



A MADONA DO MENINO TRAVESSO

A BIOGRAFIA DE UM (QUASE) DESCONHECIDO

O chamado Mestre das Madonas dos Meninos Travessos foi um artista anônimo, identificado pela primeira vez pelo historiador alemão Wilhelm Bode, no final do século XIX. Bode o colocara como pertencente ao círculo de seguidores de Donatello, no século XV, destacando um tipo de produção muito específica. Afirma o estudioso alemão que tal artista, “em suas estátuas de Nossa Senhora, o menino Jesus é um tanto rústico em formas e comportamento, enquanto a mãe é adorável, elegante no porte e na vestimenta” (BODE, 1902, p. 37, trad.). Tal descrição alude ao estilo único desse artista que, como marca de seu trabalho, e de forma distinta da iconografia geral da Madona, estabeleceu que o Menino Jesus agiria como uma criança comum, risonha e brincalhona. E por isso passou à posteridade com a alcunha atribuída acima.

Estudos posteriores, do início do século XX, demonstraram que o Mestre das Madonas dos Meninos Travessos teve, na verdade, o auge de sua produção durante a primeira metade do século XVI. Acredita-se que era toscano, e passou a ser identificado como seguidor de Verrochio e Antonio Rossellino. Contou para essa nova identificação a presença de diversos conjuntos com essa mesma temática, em museus na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos da América. Permanecia, então, a marca do menino em atitude travessa. O conjunto de estatuetas em terracota atribuídas

ao Mestre das Madonas dos Meninos Travessos aumentou consideravelmente, colocando tal artista em posição destacada no seu tempo (MIGLIACCIO, 2007).

Recentemente, cresceu entre os especialistas a tentativa em torno de uma efetiva identificação do Mestre das Madonas dos Meninos Travessos, a partir dos estudos acumulados anteriormente. Chegou-se a creditar essa produção a Leonardo Da Vinci em pessoa, mas uma análise detalhada de diversas obras chegou até o ateliê de Giovanni Francesco Rustici. O pesquisador italiano Lorenzo Principi indica que “o bojo da obra do Mestre dos Meninos Travessos, como se apresenta hoje, tem várias similaridades com a obra de Rustici que parece que a produção dos dois artistas é intercambiável, tanto estilisticamente quanto tematicamente” (PRINCIPI, 2020, p. 22, trad.).

Seguindo para além das análises imagéticas, documentos da época oferecem recursos importantes para especulação da identidade desse artista. Em 1523, Rustici foi convocado para avaliar quatro esculturas em terracota de um artista chamado Sandro di Lorenzo di Smeraldo. Dias depois, foi substituído nessa tarefa por um outro artista. Segundo Principi, a substituição pode ter dois motivos: ou Rustici não teve tempo hábil para apresentar seu relatório, ou foi dado como impedido para a tarefa, por alguma relação com Sandro di Lorenzo di Smeraldo. O documento segue descrevendo, com vários detalhes, no que consistiam essas quatro estatuetas: um *Laocoonte*, um *Menino*, uma *Judite* e um *Baco*. E a partir das descrições desse *Baco*, de Lorenzo de Smeraldo, os pesquisadores Andrew Butterfield e David Franklin, em 1998, encontraram similaridades entre esta e uma outra escultura atribuída ao Mestre dos Meninos Travessos, localizada no Instituto de Artes de Detroit (PRINCIPI, 2020).

Ao que parece, a associação entre Sandro di Lorenzo di Smeraldo e o Mestre dos Meninos Travessos é um consenso acadêmico. Smeraldo nasceu em Florença, no ano de 1483. Sua carreira percorre ao todo um pouco mais de trinta anos, de 1518 até sua morte, em 1554. Foi um ativo produtor de esculturas em terracota, sempre em tamanhos medianos, para a devoção doméstica. Porém, também se encontram figuras mitológicas em sua produção – conforme atestam o *Laocoonte* e o *Baco*. A fim de garantir uma renda melhor, Smeraldo também se dedicava a outras atividades, chegando, inclusive, a dividir o ofício de escultor com o de perfumista. Não era incomum encontrar artistas engajando-se em outras atividades, sabendo que a Florença do *Cinquecento* era um ambiente muito concorrido para a vida artística. Embora não tenha o renome de outras figuras do seu tempo, Smeraldo e sua obra passam a ter certo reconhecimento por suas diversas qualidades (WALDMAN, 2005; PRINCIPI, 2020).

A MADONA DO MENINO TRAVESSO DA CASA MUSEU EVA KLABIN

A fama de Sandro de Lorenzo di Smeraldo se deve, realmente, à sua alcunha de Mestre dos Meninos Travessos. Foi a partir desses conjuntos da Madona com Menino Jesus que o bojo de sua obra passou a ser conhecido. A CMEK possui, em lugar de destaque na Sala Renascença, um exemplar dessas Madonas, acompanhada de seu travesso filho (Fig. 1). A criança toma a atenção da peça. É de uma figura robusta, de cabelos espessos e desalinhados. Com a mão direita descobre o seio da Virgem, deixando-o a mostra. Sua expressão complementa a traquinagem. Seu sorriso é largo, como o de uma gargalhada. Não há no gesto qualquer malícia, além da alegria de uma criança a divertir-se com seus próprios folguedos. Em contraste, a mulher é de uma serenidade impactante.

Sabendo que a escultura trata do Menino Jesus e da Virgem Maria, não se encontra ali a solenidade esperada de uma imagem tão importante para a devoção católica. Ocorre que existe uma iconografia bem consolidada na tradição católica que mostra Maria com o seio desnudo para o Menino Jesus. Chamada *Virgo lactans*, ou a “Virgem do leite”, especula-se que tenha surgido a partir da arte copta¹, que

¹ Os cristãos coptas são o grupamento cristão predominante no Egito. Estão subordinados ao Patriarcado de Alexandria, de tradição oriental, e organizam-se a partir da Igreja Ortodoxa Copta (Cf. HALFMANN, Janet (Org.). The New Catholic Encyclopaedia. v. 4. Farmington Hills: Gale, 2003.



Figura 1

MESTRE DAS MADONAS DOS MENINOS TRAVESSOS

Madona do menino travesso

Florença, Itália, c. 1525-1535

Terracota moldada e policromada

Rio de Janeiro, Casa Museu Eva Klabin (BR)

cristianizou a imagem da deusa egípcia Ísis amamentando Harpócrates. Foi então incorporada à iconografia dos grupamentos cristãos do Império Romano na Europa, sendo encontrada nas catacumbas de Priscila, em Roma (RÉAU, 1956). É provável que as Madonas dos Meninos Travessos, de Sandro di Lorenzo di Smeraldo, sejam uma extrapolação do motivo da Virgem do Leite.

O Museu Victoria & Albert guarda também uma imagem da Madona do Menino Travesso (Fig. 2). Embora os sinais de policromia tenham quase desaparecido com o tempo, o conjunto londrino traz várias semelhanças com a imagem da Casa Museu Eva Klabin, especialmente o menino no colo da Madona. A rotação do corpo, o modo como descobre o seio da Virgem, os cabelos desalinhados, são marcas inequívocas de uma mesma fatura artística. De igual forma, a Virgem é de uma expressão serena, coroada com uma auréola estilizada. O que difere na obra do Victoria & Albert é a presença de outras duas crianças, cada uma ao lado da Virgem. A da direita parece trazer flores de papoula, símbolo de fertilidade. O conjunto seria uma metáfora da virtude da Caridade (MIGLIACCIO, 2007).



Figura 2

MESTRE DAS MADONAS DOS MENINOS TRAVESSOS

Caridade

Florença, Itália, c. 1515-1535

Terracota

Londres, Museu Victoria & Albert (UK)



Figura 3

MESTRE DAS MADONAS DOS MENINOS TRAVESSOS

Madona com menino

Florença, Itália, c. 1500-1525

Terracota policromada

Amsterdã, Rijksmuseum (NL)

Também o Rijksmuseum, em Amsterdã, possui uma Madona do Menino Travesso (Fig. 3). Esta conserva melhor a policromia do conjunto escultórico, demonstrando a unicidade da paleta de cores utilizada por Smeraldo nessas composições. Conserva-se também a iconografia já estabelecida por Smeraldo para o “menino travesso”, que descobre o peito da Virgem em atitude graceja, enquanto a Madona se porta com muita sobriedade. Nesse caso, a Madona traz consigo um livro, que seria o objeto a tomar a atenção de Maria e descuidar do Menino Jesus. Esse atributo daria ainda uma dimensão narrativa, de caráter doméstico, para a imagem santa que, segundo o pesquisador Luciano Migliaccio (2007), faltaria no conjunto da CMEK. As Madonas dos Meninos Travessos de Smeraldo demonstram sua inventividade na concepção imagética e seu apuro técnico na representação dos movimentos humanos e dos volumes.

ICONOGRAFIAS MARIANAS: MATERNIDADE, HUMILDADE E MISERICÓRDIA

Existem diversas interpretações teológicas, que colocam Maria como centro da fé católica. A relação de Maria com a Igreja Católica é uma relação materna, em diversos aspectos. O mais direto indica que Maria, sendo a mãe de Jesus Cristo, seria também a mãe da igreja. Sendo Cristo o cabeça da igreja, Maria seria a mãe nutridora de todo o corpo dos fiéis. E assim como Maria foi a mantenedora e educadora do Salvador, a Igreja seria também essa mesma figura para todos os crentes. Essa doutrina se estabelece a partir do papa Pio X, em fins do século XIX, e ganha força no século XX com o papa João XXIII, com sua encíclica *Mater et magistra* (HALFMANN, 2003).

Embora recente na teologia católica, essa doutrina já se fazia presente na iconografia mariana desde vários séculos, e as Madonas de Sandro di Lorenzo di Smeraldo dão testemunho disso. Leonardo da Vinci, seu contemporâneo, também pintou uma Virgem do Leite conhecida hoje como *Madonna Litta* (Fig. 4), pois pertencia à coleção privada do aristocrata italiano Antonio Litta. Nessa obra, hoje no Museu Hermitage, em São Petersburgo, Da Vinci enfatiza a intimidade da



Figura 4

LEONARDO DA VINCI (1453-1519)

Madona com menino (Madonna Litta)

Têmpera sobre tela em painel

São Petersburgo, Museu Hermitage (RU)

amamentação, colocando Maria e o Menino Jesus em um ambiente doméstico. Apenas duas janelas descortinam o exterior, uma paisagem remota que se confunde com o azul do céu. Da mesma forma, o neerlandês Jan van Eyck coloca sua Virgem do Leite em um ambiente doméstico, porém mais iluminado e luxuoso que o de Da Vinci (Fig. 5). Maria senta-se em um trono decorado com uma longa e intrincada tapeçaria. O trono é decorado com leões, símbolo dos reis judeus. Nas prateleiras, à direita, utensílios domésticos aludem ao caráter íntimo da cena. À esquerda, uma janela ilumina todo o ambiente, demonstrando seu esplendor.

Associado com o motivo da Virgem do Leite, a Virgem da Humildade é uma iconografia mariana consolidada no *Trecento* italiano, onde a Virgem se coloca sentada no chão, ou sobre uma almofada. Apresenta um dos seios cobertos por um véu, ou totalmente desnudo (RÉAU, 1956). O francês Jean Fouquet apresenta uma variação dessa iconografia (Fig. 6). Em um dos painéis do chamado Díptico de Melun, vemos a Virgem Maria sentada em uma cadeira dourada, decorada com pedras preciosas.



Figura 5

JAN VAN EYCK (1390-1441)

Madona com menino (Madonna Lucca)

Óleo sobre painel

Frankfurt, Städel Museum (DE)

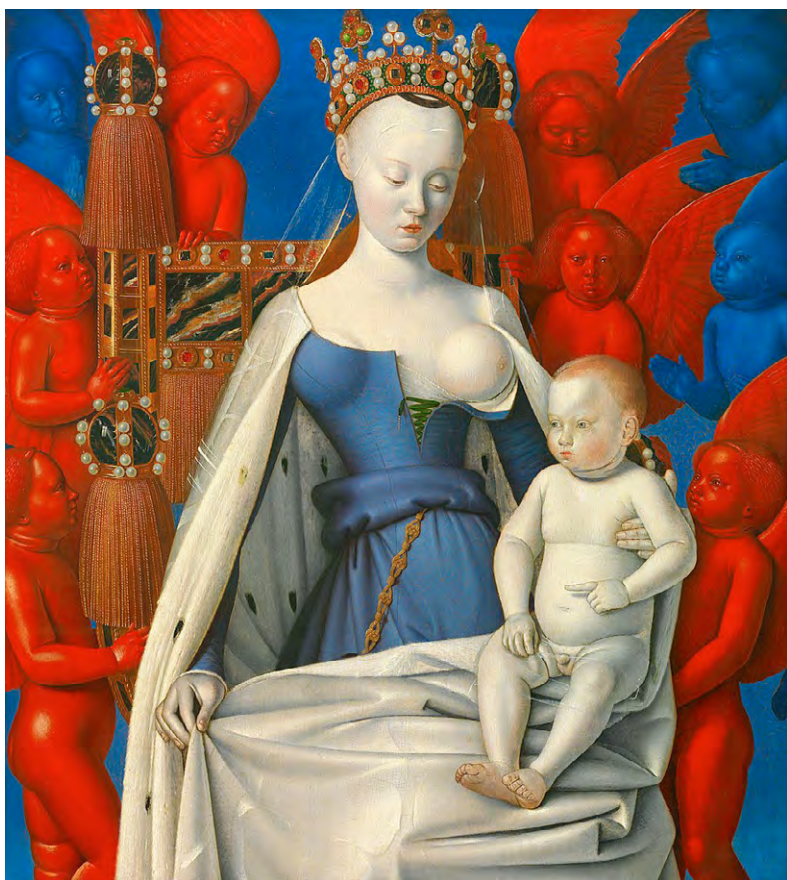


Figura 6

JEAN FOUQUET (C. 1420-1481)

Madona cercada por querubins e serafins

(Díptico de Melun), c. 1454-1456

Óleo sobre painel

Antuérpia, Museu Real de Belas Artes (BE)

Em seu colo, o Menino Jesus aponta para o outro painel do díptico, no qual estão o comitente, Etienne Chevalier, e seu santo de devoção, São Estevão. Mesmo cercada de uma miríade de anjos, Maria não fita o olhar sobre a cena, apenas observa o Cristo infante com olhar plácido. O seio descoberto completa a iconografia, que alude às virtudes morais da Virgem, como a mansidão, a temperança e a humildade.

Por fim, a Madona da Misericórdia, também conhecida como Madona do Manto, é uma iconografia mariana surgida por volta do século XIII, a partir da visão do Paraíso experimentada por uma monja cisterciense. Caracteriza-se pela figura da Virgem Maria, que envolve uma miríade de fiéis embaixo de seu grande manto (RÉAU, 1956). É o que se vê na obra de Sano de Pietro (Fig. 7). A figura da Madona ocupa grande parte do painel. Diante de um fundo dourado, que caracteriza o ambiente místico da cena, ela estende seus braços de forma a descortinar seu manto sagrado. Debaixo deles, um grupo de freiras e noviças se ajoelham em devota contrição. Tal ícone enfatiza a imagem protetiva e maternal que a Virgem tem no imaginário da fé católica.



Figura 7

SANO DI PIETRO (1406–1481)

Madona da Misericórdia, c. 1440

Coleção particular

BIBLIOGRAFIA

BODE, Wilhelm. *Die Italianische Plastik*. Berlim: Georg Reimer, 1902.

MARY, BLESSED VIRGIN II (IN THEOLOGY). In: HALFMANN, Janet (Org.). *The New Catholic Encyclopaedia*. v. 9. Farmington Hills: Gale, 2003.

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

PRINCIPI, Lorenzo. *The Master of the Unruly Children: River God and Bacchus*. Londres: Trinity Fine Arts, 2020. Disponível em https://issuu.com/artsolution/docs/unruly_children_sp?fr=sYTVkZTKoMjEy. Acessado em 10 de agosto de 2020.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l' Art Chrétien*. v. 2, tomo 2. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

WALDMAN, Louis A. *Sculptor and Perfumer in Early Cinquecento Florence: The Career of Sandro Di Lorenzo*. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 49, no. 1/2, 2005, pp. 119–132. Disponível em www.jstor.org/stable/27655377. Acessado em 12 de agosto de 2020.