



A simbologia cristã e pagã no início do Quinhentos italiano: um estudo de caso

Fernanda Marinho

A produção artística do século XVI italiano caracterizou-se pelo crescente sincretismo entre as simbologias cristãs e a iconografia antiga. Na pintura *Madona amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, atribuída ao artista lombardo Giampietrino e conservada no Museu de Arte de São Paulo (Masp), analisamos tais características procurando relacioná-las à cultura figurativa de sua época. Sincretismo religioso, leonardismo, simbologia sacrificial.

Giampietrino. *Madona amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*. Óleo sobre tela, 86 x 88cm, 1500-1520 (Museu de Arte de São Paulo).

A assim chamada arte renascentista italiana, compreendida entre aproximadamente 1300 e 1600, caracterizou-se, entre outros aspectos, pela ampliação de seu repertório simbólico, abrangendo tanto temática quanto formalmente variadas alusões ao mundo antigo. À luz dessa questão, discutiremos neste artigo a pintura *Madona amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, conservada no Museu de Arte de São Paulo (Masp).

1 Camesasca, Ettore. *Trésors du Musée d'Art de São Paulo: de Raphael a Corot (I)*, Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1988.
Camesasca, Ettore. *“Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso” – 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*, Milano: Gabriele Mazzotta Edizioni, 1987.

Chegada ao Masp em 1947 por doação de Tereza Bandeira de Mello e Silvério Ceglia, essa pintura, proveniente da Coleção Simonetti e do Studio d'Arte Palma de Roma, é datada entre 1500 e 1520 e atribuída a Giovanni Pietro Rizzoli, mais conhecido como Giampietrino. Podemos dizer que até o momento não houve divergências significativas quanto a sua atribuição entre os historiadores da arte. Seu maior problema, entretanto, é de ordem bibliográfica, uma vez que seus estudos ainda estão restritos a breves publicações. As únicas citações a seu respeito foram escritas primeiramente por Camesasca,¹ Pietro Maria Bardi e, recentemente, por Luiz Marques. Este último – *Catálogo Raisonné da Arte Italiana no Museu de Arte de São Paulo* – consiste em uma atualização das publicações anteriores, o catálogo e sumário de 1963 e o inventário de 1982, ambos de Bardi.

2 Leonardo, da Vinci, 1452-1519. *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano / trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni* – Florença 1975, Giunti-Barbera – 12 volumes.

Giampietrino dedicou-se a estudar as novidades estéticas desenvolvidas e difundidas por Leonardo da Vinci, especificamente na corte sforzesca de Milão, onde possivelmente trabalharam juntos para Ludovico il Moro. São poucos os documentos que mencionam esse artista, mas o primeiro e de maior destaque é o *Códice Atlântico*,² em que Leonardo a ele se refere como seu discípulo. Lomazzo e Belori posteriormente também teceram sucintas considerações a seu respeito. Atualmente, Giampietrino divide o cenário artístico com os chamados “leonardescos”, sendo suas obras compreendidas principalmente a partir de suas aproximações à produção de Da Vinci, como a pintura *Maria Madalena*, de coleção



particular, que teve recentemente a autoria questionada por Carlo Pedretti, historiador da arte que lhe sugeriu a atribuição de Leonardo devido a sua elevada qualidade pictórica.

A presença de Leonardo da Vinci na Lombardia, juntamente com a pintura de Vincenzo Foppa e a obra pictórica e arquitetônica de Donato Bramante, foi um dos fatores mencionados por Argan como causadores da “transformação radical, de estrutura, da cultura figurativa lombarda na segunda metade do Quattrocento”.³ Isso pode ser claramente percebido nas diversas obras de artistas lombardos como Marco d’Oggiono (1475c.-1530?), que em *Madona do Lago* (Galerie Brunner, Paris) evidencia pela pose de São João Batista e do Menino uma relação direta com *A Virgem das Rochas* (National Gallery, Londres), e pela pose da Virgem com a pintura *Maria com Menino e Santa Ana* (Louvre, Paris), ambas de Leonardo; Giovanni Boltraffio (1467-1516) em *Virgem com Menino* (National Gallery, Londres) e Bernardino Luini (1480/85-1532) em *Madona amamentando o Menino* (Pinacoteca Ambrosiana, Milão), que na forma de construção da paisagem ao fundo ou nos vetores traçados no olhar da Virgem para o Menino e dele para nós, espectadores, se aproxima à *Madona Litta* (The Hermitage Museum, São Petersburgo). Podemos perceber, portanto, que a pintura aqui analisada não se destaca desse cenário produtivo, mas vale questionar se essa era a intenção de Giampietrino ou mesmo daquela época, de modo geral. O leonardismo da pintura em questão é categórico: a feição da Madona nos remete ao olhar melancólico da *Virgem das Rochas* (National Gallery, Londres), ou mesmo a seus estudos preparatórios, como *Cabeça de mulher* (Royal Library, Windsor). Além disso, a

Leonardo da Vinci. *A Virgem das Rochas*, óleo sobre tela, 189,5 x 120cm, 1495-1580 (National Gallery, Londres).

³ Argan, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Giotto a Leonardo*. Vol.2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 372.

técnica do *sfumato*, aplicada nas formas corporais e principalmente na paisagem, remonta à umidade cromática tipicamente leonardesca – como aquela percebida em *Anunciação* (Galleria degli Uffizi, Florença). Pretende-se, portanto, analisar a pintura conservada em acervo nacional justamente sob o foco da repetição desses elementos estéticos associados às novas técnicas em vigor e principalmente a suas combinações a uma crescente apropriação das simbologias antigas.

A temática evidentemente religiosa, marcada pela presença da cruz de São João Batista, das auréolas dos personagens, do gesto de bênção do Menino, é contraposta a outras simbologias que aludem fortemente a um sincretismo religioso, mas que não deixam, no entanto, de reforçar essa temática: a coluna envolvida pela cortina e a cena da lactação da Virgem. Esta última remonta às representações do início do Cristianismo, como aquela da *Virgo Lactans* da Catacumba de Priscila, do século II, podendo também referir-se a Ísis, deusa egípcia geralmente representada amamentando Horus, muito absorvida pela arte cristã.

A imagem da Virgem nessa cena se aproxima mais à de Mãe do que de Rainha Celeste. No entanto, apesar de essa representação simbolizar a vida e o alimento, existem interpretações sobre o tema que relacionam o seio à mostra à sensualidade e a presença do leite à ambição:

Tendo os cristãos se apressado a raspar as faces internas da gruta de Belém onde Maria teria alimentado o Cristo, já no século I, na Judéia, o pó branco proveniente dessas paredes, imediatamente assimilado à idéia do leite, torna-se o centro de todas as cobiças, tanto quanto as relíquias.⁴

4 Boyer, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000: 26.

5 *Cântico dos Cânticos* 4:12 (rei Jaime; Vg)

6 Jerônimo, *Contra Helvídio*, 21.

Não sabemos se por esse motivo ou outro, a representação desse momento de sua vida não é tão comum quanto a Anunciação, a Visitação ou a Adoração dos Magos. São Jerônimo, procurando vincular sua imagem à idéia da pureza da eterna virgindade, encontra no *Cântico dos Cânticos* a passagem: “Hortus conclusus, sóror me sponsa, hortus conclusus, fons signatus”,⁵ levando-o à seguinte conclusão: “O objetivo da Virgem é aparecer menos feiúra, ela quer se guardar de modo a esconder suas atrações naturais”.⁶ Muitas das representações da Virgem repetem essa interpretação, contextualizando-a em ambientações internas. Giampietrino parecia tender a essa escolha compositiva. Suas pinturas acentuam a teatralidade cênica através da divisão espacial de templo x paisagem, dentro x fora, demarcada pelos pesados panejamentos das cortinas que vedam o espaço externo. Na pintura *Madona com Menino*, do Hermitage Museum, essa relação fica bastante clara, uma vez que a Madona, por se posicionar quase inteiramente de costas para o espectador, parece abrir a cortina procurando revelar a vastidão da paisagem oculta.

Apesar de janela ser motivo muito comum nas pinturas renascentistas, é importante notar que na do Masp ela não se encontra no fundo do quadro, como de costume, mas em

sua lateral esquerda. O espaço externo torna-se uma minudência em termos comparativos com a cena que se sucede. Giampietrino parecia assim mais preocupado com a construção de uma ambientação interna da Madona do que com o investimento das expressivas paisagens muito presentes, por exemplo, nas obras de Leonardo. A aplicação da perspectiva se concentra mais na geometrização do desenho dos azulejos do que na paisagem propriamente. Parece pretender um maior investimento nos elementos que interferem diretamente na leitura de seus personagens, do que naqueles que possivelmente pudessem criar outro foco de atenção. No entanto, Leonardo da Vinci integrou tais espacialidades, não precisando fazer essa escolha. Em *Madona Litta*, por exemplo, a paisagem cobre quase toda a extensão do fundo do quadro em vez de se mostrar um detalhe da composição, ela se agrega à cena do aleitamento e desvenda a vastidão da natureza através das janelas, reforçando a idéia de interioridade e aconchego pela luz vinda de fora. O interessante é notar que a cortina da pintura do Masp deixa de separar o espaço interno do externo para envolver a coluna, ocultando a maior parte da decoração das folhas de parreira que aparecem mais como um sussurro premonitório, uma discreta alusão àquela simbologia do sacrifício. Não devemos considerar contraditória esta composição que destaca a amamentação, referenciando a vida, ao mesmo tempo em que menciona a morte, o sacrifício de Cristo, uma vez que se mostra bastante de acordo com a típica ideologia cristã que valoriza esse equilíbrio da vida ponderada, do *memento mori*, posteriormente muito em voga durante a Contra Reforma.

A outra simbologia mencionada diz respeito à coluna posicionada atrás de Maria e envolta por uma cortina verde. Vale reparar que essa foi representada torcida e com motivos decorativos de folhas de parreira. Sua torção nos remete às colunas salomônicas aludindo ao Antigo Testamento, mais propriamente ao Templo de Salomão, onde se ofereciam os cultos sacrificais a Javé, enquanto as folhas se referem a Dionísio, deus da mitologia grega associado ao vinho. O Cristianismo em muitos aspectos se apropriou dessa mitologia, o que nos permite apontar diversas semelhanças entre essas divindades: ambos são frutos da união de um deus com um mortal, no caso de Dionísio, Zeus e Sêmele; a imagem do Jesus libertador que desce ao inferno para salvar os justos é análoga àquela de Dionísio que resgata sua mãe do Hades; além da simbologia do vinho, considerado a personificação dionisiaca e identificado com o sangue de Cristo, aludindo, como mostrado na pintura do Masp, seu sacrifício.

Giampietrino parecia estar a par dessas representações alusivas à Eucaristia. Podemos notar que, além das folhas de parreira da pintura do Masp, tinha o costume de representar frutas, como a romã, que é relacionada tanto com a beleza e as virtudes da Virgem quanto com os mártires, como, por exemplo, nas pinturas do Hermitage Museum (*Madona com Menino*), do tríptico do Museo Bagatti Valsecchi (*Madona com Menino*) e do Courtauld Institute (*Virgem com Menino e São Jerônimo*). Tais simbologias sacrificais e especialmente seu caráter sincrético estavam em voga entre fins do Quatrocentos e as primeiras décadas do Quinhentos, como percebido na absorção do Laocoonte vaticano pela iconografia da



Giampietrino. *Madona com Menino*. Óleo sobre tela, 58 x 59cm, 1520 (Hermitage Museum).

paixão de Cristo. O grupo escultórico tornou-se *exemplum doloris* na representação cristã e suscitou, mesmo que indiretamente, ampliação alegórica dessa temática sacrificial.

No entanto, apesar de Giampietrino utilizar essa simbologia pagã em grande parte de suas obras, não podemos negar que a mesma seja timidamente empregada em *Madona amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*. Nessa pintura ela aparece mais como um detalhe da composição do que como destaque de sua narrativa. Apesar de a coluna de parreira participar unitariamente da cena, percebemos que sua presença é bastante sutil e delicada. Essa integração simbólica pictórica entre o mundo pagão e o cristão até os primeiros anos do século XVI era parcial, pois a cena pagã ficava restrita às ornamentações e arquiteturas do espaço cênico em que se passava a ação principal. Havia, assim, dois núcleos narrativos de sentidos complementares e alusivos, mas a citação pagã ainda parecia remontar mais às referências arqueológicas do que à vontade de uma assimilação sincrética da religiosidade cristã, como percebido em *Cristo Redentor*, de Giovanni Bellini, pintura que retrata em primeiro plano Cristo com a cruz retirando seu sangue que é depositado na taça e ao fundo, nos frisos, cenas sacrificais pagãs. Essa união dos simbolismos veio a ocorrer com um grupo de obras do início do século XVI que misturaram mitos e santos na mesma unidade cênica. Como destacado por Maria Berbara, a obra *Cena Sacrificial da Igreja de Santo Antônio*, em Padova, de Andrea Riccio é bastante emblemática nesse sentido, uma vez que retrata Cristo vestido com trajes romanos e o identifica com o deus pagão:

La celebración eucarística de su sangre y el culto pagano a la sangre de la víctima son parangonados, y, consecuentemente, ambos sacrificios, los cuales se fundem tanto temática como formalmente.⁷

7 Berbara, María. El Laocoonte y el tema del sacrificio entre el Renacimiento y la Contrarreforma. In: *Revista de Arte Goya*, n. 269, Fundação Lazaro Galdiano: março-abril 1999.

Na pintura atribuída a Giampietrino essa relação entre a simbologia cristã e a pagã parece estar, nesse período de assimilação do antigo, entre Bellini e Riccio. As folhas de parreira não consistem em uma segunda narrativa dentro da cena principal do aleitamento, mas, por outro lado, não se trata de folhas reais, ainda são fictícias dentro da composição. Giampietrino optou por representá-las como adorno da coluna, diferentemente de em *Virgem das Rochas* (Louvre) e da *Madona* (Museu Nacional do Prado), nas quais Leonardo e Bernardino Luini, respectivamente, as pintaram como parte real da composição cênica principal.

Essa estética de ampliação simbólica iniciada no Quatrocentos e amadurecida no Quinhentos surtiu novas combinações iconográficas na arte renascentista que viriam a ser posteriormente controladas pela Contra Reforma. O Renascimento não se caracterizou pela cópia deliberada da estética classicista, mas sim por sua assimilação, adequada a sua cultura figurativa, reestruturando e transformando seus significados e valores formais.

Fernanda Marinho é mestranda em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp (bolsista da Fapesp), vem desenvolvendo desde o final de sua graduação pesquisas referentes à tradição clássica dando especial ênfase às pinturas religiosas do Renascimento italiano conservadas em acervo nacional.