais.

Uma das principais características do renascimento foi a autoconsciência da sua superioridade. Francesco Petrarca (1304 - 1374) foi um dos

⁷ Pintura comprada em Buenos Aires, em 1963.

⁸ Pintura comprada em Madrid, em 1958.

⁹ MIGLIACCIO, Luciano. *A Coleção Eva Klabin. Destaques da Coleção*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2007.

¹⁰ BERENSON, Bernard. *The sense of Quality. Study and Criticism of Italian Art*. New Yor: Schocken Books, 1962. (Facsim – 1901), p. IX. / “method interests me more than results, the functioning of the mind much more than the ephemeral object of functioning”.

primeiros humanistas a registrar o testemunho do nascimento de uma nova era, marcada pelo resgate do esplendor de outrora – o período clássico – em detrimento do fim da decadência medieval. Lionello Venturi¹¹, ao criticar a superioridade autoconsciente dos renascentistas, lembra-nos que Petrarca encontrou em Simone Martini (1280-85 - 1344), seu contemporâneo, a perfeição divina da arte; que para Giovanni Boccaccio (1313 - 1375), a arte de Giotto di Bondone (1267 - 1337) consistia no início de uma nova era e na origem da “glória florentina”; que Cennino Cennini (1370 - 1440), no *Libro dell'Arte*, reverenciou não apenas a Deus e a todos os santos, mas também a Giotto; e que Leon Battista Alberti (1404 - 1472) reivindicou a originalidade de sua teórica em detrimento às de Plínio (séc. I d.C.) e Vitruvius (séc. I d.C.).

A Florença dos séculos XIII e XIV contribuiu significativamente para o desenvolvimento, não apenas, da arte renascentista, mas também de um primeiro esboço de identidade cultural que antecipava a ideia mesma de identidade nacional italiana (distante ainda de cinco séculos da sua unificação - 1861). Nas palavras de Eugenio Battisti:

[...] surge na Toscana o conceito de uma educação, ou melhor, de uma cultura humanista, compreendida nem tanto como aperfeiçoamento espiritual privado, quanto como preparação e participação na vida política. Em outras palavras, a Florença comunal faz pela primeira vez, talvez com o único precedente de Cola di Rienzo, o sistema moral do império [...]¹².

Nas artes, o nascimento dessa identidade cultural é recorrentemente atrelado à figura de Giotto. Interpretação esta devida principalmente a Giorgio Vasari (1511 - 1574) que em *As Vidas dos mais excelentes*

¹¹ VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zannichelli Editore, 1926.

¹² BATTISTI, Eugenio. *L'Antirinascento. Con un'appendice di testi inediti*. Garzanti Editore, 1989, p. 22. / “[...] sorge, in Toscana, il concetto di una educazione, o meglio, di una cultura umanistica, intesa non tanto come perfezionamento spirituale privato, quanto come preparazione e partecipazione alla vita politica. In altri sensi, Firenze comunale fa proprio per la prima volta, forse con l'unico precedente di Cola di Rienzo, il sistema morale dell'impero [...]”.

arquitetos, pintores e escultores italianos organizou cronologicamente a história da arte através das biografias dos artistas renascentistas, estruturando uma crítica de arte pautada na evolução da forma. O grupo das biografias escrito por Vasari é dividido em três fases: a primeira - identificada como infância - encontra em Giotto a sua máxima expressividade, e se caracteriza pela imitação das cores e formas da natureza; a segunda - a juventude - representada por Masaccio, caracteriza-se pelo desenvolvimento da perspectiva e dos estudos anatômicos; e a terceira - a maturidade - representada por Rafael, Leonardo e Michelangelo, caracteriza-se pela superação das artes em relação à natureza.

Florença, portanto, consistia, já no início do século XIV, em um potente centro humanista e artístico. Era a cidade da monumental cúpula de Filippo Brunelleschi (1377 - 1446), das inúmeras torres que despontam no panorama geral, como a torre de Arnolfo, do Palazzo Vecchio, e a Volognana, do museu Bargello; e os campanários da basílica de Santa Croce, de Santo Spirito, da Santa Maria Novella e, claro, aquele de Giotto. É a cidade da teorização das artes, da primeira publicação de *De Re Aedificatoria*, tratado da arquitetura de Leon Batista Alberti e da *Accademia delle arti del disegno*. Mas essa Florença comunal foi também cenário de uma importante resistência à ditadura formal religiosa, mais evidente no século XVI, quando se fortaleceu uma natural tendência anticlássica.

A datação de 1570 para a pintura italiana, sugerida por Migliaccio, implica em duas principais conjecturas: a rejeição à atribuição a Andrea del Sarto, morto em 1530, e a ligação da qualidade alegórica e formal da sua composição a uma geração posterior. Mesmo sugerindo a atribuição a Michele Tosini, Migliaccio reconheceu que a pintura da FEK apresenta “lembranças das numerosas obras de tema semelhante” de Andrea del Sarto. De fato, o gesto de Maria, a torção corporal do Menino e a iminente participação de São João Batista, aludem à movimentada composição de *Caridade* (Andrea del Sarto, 1518, Museu do Louvre), ou mesmo à lúdica interatividade dos personagens em *Madona com Menino e São João*

Batista (Andrea del Sarto, 1518, Galleria Borghese). A sinuosa paisagem da pintura da FEK, por sua vez, apresenta forte conexão com a paisagem do afresco *A punição dos pecadores* (Andrea del Sarto, 1510, Santissima Annunziata, Florença), destacada pela direção da estrada, pela presença da primeira árvore, à esquerda, e da segunda, à direita, que reforçam a profundidade da composição e pelo seu fundo montanhoso. No entanto, o autor percebe que além das “lembranças” a Andrea del Sarto, o caráter alegórico da pintura da FEK reclama que a aproximemos à “arte florentina do tempo do grão-duque Cosimo I, dominada pelas personalidades de Giorgio Vasari e do pintor Ângelo Bronzino”¹³.

Em *Vênus, cupido e Tempo* (1540-1545; National Gallery, Londres), por exemplo, conferimos o profundo investimento alegórico de Bronzino: a deusa do amor e da beleza carrega uma maçã de ouro (remontando ao julgamento de Páris) enquanto é abraçada pelo cupido; uma criança carrega pétalas e celebra a união desses personagens; atrás dela, uma figura feminina possui em uma mão um favo de mel e na outra, esconde o ferrão; no canto inferior esquerdo, a personificação do Ciúmes ou da Sífilis; e acima dela, o Esquecimento que tenta conter o Tempo que cobre toda a cena com seu manto azul. O caráter alegórico dessa composição expande o significado da obra para além das suas qualidades formais. Na pintura da FEK, contudo, ele aparece mais tímido do que no caso de Bronzino, devido, segundo Migliaccio, à tendência de Tosini em simplificar os rebuscados esquemas maneiristas em prol da estética contrarreformista.

Tratando-se principalmente de temática religiosa, a liberdade de criação do artista confrontava-se com os decretos impostos pela Contrarreforma. Em 1562 e 1563, durante o Concílio de Trento, foram estabelecidas as resoluções aos problemas que abalavam a união do império católico romano. Contra a posição iconoclasta do Calvinismo, determinaram-se as seguintes cláusulas: 1) A produção e a adoração de imagens não transgridem nenhum mandamento bíblico. As imagens são úteis para

¹³ MIGLIACCIO, Luciano. Op. Cit., 2007, p. 74.

recordar aos homens de imitar Cristo e os santos. 2) As imagens pertencem a um poder autônomo e incorporam uma divindade. 3) Existe uma hierarquia religiosa que deve esclarecer que Cristo experimentou uma adoração maior do que os santos.

Não se pretendia com esses decretos, no entanto, limitar o desenvolvimento das artes, mas evitar os inconvenientes correntes. As composições religiosas, portanto, passavam a ser iconograficamente enriquecidas, investindo nos atributos que reforçavam as identidades dos personagens e seus valores religiosos. A esse respeito, Heidi J. Hornik afirma que Michele Tosini...

[...] foi um artista muito pio e astutamente religioso. Sua iconografia é bíblicamente rica e precisa. O conhecimento bíblico de Michele, combinado ao simbolismo iconográfico, produziu arte cristã que pode ser interpretada através de uma análise que usa obras como uma exegese visual do texto¹⁴.

Na pintura da FEK notamos que o menino se apoia em uma esfera que pode ser identificada como o globo terrestre. Este atributo, vastamente difundido tanto em representações religiosas quanto seculares, é recorrentemente relacionado ao poder político ou divino. A representação conhecida mais antiga é da estátua de Zeus, como podemos ver na reprodução de Maerten van Heemskerck (1498 - 1574), na série de gravuras das Sete Maravilhas do Mundo, na qual Zeus segura o raio na mão direita e o globo, na esquerda – dois poderes conjugados, o político e o divino.

Nas representações cristãs, o globo terrestre aparece atrelado a duas iconografias: Cristo como criador do mundo e como *Salvator Mundi*. No

¹⁴ HORNİK, Heidi J. *Michele Tosini and the Ghirlandaio workshop in Cinquecento Florence*. Sussex Academic Press, 2009, p. 54. / “[...] was a very pious and religiously astute artist. His iconography is biblically rich and accurate. Michele knowledge of the Bible, combined with iconographic symbolism, produced Christian art that can be interpreted through an analysis using the works as a visual exegesis of the text”.

livro das Sete Idades do Mundo, de 1455 (Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelas), Simon Marmion (1420 - 1489) representou Cristo sentado em seu trono, com o globo na mão esquerda, e sobre ele, a cena de Adão e Eva no paraíso. A narrativa bíblica dessa composição remonta à criação divina e fornece ao atributo do globo terrestre uma denotação de objeto manufaturado, remontando à criação no seu sentido mais primitivo. Diferente é o globo terrestre representado no painel central do tríptico do *Juízo Final* (1467-1471; Muzeum Narodowe, Gdansk), de Hans Memling (c. 1440-1494). Cristo não mais aparece perante Adão e Eva, mas sim às almas danadas, entre apóstolos, santos e anjos. Ao invés de segurar o globo, ele apoia seus pés sobre ele, destacando a sua soberania. O globo, destarte, deixa de ser símbolo da criação, e passa a ser símbolo do juízo de Cristo, um atributo da salvação humana.

Na pintura *Madona com Menino abençoando* (1449, *Santa Maria sopra Minerva*, Roma), de Benozzo Gozzoli (1420-1497), o Menino segura um globo onde lemos os nomes dos três continentes conhecidos até então – África, Europa e Ásia –, levando-nos a considerar o globo na sua dimensão geográfica e humana e, portanto, mais atrelado à simbologia da salvação do homem do que de criação divina. Na pintura da FEK, por sua vez, o atributo é representado em um contexto ambíguo: a interação do menino com o globo enfatiza a atmosfera lúdica da composição, remetendo a um jogo infantil que pode ser relacionado ao símbolo da criação. No entanto, o olhar do menino direcionado à Virgem, que por sua vez faz o gesto da redenção, alude à salvação humana.

Atribuir a pintura da FEK a Andrea del Sarto seria desconsiderar a possibilidade de interpretá-la a partir do seu caráter alegórico contrarreformista. Do mesmo modo que relacioná-la a uma geração posterior (não necessariamente atribuindo-a a Michele Tosini) significa ressaltar sua subversão formal atrelada à geração dos considerados maneiristas. Estamos a tratar, de um modo ou de outro, de uma pintura da terceira idade vasariana, ou seja, da geração representada, como vimos acima, pelos três grandes mestres do renascimento – Leonardo da Vinci,

Rafael e Michelangelo – artistas que, no entanto, se diferenciavam enormemente entre si, principalmente no que concerne aos seus respectivos ideais de modelo artístico. Para melhor compreendermos essa diferença, comparemos Leonardo da Vinci, o ápice da corrente naturalista florentina, às chamadas tendências maneiristas, ditas insuperáveis depois de Michelangelo.

Leonardo desenvolveu grande parte de sua produção em Milão, sob o governo dos Sforza, e legou aos seus discípulos milaneses diversos escritos que vieram a constituir o Tratado da Pintura. Em uma passagem intitulada *Dell'imitare pittori*, lemos:

Digo aos pintores que ninguém nunca deve imitar a maneira do outro, porque será chamado de neto e não de filho da natureza; porque, existindo as coisas naturais em tanta abundância, deve-se, principalmente recorrer a essa natureza do que aos mestres que dela aprenderam. E digo isso não para aqueles que desejam através dela alcançar a riqueza, mas para aqueles que através dessa arte desejam fama e honra¹⁵.

Observemos nessa passagem o destacado papel da natureza na inspiração artística: quanto mais fiel ao modelo natural maior é a fama e a honra do pintor, e o que pode prejudicar a sua fortuna é a própria arte. Leonardo cria aqui uma escala de valores na qual o modelo natural é a principal inspiração e a obra de arte é a sua consequência, denominando o bom artista como filho da natureza e o mau artista, que se inspira em outras obras, como o neto da natureza. Atento a este modelo natural supremo, Leonardo estudou o funcionamento da visão humana para desenvolver na sua pintura os efeitos naturais, como o *sfumato* que consiste no esmaecimento das cores de modo a demarcar o

¹⁵ Citação extraída de: DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. 1a ed. Milano: TEA, 1995. / “Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato. E questo dico non per quelli che desiderano mediante quella pervenire a ricchezze, ma per quelli che di tal arte desiderano fama e onore”.

distanciamento dos planos. Em *Anunciação* (1472-75; Galleria degli Uffizi) podemos perceber a aplicação dessa técnica na paisagem que, ao definir diferentes graduações cromáticas, acentua o primeiro plano em cores mais vivas que esmaecem até nos fazer perder de vista o horizonte. Igual efeito é percebido também em *A Virgem das Rochas* (1483-86; Museu do Louvre), na qual a ambientação interna da gruta contrasta com um horizonte que nossa visão não alcança, como se a pintura continuasse a existir em uma dimensão mística.

Bernard Berenson definiu essa tendência naturalista como uma “instintiva inclinação à ciência, aplicada, no entanto às artes”¹⁶ e a exemplifica através da representação do Onipotente de Paolo Uccello (cena do Sacrifício de Noé, 1447-1448; afresco de Santa Maria Novella, Florença): o artista “parece não ter tido outra intenção que demonstrar cientificamente de que modo apareceria um homem precipitante de cabeça para baixo se, em um determinado momento da queda, permanecesse congelado e pendurado no espaço”¹⁷. E ao falar de Leonardo da Vinci, Berenson conclui: “mas todos os seus esforços artísticos de qualquer natureza, não absorveram, na sua carreira, momentos que não fossem roubados da investigação de ciência teórica e prática”¹⁸.

Retomando a pintura italiana da FEK, percebe-se a influência do *sfumato* leonardesco demarcando a profundidade dos planos, apesar de não ser aplicado tão sutilmente como em *Virgem das Rochas*. No entanto, enquanto a paisagem da pintura do Louvre desloca o espectador a uma dimensão mística da narrativa religiosa, a paisagem da pintura da FEK, nos impele a uma dimensão sensível, pois o caminho sinuoso se perde

¹⁶ BERENSON, Bernard. Op. Cit., 1948, 73. / “[...] naturalista è chi abbia una instintiva inclinazione alla scienza, e si sia invece applicato all’arte”.

¹⁷ BERENSON, Bernard. Op. Cit., 1948, p. 73. / “sembra non aver avuto altra intenzione che dimostrare scientificamente in qual modo apparirebbe un uomo precipitante a capofitto se, a un dato punto della caduta, rimanesse congelato ed appeso nello spazio”.

¹⁸ BERENSON, Bernard. Op. Cit., 1948, p. 88. / “ma tutte le sue fatiche artistiche, di qualsiasi natura, non assorbirono, nella sua carriera, che i momenti rubati alle investigazioni di scienza teorica e pratica”.

entre as montanhas, fazendo-nos percorrer ativamente a paisagem com os olhos ao invés de contemplá-la, como entre as rochas da gruta de da Vinci.

Esse efeito lúdico da paisagem da pintura da FEK se repete na representação das figuras da Virgem e do Menino: a sinuosidade da estrada é associada à torção do corpo da Virgem, cujo joelho direito é tombado para o lado esquerdo, confundindo o seu pé esquerdo com o que poderia ser o pé direito do Menino. Do dedão do pé até a última curva da paisagem, essa pintura é um jogo fantasioso que descarta a escala das qualidades artísticas acenada por Leonardo. Podemos dizer que o artista da pintura da FEK, mesmo não distante do legado de Leonardo, transcendeu as diretrizes teóricas do grande mestre renascentista, assumindo-se neto da natureza e filho legítimo da própria arte. E esta deserdação da arte em relação à natureza, devia-se tanto ao esmaecimento das tendências naturalistas do meio florentino, quanto ao fortalecimento de outra tendência chamada maneirismo.

Na passagem supracitada do Tratado da Pintura, notamos que Leonardo menciona a “maneira do outro” para indicar uma fonte de inspiração diferente da natureza. Giorgio Vasari, em *Le Vite*, também utilizou, e inúmeras vezes, o termo – *buona maniera, cativa maniera, bella maniera, alla maniera*, etc. –, mas nunca empregado como uma declinação do método artístico e sim indicativo da engenhosidade técnica do artista ou de uma qualidade estética individual. O uso pejorativo do termo surge mais determinadamente com Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) que se referia à maneira como um vício que tornava a pintura vulgar, e se legitima com Luigi Lanzi (1732-1810) que traduz o termo *maniériste* para tratar de um grupo de artistas criticados por Bellori.

Foi apenas a partir do início do século XX que o uso do termo sinalizou as primeiras mudanças. Artistas até então relegados ao limbo ganharam maior atenção entre os historiadores da arte, implicando por consequência em uma nova concepção do próprio renascimento. A justificativa desta alteração é recorrentemente atrelada a uma inspiração expressionista e surrealista que teria despertado entre os estudiosos do Norte europeu uma

nova sensibilidade na compreensão da história das formas, e redirecionando assim o olhar dos historiadores da arte italianos a artistas inseridos no contexto do *Cinquecento* italiano, que ainda não haviam sido bem explorados.

Podemos apontar três momentos cruciais para a mudança de perspectiva historiográfica que fez emergir o maneirismo entre as reflexões da história da arte. O primeiro localiza-se nas três décadas iniciais do século XX, tendo com Alois Riegl a nova leitura do maneirismo como um objetivo artístico positivo em prol de um efeito decorativo, afastando-se das interpretações pejorativas até então ainda sustentadas pela crítica, como se vê em *Il Cicerone* (1855), de Burkhardt. Junto a Riegl, apresentam-se outros dois nomes fundamentais para este primeiro momento: Max Dvořák e Walter Friedländer¹⁹. Os três exprimem divergentes perspectivas sobre o assunto, pois enquanto Dvořák procura compreender o maneirismo mais como uma concepção universal de mudanças espirituais, do que a partir de suas novidades formais, Friedländer busca mapear o fenômeno, criando pela primeira vez uma sistematização histórica consistente sobre o maneirismo, localizando-o entre 1520 e 1590, e encorajando novas reflexões sobre as reações ao estilo clássico do alto renascimento. Apesar de divergentes, estes três estudiosos possuem em comum a proposta de revisão interpretativa do *Cinquecento* italiano, partindo de perspectivas menos fundadas nas premissas clássicas e mais atentas às qualidades intrínsecas à época em questão.

O segundo momento é compreendido entre 1940 e 1950 e se distingue, entre outras questões, pelas conjecturas relativas ao lugar histórico do maneirismo na arte do século XVI. Uma vez acordadas as premissas embrionárias da natureza do maneirismo (no sentido amplo das definições desse fenômeno, pois os debates a seu respeito nunca deixaram de ser

¹⁹ As novas leituras sobre o maneirismo foram inauguradas através dos seguintes textos: RIEGL, Alois. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908; DVORÁK, Max. *Geschichte der ital. Kunst im Zeitaler der Renaissance*, 1928; FRIEDLÄNDER, Walter. *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der ital. Malerei um 1520*, 1925.

polêmicos), os estudos começavam a se aprofundar na compreensão das suas definições territoriais. Roma e Florença se configuram como os dois polos das opiniões divergentes: entre os grandes mestres, destacando-se sempre Michelangelo, e outros como Rosso e Pontormo. A localização do seu surgimento em Roma sugere um maior estreitamento com os motivos da crise religiosa, da Contrarreforma, enquanto o maneirismo, quando concebido como um fenômeno originado em Florença, é definido quase como um desenvolvimento natural da arte renascentista, mesmo que partindo de uma reação às suas configurações clássicas.

Tais questões foram abordadas por muitos historiadores, mas podemos destacar, como representantes deste segundo momento, Roberto Longhi, Luisa Becherucci, Giuliano Briganti e S.J. Freedberg. Longhi identifica o surgimento da *maniera* já com o *Tondo Doni* de Michelangelo, de 1506-1507, abreviando ao máximo o ápice clássico. Becherucci²⁰, ao contrário, defende a restrição do uso do termo maneirismo às artes de meados e fim do século XVI, enquanto que Briganti propõe uma reavaliação histórico-crítica, tratando o maneirismo exclusivamente como uma componente formal e figurativa. Freedberg diverge por completo da concepção de Briganti ao considerar o maneirismo como uma atitude e não a partir de aspectos exteriores, como demonstra ao comparar Parmigianino a Pontormo, evidenciando um maneirismo “decorativo” atrelado ao primeiro, e outro de corrente “expressiva”, atrelado ao segundo. Também será assunto destas reflexões o papel de Veneza no desenvolvimento da *maniera* que, por não ser considerada um centro produtivo tal qual Roma e Florença, permanece fruto de divergentes opiniões a respeito da participação de seus artistas como expoentes do maneirismo.

O terceiro momento se estende entre as décadas de 1960 e 1970, tendo como maior expoente uma nova publicação-chave de Briganti, *La Maniera Italiana*, de 1961. Segundo Giusta Nicco Fasola, Briganti inaugura a

²⁰ BECHERUCCI, Luisa. *I Manieristi Toscani*. Bergamo: Ist. Ital. D'Arti Grafiche, 1944.; BECHERUCCI, Luisa. “Momenti dell'arte Fiorentina nel Cinquecento”. In: *Il Cinquecento*, 1955, pp. 159-183.

supremacia da historiografia italiana sobre a alemã, tida por muitos estudiosos como a responsável pelo “resgate” do maneirismo e pela sua inserção na história da arte. A importância deste livro reside na legitimação do maneirismo como um período artístico de diretrizes históricas bem fundamentadas: seguindo as indicações de Longhi, Briganti aponta os anos de 1503 a 1506, em Florença, como os decisivos para a mudança de rumo da história da arte, principalmente com as batalhas de Anghiari e Cascina, pintadas no Palazzo Vecchio por Leonardo e Michelangelo, respectivamente. Divide a *maniera* em duas correntes, entre Roma e a Toscana, não diferenciadas cronologicamente, mas sim por seus horizontes mentais.

Segundo Pinelli, Briganti inicia uma nova época historiográfica na Itália. Tais contribuições foram logo sentidas, principalmente nos dois seguintes congressos internacionais: *Manierismo, Barroco e Rococo: concetti e termini*, ocorrido em 1960, em Roma; e *XX Convegno Internazionale di Storia dell'Arte*, ocorrido em 1961, em Nova Iorque. Deste segundo, destacam-se John Shearman e Craig Hugh Smyth que apresentaram os respectivos títulos, “Maniera” *as an aesthetic ideal*, e *Mannerism and “Maniera”*. Ambos os autores percebem o maneirismo como uma mudança de “gosto figurativo” atrelado a uma sociedade sofisticada, elegante. Shearman vai além ao destituir da maneira o caráter expressivo, considerando-a um equivalente ao que chama de *stylish style*, uma estilização exacerbada em prol da sofisticação do gosto.

Retomemos agora a nossa análise. Para passarmos à pintura atribuída a Mabuse - *Madona com Menino* - deixemos a vertiginosa paisagem da pintura italiana e adentremos no reservado ambiente interno da composição flamenga; sensibilizemo-nos não pelo gesto de redenção de Maria ao menino ou pela troca de olhares entre eles, mas sim pelo contato físico, reforçado pelo véu que os envolve como uma conexão uterina; não restringamos a nossa análise a referências bíblicas, mas a contagiemos pela memória afetiva materna e, portanto, por uma dimensão não apenas religiosa, mas também humana.

Jan Gossaert, nasceu na cidade de Maubeuge (de onde vem a derivação Mabuse, nome pelo qual o artista ficou conhecido) por volta dos anos 1475-78. Formou-se em 1503 na guilda de São Lucas, na Antuérpia, e foi um artista de grande fama no norte da Europa, tendo recebido a denominação de “Apeles do nosso tempo”²¹. Trabalhou para a família Borgonha, para a arquiduquesa Margarida da Áustria e seu chanceler Jean Carondelet. Em 1508-09 acompanhou Felipe de Borgonha à Itália em uma missão diplomática, onde, por encomenda de seu patrão, executou diversos desenhos das esculturas e monumentos romanos adquirindo a fama de primeiro artista nórdico a levar à Antuérpia uma nova forma de pintar figuras mitológicas nuas.

Francesco Guicciardini (1483-1540) declarou que Mabuse “foi o primeiro que trouxe da Itália a este país, a arte de pintar *Historie*, e poesia com figuras nuas”²². Karel van Mander (1548-1606), por sua vez, ao comparar a capacidade pictórica dos italianos à dos holandeses, discorre a respeito da importância dos modelos antigos encontrados em Roma e sua introdução na arte flamenga através de Jan van Scorel, um discípulo de Mabuse:

[os modelos antigos] iluminaram a nossa pintura e abriram os olhos dos artistas sobre as diferenças, tanto na vida quanto na natureza, entre o feio e o belo, entre o belo e o extremamente belo, concernente às formas humanas e animais. Os italianos, mais esclarecidos, descobriram anteriormente a boa e correta maneira de fazer imagens, enquanto que os nossos holandeses... com conhecimento incompleto, contentaram-se em seguir a vida vulgar e permaneceram... em relativa escuridão... até que Jan van Scorel trouxe-lhes da Itália o

²¹ Denominação que aparece na biografia de Filipe de Borgonha, publicada por Gerardus Geldenhauer em 1529.

²² Citação retirada em: FRIEDLÄNDER, Max J. *The Adoration of The Kings* in the National Gallery. The Galley Books, n°19: Percy Lund Humphries & Company LTD, pg 4. / “Il quale fu il primo che portò d’Italia in questo paesi, l’arte del dipingere *Historie*, e poesie con figure nude”.

conhecimento das melhores maneiras ou formas da nossa arte e colocou-lhes diante aos olhos²³.

Até mesmo Vasari se pronunciou a respeito de Mabuse:

E Giovanni di Malengt (Jan Gossaert – Mabuse) foi quase o primeiro que levou da Itália à Flandres o verdadeiro modo de fazer histórias plenas de figuras nuas e de poesia, e da sua mão, em Silanda, há uma grande tribuna na abadia de Midelburgo²⁴.

Nessas passagens, percebemos como os autores ressaltam a capacidade de Mabuse de representar o nu como uma qualidade inédita em Flandres, classificando a maneira italiana como “o verdadeiro modo”, como dito por Vasari. Em contrapartida, estudos mais recentes têm procurado destituir a fortuna crítica de Mabuse da sombra da arte italiana. Gustav Glück, por exemplo, afirma que os interesses de Mabuse voltavam-se mais às ruínas romanas do que a Michelangelo e Rafael, e ressalta que suas figuras sempre permaneceram mais caracteristicamente flamengas do que italianas:

Mas devemos questionar: Mabuse realmente trouxe seu novo estilo da Itália, como os antigos escritores afirmavam? Nós vimos o que ele realmente ganhou visitando a Itália: um tipo de liberdade generalizada, nenhum conhecimento especial da forma humana nua. Imediatamente após sua volta, ele não procurou retratar

²³ VAN MANDER, Karol. *Het Schilder-Boeck*. Haarlem, 1604, f. 234. Traduzido do francês do seguinte artigo: CAMPBELL, Lorne. *Renaissance Portraits*. New Heaven e Londres, Yale University Press, 1990, p. 227. / “[...] ont jeté une vive lumière sur notre art de peindre et ont ouvert les yeux des artistes sur les différences, dans la vie comme dans la nature, entre le laid et le beau, entre le beau et le suprêmement beau, touchant les formes humaines et animales. Ainsi éclairés, les italiens ont découvert plus tôt la bonne et correcte manière de faire des images, tandis que nos Néerlandais... avec leur savoir incomplet, se sont contentés de suivre la nature vulgaire et sont demeurés... dans une obscurité relative... jusqu’à ce que Jan van Scorel leur apportât d’Italie la connaissance des meilleurs manières ou formes de notre art et les leur eût mises sous les yeux”.

²⁴ “E Giovanni di Malengt fu quasi il primo che portasse d’Italia in Fiandra il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie, e di sua mano in Silanda è una gran tribuna nella badia di Midelborgo”.

temas repletos de figuras nuas, como Vasari declara de maneira inadequada, mas ainda seguiu a tradição dos Países Baixos tanto nos temas quanto no estilo, até 1515 (...) não podemos dizer que ele dependeu dos exemplos italianos. Nenhum dos grandes mestres italianos daquela época, nem mesmo Michelangelo ou Rafael, podem ser considerados como influências. A arte fraca e instável de Jacopo de Barbari, que se tornou mais nacional do que italiana durante sua longa estadia nos países nórdicos, pode ter significado algo para ele. Mas não devemos exagerar esta influência, que provavelmente foi apenas algo relacionado às teorias de Jacopo sobre proporção humana²⁵.

O autor não somente procura valorizar as raízes flamengas nas formas de Mabuse como chega a questionar a influência da arte italiana na sua obra:

Na arte dos Países Baixos, anterior a Mabuse, o estudo do corpo humano nu era, se excluirmos o tema do Salvador morto e do Último Julgamento, quase que inteiramente limitado ao assunto de Adão e Eva. Quando Mabuse pintou Adão e Eva pela primeira vez, ele não tinha se inspirado nos exemplos italianos, mas em Dürer, o maior artista então vivo no Norte²⁶.

²⁵ GLUCK, Gustav. “*Mabuse and the development of the Flemish Renaissance*”. In: *The Art Quarterly*. Detroit: Metropolitan Museum of Art; Founders Society Detroit Institute of Arts, 1938; pp. 132 e 133. / “But we must ask, did Mabuse really bring his new style from Italy as the old writers assert? We have seen what he actually gained by his visit to Italy: a kind of general freedom, not any special knowledge of nude human form. He did not, immediately after his return, contrive stories full of nude figures, as Vasari inaptly says, but still followed the Low Countries’ tradition both in subjects and in style until 1515 (...) we cannot say that he depended upon Italian examples. None of the great Italian masters of that time, not even Michelangelo or Raphael, can justly be said to have influenced him. The rather weak and unsteady art of Jacopo de Barbari, who had become more international than Italian during his long stay in Northern countries, may have meant something to him. But we ought not to exaggerate this influence, which was probably only a matter of Jacopo’s theories about human proportions”.

²⁶ GLUCK, Gustav. Op. cit., 1938; p. 133. / “In the art of the Low Countries preceding Mabuse the study of the nude human body was, if we except the subjects of the dead Savior and of the Last Judgment, almost entirely limited to the subject of Adam and Eve. When Mabuse first painted Adam and Eve, he was inspired not by Italian examples but by Dürer, the greatest artist then living in the North”.

A pintura da FEK, datada de 1520, dialoga em muitos aspectos com duas representações da Madona atreladas por M. J. Friedländer²⁷ às atividades de Mabuse pós 1520: uma conservada no The Art Institut of Chicago; e a outra na Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, de Berlim. A característica que as acomunam, segundo Friedländer, é a similaridade com a figura do menino da pintura *Madona da pera* (Kunsthistorisches Museum, Vienna) de Dürer, que teria sido levada com o pintor na sua visita à Holanda em 1520-21. Walter S. Gibson²⁸ também ressaltou a conexão entre ambos os artistas ao associar a posição da Madona, de Mabuse, que apoia a cabeça em sua mão (Cleveland Museum of Art) ao *São Jerônimo em meditação*, de Dürer (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa):

Essa imagem melancólica deve ter atraído imensamente o gosto contemporâneo pelos assuntos da *vanitas* e *momento mori*, pois a pintura de Dürer foi copiada repetidamente e com muitas variações em diversos ateliês da Antuérpia durante a terceira e a quarta década do século. No entanto, que Gossart era familiarizado com a pintura original é demonstrado pelo fato que ele incluiu o bloco onde o santo apoia o braço direito, um detalhe omitido em todas as cópias posteriores à pintura de Dürer²⁹.

A pintura da FEK, diferentemente, da Madona da coleção Cleveland, mas similarmente às outras duas Madonas das coleções de Chicago e Viena, é caracterizada pela ausência de paisagem. Considerando o contexto artístico norte-europeu de então, representado tanto por grandes artistas

²⁷ FRIEDLÄNDER, M. J. Early Netherlandish Painting. Jan Gossart and Bernart van Orley. VIII, n. 31, pl. 31., 1972.

²⁸ GIBSON, Walter S. "Jan Gossart de Mabuse: Madonna ans Child in a Landscape". In: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 61, No. 9. Nov., 1974, pp. 287-299.

²⁹ GIBSON, Walter S. Op. Cit., 1974, p. 292. / "This somber image must have appealed greatly to the contemporary taste for *vanitas* and *momento mori* subjects, for Dürer's painting was copied repeatedly and with many variations in several Antwerp workshops during the third and fourth decades of the century. That Gossart was familiar with original painting, however, is demonstrated by the fact that he included the block supporting the saint's right arm, a detail omitted in all the copies after Dürer's picture".

como Joachim Patinir (1480-1524) quanto pela legitimação teórica de Domenicus Lampsonius³⁰, Mabuse foi um pintor atípico devido ao seu escasso interesse pela representação de paisagem, substituída, quando não pela completa ausência de cenário, por impressionantes motivos arquitetônicos góticos, como o tabernáculo *Virgem com menino e anjos musicais* (1510, coleção privada) e *Sagrada Família* (1510, J. Paul Getty Museum, Los Angeles). Percebe-se assim que, na medida em que o artista se desinteressava pelo fundo da composição, ele enfocava na representação da cena principal, ou seja, o esvaziamento da ambientação exterior e mundana era preenchido pelo enriquecimento na representação da relação materna humanizada. Na pintura *Sagrada Família*, de Los Angeles (1510), o menino se apoia no seio de Maria em uma pose ainda rígida e muito distante da conexão afetiva representada em *Virgem com o menino*, do Museu do Prado (1527).

Esta reclusão à qual Mabuse destinava Maria alude à simbologia da virgindade da santa e aos estudos de São Jerônimo que associou a seguinte passagem do livro do *Cântico dos Cânticos* à sua castidade: “Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus fons signatus” (Jardim fechado é minha irmã, esposa, jardim fechado fonte selada). Santo Ambrósio no tratado *De Virginibus* também escreveu a respeito: “O segredo da modéstia, a bandeira da fé, o silêncio da devoção, a Virgem dentro de casa, a companheira para o mistério [de Cristo], a Mãe no templo”. Na pintura da FEK não vemos paisagens, janelas e nenhuma menção ao exterior. A reclusão na qual Maria é representada corrobora a sua santificação ao passo que não a conecta a nenhum indício da vida mundana. A representação arquitetônica e paisagística é substituída pelo simples fundo escurecido. A sua atmosfera é reduzida à sobriedade intimista e ao eco do ambiente vazio, abreviando a religiosidade ao

³⁰ Lampsonius (1532 - 1599) foi um humanista dos Países Baixos que publicou em 1572 *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, no qual escreveu: “A glória própria dos belgas é bem pintar os campos; a dos italianos, homens e deuses; é por isso que se diz, com razão, que o italiano tem o cérebro em sua cabeça, e o belga, em sua mão”. Esta análise traçada por Lampsonius polariza a capacidade conceitual da escola italiana de um lado, e a capacidade técnica da escola belga, de outro.

sentimento da devoção. O contexto religioso atrelado à imagem de Maria, antes sustentado pelas elegantes colunas góticas do tabernáculo da *Virgem com menino e anjos musicais*, da coleção privada (1510), na pintura da FEK aparece desfeito pela fluidez do drapejamento do véu da santa.

Assim como percebemos a tendência de Mabuse em destacar a representação da cena em detrimento da representação da sua ambientação, podemos também perceber que essa mudança de ênfase será marcada por uma crescente dramaticidade conferida na representação das paixões da relação humanizada entre a Virgem e o menino, e ecoada na teatralidade da representação das vestes. Tal qualidade técnica se faz presente no desenho *Virgem da humildade* (1520-1525; Staatliche Graphische Sammlung, Munique); e nas gravuras *Virgem com menino sentados ao pé de uma árvore* (1522; The Metropolitan Museum of Art, NY); e *Virgem com menino sentados em um banco* (1522; Albertina, Viena).

A pintura da FEK, nesse sentido, dialoga com uma série de pinturas de Mabuse ou de artistas associados a ele, conhecida como *Virgem do véu*: uma de 1520, conservada na Royal Picture Gallery, Mauritshuis, em Haia; outra datada de 1525-30, encontra-se nos Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, em Bruxelas; e ainda uma de 1531 ou 1551, de uma coleção privada de Stuttgart. Ainsworth declara: “O menino brincalhão que levanta o véu de sua mãe em um jogo de esconde-esconde, é um motivo totalmente novo para a pintura holandesa do início dos anos 1520”³¹.

Gibson ao analisar a *Madona de Cleveland* à luz das suas relações com Dürer procurou destacar que “o estado de profunda reflexão ou

³¹ AINSWORTH, Maryan W. (ed.). AINSWORTH, Maryan W.; ALSTEENS, Stjin and ORENSTEIN, Nadine M. (authors). *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jans Gossart's Renaissance. The Complete Works*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010, p. 154. / “The disarmingly playful Christ Child, who lifts his mother's veil in a game of peekaboo, is a total new motif to Netherlandish painting of the early 1520s”.

contemplação³² da Virgem vai além da sua posição que remonta à famosa gravura *Melancholia I* (1513, Dürer). A presença das cerejas que o menino segura e o olhar da Virgem indicam também o estado melancólico da santa perante a Paixão de Cristo. E tal interpretação aparece reforçada pela seguinte inscrição na moldura: “Tua mater contemplativo nostri sit reconciliatio” (Mãe, faça a sua contemplação ser a nossa reconciliação). O autor analisa a inscrição:

Endereçado à Virgem, ela [a inscrição] pede que o objeto da sua contemplação, a saber a encarnação e a paixão de seu Filho, torne-se os meios da nossa reconciliação com Deus. Nessa breve invocação, Gossart resume o princípio central da doutrina cristã, com particular referência à Virgem³³.

Levando em consideração a relação da Madona de Cleveland com o caráter melancólico contemplativo ressaltado por Gibson, remontamos ao aspecto paradoxal da simbologia mariana abordado na introdução desse estudo. Na pintura da FEK, a reclusão da Virgem – ratificada pela teatralidade do fundo escurecido e do manto vermelho –, combinada ao afeto materno – destacado pelo entrelaçamento do véu –, se dissolvem na silenciosa aceitação divina de Maria – representada pelo seu olhar contemplativo e reconciliatório – do destino sacrificial de seu filho – indicado pelas cerejas dispostas na bancada, alusivas a gotas de sangue.

A representação da Virgem é associada, assim, tanto à esfera humana da dor materna perante a previsão do sofrimento de seu filho, quanto à esfera religiosa da misericórdia de Maria perante a humanidade. A presença da cereja se repete em demais composições atreladas a Mabuse – Palazzo Mansi, Lucca; Museu de Belas Artes de Valenciennes; Policka Museum,

³² GIBSON, Walter S. Op. Cit., 1974, p. 292. / “a state of deep thought or contemplation”.

³³ GIBSON, Walter S. Op. Cit., 1974, p. 292. / “Addressed to the Virgin, it asks that the object of her contemplation, namely the incarnation and passion of her Son, become the means of our reconciliation with God. In this brief invocation, Gossart summed up the central tenet of Christian doctrine, with particular reference to the Virgin”.

República Checa – composições estas que combinam a iconografia mariana à iconografia sacrificial; o milagre à salvação; a origem ao fim.

Em Madona com menino, Gossart representou a Virgem como o exemplo supremo da vida contemplativa de Cristo. Mas seu significado aqui é maior que o modelo espiritual. A Virgem era tradicionalmente pensada para desempenhar uma parte ativa no processo de redenção; pela virtude da sua especial relação com Cristo, ele age como advogado da humanidade pecaminosa, objetivando controlar a severidade do julgamento divino com misericórdia³⁴.

Enquanto a exacerbada contorção corporal e a sinuosidade da paisagem, da pintura italiana, reforçam o caráter artificioso e indicam uma inspiração paradigmática ulterior ao modelo natural; o fundo escurecido e a atmosfera intimista, da pintura flamenga, humanizam as paixões e indicam uma simplicidade compositiva. E aqui tocamos no ponto chave desse estudo: apesar das divergências, ambas as pinturas são consideradas maneiristas – a italiana, pela sua avançada técnica artificiosa em comparação às gerações florentinas anteriores; e a flamenga, pela absorção do classicismo italiano em contraste com o típico estilo nórdico gótico. O maneirismo, assim, demonstra-se uma confusa classificação estilística resumida, grosso modo, à oposição formal ou ao desvio da ordem: no caso italiano, uma tendência anticlássica de superação do modelo antigo ou natural; e no caso flamengo, uma modernização do estilo gótico através da assimilação do classicismo. Vale recorreremos aqui à seguinte consideração de Eugenio Battisti³⁵.

³⁴ GIBSON, Walter S. Op. Cit., 1974, p. 294. / “In the Madonna and Child, Gossart thus represented the Virgin as the supreme exemplar of the Christ contemplative life. But her significance here is more than that of a spiritual model. The Virgin was traditionally thought to play an active part in the process of redemption; by virtue of her special relationship with Christ she acts as an advocate for sinful humanity, seeking to temper the severity of divine judgement with mercy”.

³⁵ Battisti publicou em 1962 *L'Antirinascimento* (a última edição data de 200XX). O debate sobre o maneirismo foi desenvolvido posteriormente em “Per un ampliamento del concetto di manierismo”. In: *Annali dell'Istituto Storico italo germanico in Trento*, 1977. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1978.

É difícil dizer agora quais possam ser as razões que impedem que Filippino Lippi seja definido como maneirista. E, em um quadro mais vasto, não se sabe como podem ser enquadrados um Bosch e um Grünewald, já que, se o maneirismo é anticlassicismo, é certo que nenhum outro será mais anticlássico que estes. E se o maneirismo ou o anticlassicismo são um período cronológico, ao invés de uma componente estilística perdem-se aqui todos os critérios de definição global e complexa do renascimento, uma vez que especialmente na difusão europeia da cultura renascentista as manifestações quinhentistas anticlássicas prevalecem largamente sobre aquelas definíveis pelo seu estilo classicista³⁶.

Segundo Battisti, a confusão e prolixidade dos debates relativos ao maneirismo devem-se às lacunas historiográficas relativas ao próprio renascimento que, ao estruturarem-no enquanto equivalência do clássico, abreviam o anticlássico às reações à ordem política e religiosa. Battisti defende uma interpretação do *Cinquecento* a partir da coexistência equilibrada de suas oposições, e considera que a arte áulica em crise, encontra nas formas anticlássicas um meio de expressão, assim como esta última vale-se do colapso das autoridades para se promover:

Mas é apenas quando o anticlassicismo, com o seu peso, consegue pendular a balança quase como o diabo que se agarra à *stadera* de são Michele, que o dualismo, por nós

³⁶ BATTISTI, Eugenio. Op. Cit., 1989, p. 29. / “É difficile ormai dire quali possano essere le ragioni che impediscono di definire manierista un Filippino Lippi; e in un quadro più vasto non si sa più come possono essere incasellati un Bosch ed un Grünewald, giacché, se manierismo è anticlassicismo, nessuno, certo, è più anticlassico di loro. E se il manierismo o l'anticlassicismo sono un periodo cronologico, invece che una componente stilistica, ecco perso ogni criterio di definizione globale e complessiva del rinascimento, giacché, specialmente nella diffusione europea della cultura rinascimentale, le manifestazioni cinquecentesche anticlassiche prevalgono di gran lunga su quelle definibili per il loro stile classicistiche”.

demonstrado na cultura quinhentista, se reduz e quase se anula³⁷.

A comparação entre ambas as pinturas conservadas na FEK nos leva a refletir, não apenas sobre as divergências formais entre as escolas italiana e flamenga do século XVI, mas principalmente sobre as diretrizes clássicas que ainda perduram na nossa historiografia artística, como bem demonstrado por Battisti. No entanto, podemos dizer que conceitos correntes como “arte global”, “renascimento global”, “interdisciplinaridade” e o próprio “antirrenascimento” indicam perspectivas historiográficas alternativas que nos ajudam a revisar tanto o conceito mesmo de renascimento para além dos confins mediterrânicos, como também a decorrente noção de maneirismo.

³⁷ BATTISTI, Eugenio. Op. Cit., 1989, p. 51. / “Ma è solo quando l'anticlassicismo riesce a far pendere, col suo peso, la bilancia, quasi come il diavolo che si aggrappa alla stadera di san Michele, che il dualismo, da noi avvertito entro la cultura cinquecentesca, si riduce e quasi si annulla”.

