

A MADONNA DO MENINO TRAVESSO DA COLEÇÃO EVA KLABIN

Fernanda Correa¹

INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem como objetivo traçar uma apreciação da escultura *Madonna do Menino Travesso*, conservada na Fundação Eva Klabin, enquadrando-a numa perspectiva teórica através de uma leitura iconológica. Adquirida pela colecionadora Eva Klabin Rapaport na década de 1960, a obra apresenta uma notável qualidade escultórica, além de excelente grau de conservação.

A escultura data do século XVI (c. 1525-1535) e é de origem florentina, porém sua autografia é incerta. Ela é atribuída ao chamado Mestre dos Meninos Travessos, um escultor anônimo, proveniente da Toscana, que recebeu esse nome de estudiosos após a descoberta de uma série de estatuetas com características semelhantes, sendo a principal delas a figura de um ou mais meninos em atitude travessa. O tema da obra não se destaca em originalidade. A representação da Virgem sentada com o Menino em seu colo é corrente no *Cinquecento* florentino, porém, a expressão risosa do Menino descobrindo o seio materno se destaca do que comumente era feito.

De indiscutível valor artístico, tal obra ainda não foi estudada com exatidão e, portanto, não é do conhecimento do meio acadêmico nacional. O pesquisador Luciano Migliaccio foi o único que até então se debruçou sobre o acervo Klabin, porém seu estudo, que deu origem à publicação do catálogo principal da coleção, carece de análises mais aprofundadas.

Através de uma via comparatista e com base nos estudos de Migliaccio, procuraremos traçar um diálogo da *Madonna do Menino Travesso* da FEK com o grupo de estatuetas atribuído ao mesmo artista e que se encontra em acervos diversos.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ).

MESTRE DOS MENINOS TRAVESSOS E SUAS INFLUÊNCIAS: *QUATTROCENTO E CINQUECENTO* FLORENTINOS

O título *Mestre dos Meninos Travessos* foi dado pelo historiador da arte alemão Wilhelm Von Bode, que atribuiu, no início do século XX, o autor das esculturas ao círculo artístico de Donatello (c. 1386-1466), mas estudos recentes mostraram que possivelmente as obras datam da primeira metade do século XVI.

Em 2005, no catálogo da exposição “Leonardo Da Vinci, Michelangelo and the Renaissance in Florence”, a curadora do Departamento de Esculturas Renascentistas do V&A Museum, Peta Motture, afirmou que quando discutimos a escultura do Mestre dos Meninos Travessos, estamos possivelmente lidando com o trabalho de mais de um artista.

Ainda acerca da identidade do autor, em 2007 o estudioso francês Philippe Sénéchal publicou uma biografia sobre o escultor Giovan Francesco Rustici, onde sugere que o artista seria o mestre anônimo em questão.

No século XVI, as tendências que haviam se manifestado em Florença durante o período do Pré-Renascimento e o seu apogeu, agora tomavam forma em outras partes da Península Itálica. De maneira menos superficial, o Renascimento passou a estudar mais os princípios do que as aparências da Antiguidade. As figuras foram mais idealizadas e as formas tornaram-se mais monumentais, organizadas segundo composições geométricas. Ocorre uma ordenação do espaço através da materialização das três dimensões do real: altura, largura e profundidade. As experiências do século anterior em matéria de perspectiva, de anatomia e de representação da natureza tiveram resultados e, portanto, os artistas do início do *Cinquecento* já se encontravam familiarizados com estas ideias².

Depois que Donatello partiu de Florença, uma nova geração de escultores passou a trabalhar em seu lugar, entre eles, os irmãos Bernardo e Antonio Rossellino, e Desiderio Da Settignano. Este último, através de bustos e baixos-relevos, deu ao imaginário religioso tradicional novas formas de expressão. Seu trabalho se destaca em originalidade no que tange a delicadeza e ternura de sentimento, sendo possível enxergar uma relação entre a sua obra e o Menino Travesso da FEK.

2

Do mesmo círculo artístico de Desiderio, Antonio Rossellino produziu uma escultura em terracota, por volta de 1465, com a representação da Virgem com o Menino Jesus. Características como a figura da Virgem sentada, o drapejamento de suas vestes e a disposição de suas pernas, assim como as feições do Menino, nos levam a crer numa provável influência de Rossellino sobre o nosso mestre anônimo, como afirma o próprio Migliaccio.

A esfera de influências do artista anônimo conta ainda com notórias semelhanças com a produção de Verrocchio (1435-1488) e seu ateliê, como por exemplo a obra *Putto with a Dolphin*, em que se pode fazer uma associação da feição e dos cachos revoltos da escultura com o Cristo Menino da FEK.

Migliaccio aponta também como possível influência o artista Jacopo Sansovino. Em 1519 ele esculpiu a peça *Madona Del Parto* para a igreja de Sant'Agostino em Roma. As semelhanças entre a forma compositiva de Jacopo e a do mestre anônimo são notórias. A Madona e o seu panejamento rebuscado são um dos pontos fortes da obra. Além da semelhança dos traços finos femininos, ela possui um livro na sua mão direita, o que, mais uma vez, nos remete à peça da FEK, porém, como veremos mais adiante, acredita-se que o livro desta se perdeu com o tempo.

Nesse contexto renascentista, onde se demanda da arte fidelidade à natureza e beleza, a ideia de movimento e presença física notórios na escultura em questão indicam que o Mestre dos Meninos Travessos foi um artista de nível destacado e que, possivelmente, foi influenciado pelos principais círculos artísticos de seu tempo.

MADONNA DO MENINO TRAVESSO – ESCOLHAS COMPOSITIVAS

Feita de terracota, a peça do museu brasileiro ainda apresenta vestígios de policromia, principalmente nas vestes da Madonna. Seu estilo predominantemente clássico traça uma forte relação com a tradição florentina do Renascimento. Para uma análise mais precisa da obra é fundamental discorrer, ainda que brevemente, sobre a representação da Virgem e o seu papel na história.

A partir do século IV, ainda durante a consolidação do Cristianismo, o fundamento básico do pensamento sobre Maria foi paradoxal, uma vez que esta além de ser tanto Virgem quanto Mãe era

também a mãe humana de Deus. A figura mariana, apesar de pouco representada neste período, já era alvo de discussões teológicas. O Concílio de Éfeso em 431 insistiu no título *Theotokos*, isto é, “Mãe de Deus”. Para que não se lançassem dúvidas a respeito do aspecto humano de Jesus houve um cuidado por parte dos teólogos da época para que a imagem de Maria não se assemelhasse a uma deusa – eles argumentavam que uma mãe humana era indispensável para garantir a vida humana de Jesus. De acordo com Hans Belting,

“Foi só quando o debate público sobre a definição da pessoa de Cristo, no séc. IV, preocupou todo o Império Romano que Maria começou a aparecer de forma mais destacada nos argumentos cristológicos, criando-se a necessidade de definir tanto sua vida quanto sua pessoa.” (BELTING, 2010: 38-39)

No entanto, os dados a respeito da Virgem ainda estavam restritos a algumas passagens de sua vida, principalmente a Natividade, a Anunciação e a Visitação, nos Evangelhos Canônicos (de São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João), nos Evangelhos Apócrifos³ e em livros hagiográficos.

A escultura em questão, representada com o seio mariano exposto, nos leva a uma comparação com a tradicional *Virgo Lactans*, a Virgem amamentando. No entanto, para uma associação direta, a amamentação deveria ser o tema principal da obra, quando, na verdade, o foco é inteiramente voltado para a travessura do Menino ao descobrir o seio da mãe.

A *Virgo Lactans* é também constantemente relacionada ao tipo da *Beata Domina de Humilitate* (Madonna da Humildade) sendo esta última diferenciada apenas por encontrar-se sentada no chão ou sob uma almofada e, às vezes, segurando um livro ou um lírio nas mãos. Neste caso a presença do livro nesta variante da Madonna do leite mais uma vez nos remete às esculturas do Mestre dos Meninos Travessos, considerando que alguns exemplares do grupo escultórico possuem o mesmo objeto, o que contribui para o afastamento da iconografia padrão da *Virgo Lactans*.

Frequente nas representações da Anunciação e da Madonna da Humildade, a Virgem com um livro não é um tema incomum no que diz respeito à produção artística, mas a combinação da amamentação com o livro é atípica. O livro da escultura em questão pode ser uma alusão ao

3 Os Evangelhos Canônicos derivam da palavra *Cânon* (ou Câne), isto é, o catálogo de livros sagrados admitidos pela Igreja Católica. Partindo deste princípio, os Evangelhos Apócrifos são aqueles que, apesar de serem atribuídos a autores sagrados (como São Tiago e Maria Madalena), não são considerados canônicos. A diferença entre os livros é que os de caráter canônico seriam oriundos de uma Inspiração Divina.

Magnificat, o hino de louvor entoado por Maria no episódio da Visitação à Isabel, onde se afirma a exaltação dos humildes. Outra possibilidade é que o objeto represente as Sagradas Escrituras.

Sobre a nudez, com destaque para a exposição do seio e da genitália em imagens da Madonna com o Menino, uma interpretação oferecida por Leo Steinberg sugere que a representação da genitália do Menino Jesus é uma evidência da sua Encarnação ou uma alusão à sua Circuncisão. O autor observa que em muitas pinturas desse período a atenção do desenho é voltada para a genitália, assim como para as mãos da Virgem, da Criança e suas vestes. Steinberg fornece inúmeros exemplos em que o Menino ou as vestes da Virgem poderiam facilmente ocultar a nudez, mas esta é intencional e cuidadosamente revelada – como é o caso da escultura da FEK.

Deste modo, as genitais do Cristo Menino e o seio da Virgem em destaque fornecem a evidência do compromisso da ‘humanização’ de Deus. Para Santo Agostinho, a fome também seria uma evidência desta natureza humana, uma vez que Cristo necessitava amamentar como qualquer bebê humano.

Além de uma possível relação com a *Virgo Lactans* e com a Madonna da Humildade, podemos aproximar a obra do Mestre dos Meninos Travessos da Virtude Cristã da Caridade, uma vez que algumas das estatuetas possuem duas ou três crianças em sua composição. A figura da Caridade tem um significado duplo, como o amor não só de Deus, mas também ao próximo. O termo Caridade ou *Carità* pode ainda ser etimologicamente relacionado a *caro*, que quer dizer carne (latim). Isso pode significar não apenas que a Caridade doa a si mesma, mas que também representa a encarnação do amor de Deus na terra.

O conjunto de elementos simbólicos presente nas esculturas nos remete ainda aos ensinamentos de Bernard de Clairvaux no século XII, cujos escritos focavam na Virgem e na natureza humana de Cristo. O santo sublinhava a importância da lactação de Maria, não apenas como amamentação, mas como transferência da sua bondade. Para São Bernardo a Virgem não era apenas a mãe de Cristo, mas também de toda a humanidade e, portanto, a figura da benevolência e misericórdia. Seus seios seriam o símbolo de afeto e instrução e somente através dela que, como um caminho, o homem poderia entrar no reino dos céus.

O estudioso americano Jaroslav Pelikan, especialista em História do Cristianismo, constata que ao longo da história Maria adquiriu um *status* simbólico, religioso e místico que, para além da

simples devoção piedosa, personifica o ideal feminino de virtude. Não há dúvidas de que podemos considerar a imagem de Maria como uma das mais importantes para a concepção das tantas outras que dominaram o cenário produtivo da arte religiosa do cristianismo.

DE FLORENÇA PARA O MUNDO

Atualmente, o conjunto de estatuetas atribuído ao Mestre dos Meninos Travessos se encontra em renomados acervos ao redor do mundo. No Victoria & Albert Museum, em Londres, temos conhecimento de, pelo menos, três grupos escultóricos diferentes, todos atribuídos ao Mestre. São eles a figura da Caridade, a representação de dois meninos e um busto de São João Batista criança.

Ainda na Inglaterra, o Birmingham Museum também atribui uma das peças de seu acervo ao mesmo artista, mais uma vez associada à virtude cristã da Caridade.

Outro exemplar que se tem conhecimento encontra-se atualmente na coleção do Rijksmuseum, em Amsterdam. Também no norte europeu, desta vez em Berlim, no chamado Altes Museum, temos outra escultura da Madona com o Menino associada à produção do Mestre florentino. Estas duas últimas obras são as que mais se assemelham à peça da coleção Eva Klabin, no que diz respeito à produção plástica.

E, mais recentemente, no início de 2010, uma escultura com as mesmas características se encontrava em leilão na Sotheby's.

Através de uma via comparatista podemos fazer um diálogo da *Madona do Menino Travesso* da FEK com a série de estatuetas apresentada. Inicialmente, podemos destacar a feição das figuras femininas: todas possuem os traços finos e delicados como a boca pequena, o queixo pontudo e a testa alta. As vestimentas são marcadamente drapejadas e com amplos mantos, assim como há semelhança na disposição de seus joelhos e no alinhamento dos seus pés na base. A forma como o Menino é representado em cada uma dessas esculturas chama a atenção pela originalidade. Seu tipo físico rechonchudo, seus cabelos encaracolados e seu rosto alegre contribuem para a peculiaridade da obra. Há uma ideia de movimento e naturalismo muito característica do Renascimento italiano que permeia cada uma dessas composições escultóricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A finalização deste trabalho permeia um campo instável devido à falta de documentação, impossibilitando assim a sua conclusão concreta. Sem o objetivo de encerrar a discussão levantada, esse estudo procurou de uma forma despretensiosa dar continuidade a ela criando possibilidades interpretativas.

Podemos dizer que o merecimento do estudo desta escultura se justifica principalmente por três motivos: um de ordem material, ou seja, o valor da obra como documento histórico cultural no nosso patrimônio nacional; outro de ordem iconográfica, que analisa os seus simbolismos artísticos e religiosos; e o último motivo, de ordem estilística, que nos aproxima aos principais ateliês italianos dos séculos XV e XVI, constituindo assim um conjunto exemplar de excelência.

O debate sobre o cenário produtivo da arte religiosa na Renascença italiana e suas implicações nos remete à necessidade constante de se renovar o olhar crítico sobre a arte e a cultura naquele período. Por outro lado, no campo da historiografia, a validade deste trabalho está em analisar um tema ainda caro aos historiadores da arte no Brasil diante da expansão de projetos de valorização do acervo nacional a partir de obras estrangeiras.

Sem pretender estabelecer conceitos fechados ou se limitar às referências aqui descritas, esta pesquisa objetiva caminhar abertamente, pronta a receber novas influências e traçar novas discussões teóricas, sem abandonar, entretanto, o seu objetivo principal da análise especificada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EVERY, Charles. *Florentine Renaissance Sculpture*. John Murray, London, 1970.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BERBARA, Maria (Org.). *Renascimento Italiano: Ensaio e Traduções*. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450 -1600*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BYINGTON, Elisa. *O projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHASTEL, André. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERGUSON, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HIGHAM, Hannah. A Terracotta *Madonna and Child with a Book* Ascribed to the Master of the Unruly Children: New Physical Evidence and Interpretation. In: *Rijksmuseum Bulletin*. Vol.4. Amsterdam, 2011.

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

PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos, seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STEINBERG, Leo. *The sexuality of Christ in renaissance Art and in modern Oblivion*. Chicago, 1997.

IMAGENS



Madonna do Menino Travesso. Mestre dos Meninos Travessos. Florença, Itália, c. 1525-1535. Terracota moldada e policromada. Fundação Eva Klabin



Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração. Giampietrino. Museu de Arte de São Paulo



Madonna da Humildade. Master of the Castello Nativity, c. 1450-52. Têmpera. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa



Caridade. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota. Victoria & Albert Museum, Londres



Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Victoria and Albert Museum, Londres



Busto de São João batista criança. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Victoria & Albert Museum, Londres



Caridade. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Birmingham Museum, Inglaterra



Madonna com Menino. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Rijksmuseum, Amsterdam

Madonna com Menino. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Altes Museum, Berlim



Madonna com menino. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Leilão da Sotheby's, jan. 2010