

RENASCIMENTO E IDADE MÉDIA: AS MADONAS DE FILLIPO LIPPI E GIOVANNI CIMABUE

Flavio Felicio Botton*

Resumo: Este ensaio tem por objetivo discutir alguns conceitos de arte renascentista e medieval, estabelecendo um diálogo entre as obras e o contexto histórico, social e filosófico dos períodos. Para isso, serão analisadas obras de Fillipo Lippi, pintor renascentista, e de Giovanni Cimabue, pintor e mosaicista medieval.

Palavras-chave: Artes plásticas; Renascimento; Idade Média.

INTRODUÇÃO

Este ensaio pretende discutir a dialética entre dois momentos históricos e artísticos de definição extremamente complexa: o período medieval e o Renascimento. Para tal, realizaremos uma breve exposição das postulações mais relevantes dos períodos históricos em questão, para, em seguida, trabalharmos com suas realizações artísticas, nas mãos de dois grandes nomes dos períodos: o medieval gótico Giovanni Cimabue, pintor de grandes painéis religiosos, e do frei Fillipo Lippi, um dos importantes nomes do Renascimento florentino do século XV, conhecido por sua sensibilidade para pintar os encantos femininos.

RENASCIMENTO, PRIMEIRA RENASCENÇA E HUMANISMO

O conceito de Renascimento como “período caracterizado por um sentimento de oposição à Idade Média” (QUEIRÓZ, 1995, p. 12) teria sido uma invenção

* Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e professor de Literatura Portuguesa, Teoria Literária e História da Arte da UniABC (SP).

dos historiadores do século XIX. Vasari, pintor, arquiteto, biógrafo de vários artistas, e contemporâneo de Rafael, Leonardo e Michelangelo, refere-se uma vez ao período como *Rinascita*, mas não de forma conceitual ou sistemática.

A recente e imensa bibliografia que se encontra sobre o tema nos revela estarmos trabalhando não com uma ideia fechada, mas, como tudo que é belo nas ciências humanas, com um conceito sempre em construção.

A arte renascentista teve espaço em vários países de formas diferentes, mas há, entre eles, alguns elementos em comum. Costuma-se apontar a redescoberta da arte clássica da Antiguidade greco-romana e o estudo científico do corpo humano e do mundo natural como características marcantes do período. Da mesma forma, temos diversas inovações técnicas na pintura que proporcionam uma arte muito diversa da arte do período medieval. Veja-se, por exemplo, a utilização da tinta a óleo sobre tela: técnica renascentista por excelência, aumentou a possibilidade de cores, bastante limitada na arte medieval.

Poucas das inovações que passaram para a história como invenções ou influências do Renascimento, no entanto, foram compartilhadas pelos primeiros renascentistas, daquele momento chamado de Primeira Renascença, que teve espaço essencialmente na Florença do século XV. Ao contrário, por exemplo, do uso da pintura a óleo, os primeiros renascentistas utilizavam a desconfortável técnica da têmpera, em que os pigmentos são misturados a um “colante”, uma mistura de água e gemas de ovo, em que a pintura de gradações se vê bastante prejudicada pela secagem rápida da amálgama.

Como se vê, não podemos falar no Renascimento como se falássemos de um período uniforme. Há, no entanto, uma questão que, se não é exatamente comum a todo o período, perpassa a criação dos primeiros renascentistas e se mantém na mente dos mestres da Alta Renascença. Referimo-nos à filosofia chamada de Humanismo.

A evolução do Renascimento coincidiu com o desenvolvimento do Humanismo que estudava e traduzia textos filosóficos da Antiguidade clássica. Na Florença do século XV, viveram os filósofos mais conhecidos e importantes do Renascimento, entre eles Marsílio Ficino e Pico Della Mirandola: o primeiro, responsável pela academia neoplatônica, onde traduz e divulga as obras de Platão; o segundo, autor do texto conhecido como manifesto humanista, a *De hominis dignitate oratio*, ou *Discurso sobre a dignidade do homem*. Ambos os filósofos desfrutavam da amizade da família Médici, os verdadeiros governadores de Florença, e conviviam com Lippi, Botticelli e outros.

Vejamos então, resumidamente, em que consiste essa filosofia. Na *Oratio*, de Pico Della Mirandola (2001, p. 53), encontramos afirmações do tipo:

Nada é grande na terra, a não ser o homem. Nada é grande no homem, a não ser a mente e a alma. [...] A ti, ó Adão, não te temos dado nem uma sede determinada, nem um aspecto peculiar [...] Eu te coloquei no centro do mundo, a fim de poderes inspecionar, daí, de todos os lados, da maneira mais cômoda, tudo que existe. Não te fizemos nem celeste, nem terreno, mortal ou imortal, de modo que assim, tu, por ti mesmo, qual modelador e escultor da própria imagem, segundo tua preferência e, por conseguinte, para tua glória, possas retratar a forma que gostarias de ostentar. Poderás descer ao nível dos seres embrutecidos; poderás, ao invés, por livre escolha de tua alma, subir aos patamares superiores que são divinos.

Como se vê, segundo o autor, o homem tem, por meio de seu livre-arbítrio, a liberdade de escolher seu verdadeiro destino. De raiz platônica, a filosofia do autor nos informa que, por meio do conhecimento, do estudo e da filosofia, o homem pode conhecer a divindade na Terra.

Abagnano (2003) definiu em três pontos a filosofia humanista:

1. Reconhecimento do *valor humano*, o que significava ser necessária a educação do homem. As artes não tinham valor de fim, mas sim valor de *meio*, para a formação de uma mente realmente humana, aberta em todas as direções, por meio da consciência histórico-crítica da tradição cultural;
2. Reconhecimento da *totalidade* do homem, como ser constituído de alma e corpo. Nega-se, assim, a superioridade da vida contemplativa sobre a vida ativa. Exalta-se a liberdade e a dignidade do homem, reconhecendo seu lugar central na natureza e seu destino de dominador dessa;
3. Reconhecimento da *historicidade* do homem, ou seja, da ligação do homem com seu passado. O humanista se investirá da tarefa de descobrir a verdadeira face da Antiguidade clássica.

Vejamos, então, de que maneira essa filosofia aparece na obra de um dos primeiros renascentistas.

RENASCENÇA: A OBRA DE FILLIPO LIPPI

Nascido em 1406, Lippi foi internado em um mosteiro carmelita por uma tia, aos oito anos de idade. Aos 26 anos, deixou o mosteiro, passando a viver no “mundo” e a sustentar-se da sua arte. Trabalhou em Prato, na região italiana da Toscana, e em Florença, onde aceitou como discípulo Sandro Botticelli.

De conhecida reputação desregrada, Lippi teria se inspirado para pintar o belíssimo rosto da virgem que se vê na obra no rosto de uma monja, Lucrecia Butti, que foi escandalosamente amada pelo pintor. Fillipo teria convencido Lucrecia a fugir do convento com ele e, por vários anos, viveram juntos maritalmente. Tiveram filhos, entre eles Fillipino Lippi, grande pintor, responsável por terminar os afrescos da capela Brancacci, depois de Massaccio. Somente em 1461, Cósimo, o patriarca da família Médici, convenceu o papa Pio II a dispensar Lippi de seus votos.

O quadro de Lippi (Figura 1) nos mostra uma cena muitas vezes retratada na pintura, seja medieval, seja renascentista: a Virgem Maria com o menino Jesus, acompanhada por anjos. Está ela sentada em uma banquetta baixa e ornamentada, sem encosto, mas com uma almofada, de costas para uma paisagem longínqua, e pode-se reparar uma leve torção em seu corpo, típica da pintura dos primeiros renascentistas.

A figura da virgem de Lippi nos remete a alguns elementos simbólicos interessantes. Primeiramente, note-se o véu, em uma representação pictórica excepcional. O véu se conecta com o tema escolhido por Lippi, na medida em que é símbolo do oculto, do mistério e, por extensão, da revelação. Como afirma Lexicon (1994, p. 205), o “acesso aos mistérios espirituais expressa-se muitas vezes ao se desvelar o corpo humano”. Da mesma maneira que a nudez de Cristo na cruz é interpretada como símbolo da revelação, o véu da virgem aparece aqui

em toda a sua transparência, revelando o colo, e então a carne, da mãe de Jesus. O *hijab*, véu em árabe (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003), significa “o que separa duas coisas”: isso pode ser entendido como o que separa o oculto do revelado, e, no momento em que se vê a virgem de Lippi, tem-se acesso ao que é revelado, como veremos mais adiante.



Figura 1 – Madona, o menino e dois anjos.

Outra simbologia significativa utilizada pelo frei encontra-se na tiara de pérolas que enfeita a cabeça de Maria. A pérola assume diversos sentidos relacionados, de maneira geral, com a mulher e com a água. Pela forma e pelo brilho, é associada à perfeição; pela dureza e imutabilidade, à imortalidade. Para os gregos antigos, pela sua beleza, simbolizava o amor. A sua interpretação mais profunda, todavia, está ligada ao fato de que a pérola está escondida na concha e se desenvolve no fundo do mar:

Assim, ela é um símbolo da criança que nasce no seio materno, mas é, sobretudo, a luz que brilha nas trevas [...] o gnosticismo e o cristianismo acentuam esse significado, relacionando-o freqüentemente com Cristo como o Logos nascido da carne (Maria) (LEXICON, 1994, p. 160).

A pérola simboliza ainda a espiritualização da matéria, elemento bastante oportuno para adornar os cabelos de Maria.

Na simbologia cristã, a concha é símbolo de Maria, que abrigou em seu útero Jesus Cristo, a “pérola preciosa”. Pode ser vista em pinturas de vários altares (no altar de São Barnabé, pintado por Botticelli, por exemplo) uma concha que protege Maria. Sua simbologia reflete também a pureza, pois o homem antigo acreditava que a concha era fecundada pelo orvalho.

Todos esses elementos nos levam a refletir sobre o aspecto místico e religioso da Virgem Maria. Mas qual seria o lado humanista da cena, a faceta renascentista que diferencia a Madona de Lippi das madonas medievais?

Uma possibilidade para nos aprofundarmos no sentido do quadro seria analisar os “olhares” das personagens que compõem a cena. Primeiramente, vejamos o anjo que se posiciona à frente de Maria. Ele olha diretamente para o espectador, como se estivesse entregando Cristo à mãe, ainda que não só a ela, mas também aos observadores do quadro. O olhar alegre e sorridente do anjo pode nos lembrar a felicidade da revelação de Cristo, mas também o compromisso de quem entrega uma grande responsabilidade aos homens.

Um pouco mais acima, o menino Jesus olha indefinidamente ou para a mãe ou para o céu, o que é bastante significativo, pois Cristo não pertence a apenas uma dessas esferas, mas sim às duas, a do humano e a do divino. Ele aparece posicionado entre os elementos celestiais (anjos) e o elemento terreno (Maria), quase que passando por uma transição.

Finalmente, Maria traz o olhar mais enigmático, pois não olha nem para o filho nem para os anjos. Pode-se dizer que é um olhar para o “vazio”, como quem toma ciência de uma provação inevitável e a aceita (como se imaginasse tudo o que ela mesma iria passar, assim como seu filho). Maria coloca-se não submissa, mas com o respeito da cabeça levemente reclinada e como quem pede forças, como se confirma pelas mãos em forma de prece.

Vemos, então, uma Maria humanizada por Lippi, pois seu olhar é de quem sabe o que vai enfrentar. Sua grandeza vem, portanto, não de ser mãe de Cristo, mas de assumir tudo o que esse fato trará consigo. Em outras palavras, sua grandeza vem de seu lado humano, e não do seu contato com o divino.

Ela assume, então, os aspectos da filosofia humanista a que nos referimos anteriormente. Ou seja, encarna, por assim dizer, o reconhecimento da *totalidade do ser humano* não apenas em seu lado espiritual e contemplativo, mas também em seu lado terreno. Revelar o lado humano e antropocêntrico não quer dizer abandonar o lado divino, como se viu nas palavras de Pico Della Mirandola (2001, p. 53): “poderás, ao invés, por livre escolha de tua alma, subir aos patamares superiores que são divinos”. É essa a escolha que a Maria, humanizada, da obra de Fillipo Lippi realiza, com respeito e humanidade.

De forma bastante diferente se comportaria uma madona medieval. Vejamos como essa cena seria retratada por um artista como Cimabue.

IDADE MÉDIA: A OBRA DE CIMABUE

A definição de Idade Média é tão complexa quanto à da Renascença, e a unidade do período é completamente artificial. Historiadores e críticos literários já perceberam que houve mais de um proto-Renascimento durante a Idade Média, o que descarta a possibilidade de trabalharmos com um período de características uniformes. Como afirma Cunha et al. (1993, p. 11):

é o que se pode dizer da época de Alcuíno, na corte de Carlos Magno (séculos VIII e IX), cuja admiração pela cultura antiga o faz idealizar uma nova Atenas e instituir um verdadeiro círculo acadêmico; ou ainda na sobrevivência de motivos antigos na pintura e escultura na corte de Otão III (século X).

Em sua conhecida obra, Hauser (2000) propõe uma divisão da cultura medieval em três períodos distintos, que afirma possuir diferenças maiores do que as que marcam o início e o fim da Idade Média. Essa periodização compreende: “a economia natural da fase inicial da Idade Média; a cavalaria galante da Idade Média; e a cultura burguesa urbana da Idade Média” (HAUSER, 2000, p. 123).

A despeito de todas as diferenças, o autor admite uma, e apenas uma, característica do pensamento humano que permanecerá intocada durante todo o período; trata-se logicamente da religiosidade:

O único elemento de importância que domina a Idade Média antes e depois dessas mudanças cruciais é a cosmovisão assente em bases metafísicas. Na transição da fase inicial para a Alta Idade Média, a arte [...] conserva ainda um caráter profundamente religioso e espiritual, sendo a expressão de uma sociedade inteiramente cristã (HAUSER, 2000, p. 123-124).

Temos então o ponto que mais sobressai na determinação da Idade Média, a visão de mundo baseada naquilo que está “além do físico”, ou seja, no mundo espiritual. Se diversas mudanças sociais e econômicas perpassaram o período, podemos estar certos de que a hegemonia do clero permaneceu sem concorrentes, assim como o prestígio de seu “meio de salvação”, a Igreja Católica.

A Igreja foi, sem dúvida, um dos grandes mecenas, tanto do período medieval quanto do Renascimento. Em Florença, durante o governo dos Médici, por exemplo, era considerado ostentação ter obras de arte em casa, mas isso não ocorreria se a obra fosse doada para a Igreja. Isso explica, em parte, a grande dimensão da temática religiosa na arte medieval.

Esse é ainda o ponto que de maneira mais clara contrapõe o período medieval ao período renascentista. Se, no caso do primeiro, temos a predominância do pensamento teocêntrico e transcendente; no segundo, temos a presença do homem como medida do pensamento, ou seja, do antropocentrismo.

O pensamento teocêntrico é perceptível na obra de Cimabue, a *Madona entronada* (Figura 2), realizada entre 1280 e 1290. A peça é um painel de madeira de grandes dimensões (425 x 243 cm).

Assim como Lippi foi mestre de Botticelli, Giovanni Cimabue igualmente foi mestre de um grande pintor, talvez o mais importante do período, o também italiano Giotto.

O painel refaz o mesmo tema já descrito. Aqui, a Virgem Maria aparece flanqueada por oito anjos simétricos colocados em volta de seu trono. A perspectiva é um tanto plana, fato comum na pintura medieval, mas já se mostra uma razoável noção de profundidade nos arcos inferiores.

Nas arcadas laterais baixas, encontramos os profetas Jeremias e Isaías que olham para cima, como que corroborando as profecias dos evangelhos sobre a concepção imaculada de Cristo. Já nas arcadas centrais, há as figuras de Abraão e David de cuja estirpe nasceu Cristo.



Figura 2 – Madona entronada.

O tom predominante é o dourado, comum em muitas obras do período, dada sua simbologia que nos remete ao ouro que é a luz divina, perfeição e pureza. É ainda, no cristianismo, símbolo do amor, a mais elevada das virtudes. Interessante ainda é o fato de o autor ter escolhido o número de oito anjos, pois esse é o numeral que simboliza a ordem e o equilíbrio cósmicos.

O que, porém, nos chama a atenção, em relação a uma comparação entre as duas madonas, a renascentista e a medieval, é justamente a questão analisada dos olhares e dos gestos.

Veja-se, então, que o olhar das personagens do quadro de Cimabue está diretamente voltado ao espectador, e a superioridade hierárquica dessas figuras se confirma no gesto demonstrativo da Virgem, como quem nos diz estar ali, em Jesus que nos abençoa, a salvação, e não nos arbítrios dos homens. Como diversas madonas medievais, a madona de Cimabue nos olha diretamente, assumindo uma postura de divindade, como aquela que possui algo de conhecimento superior.

Assim, enquanto o gestual da madona de Lippi é humano, o gesto da prece, de quem pede forças, o gestual da virgem de Cimabue é de alguém que já possui a revelação, demonstrando que o elemento principal não é o lado humano, mas o que importa é o ensinamento divino.

Além desses, retomem-se os outros elementos da obra de Lippi. Lembremos do véu da madona do frei renascentista, que é transparente e que deixa antever a carne de Maria. Por extensão, podemos dizer que é o lado humano (o corpo) que o véu, símbolo da revelação, como foi dito, procura enfatizar ou mesmo revelar, no sentido mais místico da palavra.

Vejam-se, em oposição, as vestes da virgem de Cimabue, que lhe cobrem completamente os cabelos, deixando aparecer apenas o rosto, as mãos e a ponta dos sapatos. O tom da pele de Maria praticamente assume o mesmo dourado do fundo, remetendo-nos assim à mesma simbologia (luz divina, perfeição, pureza). Como é de ordinário na arte medieval, as vestes apenas insinuam levemente as formas do corpo, embora apresentem, no caso de Cimabue, dobras e drapejados razoavelmente requintados (o que já não é comum nos artistas do período. Veja-se, por exemplo, a virgem de Duccio de Boninsegna, pintada na mesma época e hoje exposta na mesma galeria Uffizzi).

Podemos dizer então que, se o corpo está quase que totalmente coberto e fora de qualquer destaque, há que tomá-lo por um elemento secundário. Destarte, se o corpo não se destaca, só podemos atribuir a isso um sentido: a priorização do espiritual em detrimento do físico.

É isso o que mais importa a Cimabue e a toda a arte do período medieval: o que está além do corpo, ou seja, a salvação da alma. Ou ainda, nas palavras de Hauser, já citadas, “as bases metafísicas” do pensamento medieval.

Por fim, essa constatação se reforça também ao compararmos as cadeiras utilizadas pelos dois artistas. Enquanto a Maria de Lippi utiliza uma banquetela baixa e sem encosto, graciosamente adornada, mas com apenas uma almofada, a madona de Cimabue se coloca majestosamente em um grandioso trono, que a situa acima dos homens (Jeremias, Isaías, Abraão e David) e ao lado dos anjos celestiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio procurou discutir alguns conceitos de arte renascentista e medieval, mediante o estudo de seus contextos históricos e de elementos de suas filosofias.

Ao analisarmos o contexto histórico renascentista, encontramos a filosofia humanista e procuramos entender de que forma a arte realizada no período por Fillipo Lippi realizava um diálogo com essa filosofia.

Da mesma maneira, visualizamos um elemento comum que perpassou a Idade Média, que seria a cosmovisão “assente em bases metafísicas”. Vimos, assim, de que forma essa cosmovisão se refletia também nas artes plásticas, por meio da análise da obra de Giovanni Cimabue.

O objetivo inicial foi alcançado, na medida em que analisamos as obras e pudemos perceber a dialética que se estabeleceu entre os dois períodos em questão. Desse modo, se o pensamento teocêntrico caracterizava a cosmovisão medieval, esse elemento não poderia deixar de se apresentar nas artes plásticas do período. Da mesma forma, o pensamento antropocêntrico humanista pode ser visto e analisado na obra de Fillipo Lippi.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio, 2003.

CUNHA, M. H. R. et al. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Direção Mas-saud Moisés. São Paulo: Atlas, 1993.

DURANT, W. *A Renascença: a história da civilização*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1953.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEXICON, H. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1994.

MIRANDOLA, P. Della. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Edição bilíngue. Tradução Maria de Lurdes S. Ganho. Lisboa: Edições 70, 2001.

QUEIRÓZ, T. A. P. de. *O Renascimento*. São Paulo: Edusp, 1995.

BOTTON, F. F. Renaissance and Middle Ages: the madonas by Fillipo Lippi e Giovanni Cimabue. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 10, n. 2, p. 32-40, 2008.

Abstract: This essay aims at analyzing some concepts of the Renaissance and medieval art, establishing a dialog between the works of art and the historical, social and philosophical period. Therefore, the works by Fillipo Lippi, Renaissance painter, and Giovanni Cimabue, painter and mosaic artist from medieval era, will be analyzed.

Keywords: Painting; Renaissance; Middle Ages.