

A RUPTURA DO MUNDO: O ESPAÇO COMO FORMA SIMBÓLICA EM REPRESENTAÇÕES CRISTOLÓGICAS NA ARTE DA MANIERA EM FLORENÇA

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9934

*Thainan Noronha de Andrade*¹

RESUMO: A constituição perspéctica do espaço pictórico é um dos elementos-chave dos estudos historiográficos dedicados ao maneirismo enquanto movimento artístico, ainda que persista uma lacuna de trabalhos específicos sobre a peculiaridade da articulação espacial destas obras. O presente artigo busca contribuir para solucionar esta carência, sustentando-se tanto em uma diversidade de diferentes fontes, incluindo tanto estudos clássicos sobre a Maniera, quanto contribuições recentes, provenientes de campos diversos, incluindo a teologia, a filosofia e a historiografia da arte. Argumenta-se que o tratamento perspéctico de um grupo de pinturas maneiristas protagonizando Cristo, executadas por artistas florentinos na primeira metade do século XVI, vincula-se a uma tradição teórica e artística que fundamentou a arte icônica bizantina, ambos compartilhando de um mesmo repertório filosófico, religioso e artístico, enraizado no neoplatonismo e no misticismo cristão, influências ativas na cultura europeia entre o final do *Quattrocento* e o século seguinte. Nestes termos, intenciona-se fornecer uma contribuição para o estudo da arte renascentista, de modo geral, e do movimento maneirista enquanto fenômeno estético, em particular, bem como sugerir novas possibilidades analíticas, teóricas e metodológicas para o estudo iconológico das obras de arte.

Palavras-chave: espaço; Maniera; iconologia;

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atualmente faz estágio pós-doutoral em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Estuda temas ligados à história da arte, ao esoterismo ocidental e à história das ideias, privilegiando tópicos situados entre a Antiguidade e a Idade Moderna europeias, concentrados na recepção da tradição clássica. Dentro deste espectro, investiga questões ligadas à iconologia e teoria da arte, neoplatonismo, hermetismo, alquimia, Kabbalah, astrologia e filosofia oculta renascentista, em especial, no que tange às interfaces teóricas e iconológicas entre arte, simbolismo, alegoria e o esoterismo ocidental. <https://orcid.org/0000-0002-2485-3580>. thainan.noronha@outlook.com

THE RUPTURE OF THE WORLD: THE SPACE AS SYMBOLIC FORM IN THE CHRISTOLOGICAL REPRESENTATIONS IN THE ART OF THE MANIERA IN FLORENCE

ABSTRACT: The perspectival constitution of pictorial space is one of the key elements in historiographical studies dedicated to Mannerism as an artistic movement, although there remains a gap in specific works addressing the peculiarities of the spatial articulation of its paintings. This article aims to help fill this gap, drawing on a diversity of sources, including both classic studies on the Maniera and recent contributions from various fields, such as theology, philosophy, and art historiography. It is argued that the perspectival treatment in a group of Mannerist paintings featuring Christ, created by Florentine artists in the first half of the 16th century, is linked to a theoretical and artistic tradition which was the foundation of Byzantine iconic art, both sharing a common philosophical, religious, and artistic repertoire rooted in Neoplatonism and Christian mysticism—active influences on European culture from the late Quattrocento into the following century. In these terms, the article intends to contribute to the study of Renaissance art in general and of the Mannerist movement as an aesthetic phenomenon in particular, while also suggesting new analytical, theoretical, and methodological possibilities for the iconological study of artworks.

Keywords: space; Maniera; iconology;

LA RUPTURA DEL MUNDO: EL ESPACIO COMO FORMA SIMBÓLICA EN REPRESENTACIONES CRISTOLÓGICAS EN EL ARTE DE LA MANIERA EN FLORENCIA

RESUMEN: La constitución perséptica del espacio pictórico es uno de los elementos clave de los estudios historiográficos dedicados al manierismo como movimiento artístico, aunque persiste una falta de trabajos específicos sobre la peculiaridad de la articulación espacial de estas obras. El presente artículo busca contribuir a solucionar esta carencia, basándose en una diversidad de fuentes diferentes, incluyendo tanto estudios clásicos sobre la Maniera como contribuciones recientes de diversos campos, entre ellos la teología, la filosofía y la historiografía del arte. Se argumenta que el tratamiento perséptico de un grupo de pinturas manieristas protagonizadas por Cristo, ejecutadas por artistas florentinos en la primera mitad del siglo XVI, se vincula a una tradición teórica y artística que fundamentó el arte icónico bizantino, compartiendo ambos un mismo repertorio filosófico, religioso y artístico, enraizado en el neoplatonismo y el misticismo cristiano, influencias activas en la cultura europea desde finales del Quattrocento hasta el siglo siguiente. En estos términos, se pretende ofrecer una contribución al estudio del arte renacentista, en general, y del movimiento manierista como fenómeno estético, en particular, así como sugerir nuevas posibilidades analíticas, teóricas y metodológicas para el estudio iconológico de las obras de arte.

Palabras clave: espacio; Maniera; iconología

Introdução

O espaço pictórico sempre esteve entre os principais tópicos de discussão historiográfica acerca do maneirismo, movimento artístico que se desenvolveu por volta da década de 1520 na Itália Central. Florescido em Florença e Roma, esta linguagem plástica promoveu transformações importantes nas artes representativas da península e no continente europeu de modo amplo. Escrevendo nos primeiros anos do século XX, Walter Friedländer foi um dos primeiros autores a dedicar ao movimento um estudo acadêmico aprofundado², livre dos vieses pejorativos que nortearam a historiografia da arte do século XIX, herdados da crítica de arte do século XVII³.

Dentre as características distintivas do novo movimento, identificadas pelo autor, destaca-se a articulação espacial, melhor compreendida em comparação ao estilo precedente. A Alta Renascença teria alcançado a integração harmônica entre o primeiro e o segundo planos, o que representou a unificação entre as figuras e a estrutura perspéctica. A composição é formada como uma construção matematizada, na qual o espaço natural é emulado pela perspectiva, garantindo, ao mesmo tempo, a ilusão de tridimensionalidade e a purificação de tudo o que é accidental. Assim, a dualidade entre as figuras e o cenário é resolvida por uma mesma lei central que garante a harmonia completa entre ambos. Por outro lado, o anticlassicismo instaura uma nova dinâmica espacial, a qual não se baseia em regras que visam garantir com que a representação esteja em conformidade com a natureza, tampouco em uma axiomática racionalidade espacial (FRIEDLAENDER, 1973, p. 5-8).

Ao contrário, o problema do espaço tridimensional se extingue: os volumes dos corpos deslocam e criam o espaço sem se preocupar com qualquer efeito de profundidade, o qual por vezes é sugerido pela adição de camadas de volumes que forçam o prolongamento perspéctico. Para o autor, a ênfase nas superfícies, nos primeiros planos povoados por figuras, dispostos sequencialmente um atrás do outro em camadas de relevo, não permite que qualquer efeito tridimensional emergja com todo seu potencial, limitando-se em muitos casos às personagens. Mesmo quando o efeito de profundidade é desejado ou inevitável, o espaço construído não é entendido como uma necessidade para os corpos,

² No primeiro destes textos, publicado em 1925, o autor alemão descreve o maneirismo como um movimento essencialmente anticlássico, originado como uma reação aos cânones representativos estabelecidos por Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael Sanzio (1483-1520) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564), protagonizada em seus anos iniciais por artistas como Jacopo Pontormo (1494-1557) e Rosso Fiorentino (1494-1540) em Florença; e Girolamo Francesco Maria Mazzola, conhecido como Parmigianino (1503-1540), em Roma. Iniciada no final da segunda e desenvolvida no curso da terceira década do *Cinquecento* nestas cidades, esta nova linguagem estética se difundiria amplamente após o Saque de Roma, em 1527, para o restante da península e do continente, atingindo seu amadurecimento em meados do século. Neste sentido, Friedländer divide o maneirismo em duas fases: a anticlássica e a Maniera, esta, representada por Giorgio Vasari (1511-1574) e seus contemporâneos, cuja influência, iniciada por volta de 1550, encontra seu termo com o surgimento de um movimento reformista anti-maneirista na década de 1580. FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken - Columbia University Press, 1973, p. 6, 25, 35-37, 40-41, 48-50.

³ A visão negativa sobre o maneirismo remonta aos escritos do crítico de arte Giovanni Pietro Bellori (1613-1696). O autor via um declínio da arte italiana após a morte de Rafael (1483-1520), caracterizada pelo exagero, capricho, desconsideração da natureza como referencial ao pintor, substituída por sua imaginação. Baseando-se em Bellori, Roland Fréart de Chambray (1606-1676) utilizaria o termo “maneirista” para se referir aos artistas contaminados com esse “vício” em seu *Idée de la perfection de la peinture* (1662) e, no século XVIII, o termo “maneirismo” seria popularizado para designar a arte deste período, sucedente à morte de Leão X (1521). Outros autores, por outro lado, descartariam o movimento como um todo, anexando-o ao Barroco, como o faria Heinrich Wölfflin em seu *Renaissance und Barock* (1888). A reabilitação do movimento como objeto digno de estudo ocorreria em fins do século XIX, acompanhando o desenvolvimento da sensibilidade da arte expressionista do século XX na Alemanha e na Áustria, emergindo como uma categoria estilística ausente de considerações pejorativas. Cf. BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. In Roma: Per il Success. al Mascardi, 1672, p. 20; CHAMBRAY, Roland Fréart de. *Idee de la perfection de la peinture*. Au Mans: Jacques Ysambart, 1662; WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Translated by Kathrin Simon with an Introduction by Peter Murray. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979; BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Liboa: Editorial Verbo, 1984, p. 210; ZERNER, Henri. Observations on the use of the concept of mannerism. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, pp. 227.

mas como um cenário irreal e fantástico, correspondendo neste sentido às figuras, cuja constituição foge dos cânones de proporções utilizados pelos mestres do Alto Renascimento. O espaço do maneirismo é especialmente indicado pelo tratamento dado aos volumes das figuras, e não composto por uma reprodução matematizada do espaço real. Tais representações, baseiam-se em um visão idealizada encarada não na imitação racionalizada da natureza, como a arte do Alto Renascimento, mas na imaginação do artista, na “[...] *fantastica idea non appoggiata all'imitazione*” (FRIEDLAENDER, 1973, p. 6, 8-10, 19).

Muitos dos pressupostos sustentados por Friedländer foram problematizados pela historiografia da arte subsequente, como a ideia de que o maneirismo teria sido um movimento de rompimento com a arte precedente. Autores como John Shearman, Sidney Freedberg e Ernst H. Gombrich, ao contrário, argumentam que o estilo, baseado na supremacia da artificialidade e do arbítrio pessoal do artista sobre a imitação da natureza, consistiu em um desenvolvimento que teve como origem o próprio Alto Renascimento. Suas sementes teriam sido cultivadas pela produção tardia de Rafael e por elementos imanentes à produção de Michelangelo, sobretudo suas obras executadas durante seu retorno a Florença entre 1516 e 1534, servindo como importantes inspirações para a nova geração de artistas (SHEARMAN, 1978, p. 15, 44-46, 62, 78; FREEDBERG, 1993, p. 175 s.; GOMBRICH, 1990, p. 125).

Dentre estas inovações encontra-se um novo tratamento espacial, orientado por uma arte cada vez mais preocupada com os aspectos simbólicos e espirituais de seu conteúdo. Observa-se uma espiritualização impulsionada pela subjetividade do artista, manifesta em uma forma extática e etérea que se impõe cada vez mais sobre o ideal renascentista do referencial natural no decorrer do *Cinquecento*. Diante desta nova espiritualidade, todas as realizações formais da arte precedente, em termos de organização espacial e composição, são prontamente descartados. Compostas segundo a imaginação do artista, as obras apresentam figuras flutuantes representadas como visões ou existências fantásticas e sobrenaturais, características que permeiam toda a composição, as formas e as cores (FRIEDLAENDER, 1973, p. 25; DVORAK, 2004, p. 193-211; CHENEY, 2004, 1-8).

Alinhando-se à estas considerações, Max Dvorak, em seu clássico estudo sobre a arte de El Greco (1541-1614), conclui que estas obras, executadas sem a preocupação de reproduzir os objetos captados pela visão, “ao contrário, elas se assemelham a visões febris nas quais o espírito se liberta dos grilhões terrenos para soltar em um mundo estrelado e suprarracional”⁴ (DVORAK, 2004, p. 197, tradução nossa). Sydney J. Freedberg, em consonância com esta perspectiva, sublinha que os efeitos e intenções das obras maneiristas, sobretudo as de temática sacra, são como os dos ícones religiosos. Em ambos o assunto é sintetizado, transposto da narrativa histórica para o símbolo, onde é expresso de modo unificado e volta-se à abstração altamente estilizada, tornando-se uma ferramenta de comunicação altamente elaborada com a mente do espectador (FREEDBERG, 2004, p. 128). Partindo destas considerações presentes na historiografia, o presente artigo propõe uma análise de como a pintura religiosa maneirista praticada por artistas ativos na toscana explorou a espacialidade como atributo simbólico, por meio do qual os fiéis teriam acesso não apenas à transmissão da verdade religiosa, mas também experienciarium uma apreensão extática e contemplativa do divino. Esta utilização será considerada em relação às concepções sobre as funções e capacidades das imagens e dos símbolos que nortearam a teologia cristã e o pensamento renascentista, demonstrando como a arte religiosa maneirista interpretou visualmente tais ideias.

Todavia, considerando os limites inerentes à natureza do presente estudo, não se pretende estabelecer uma classificação unívoca imposta sobre todos os artistas agrupados sobre o conceito de “maneirismo” na Toscana, generalizar suas produções a uma mesma linguagem, ou tampouco desconsiderar ou anular as diferenças e particularidades da arte italiana (pertinentes às suas diferentes escolas e tradições locais), tendo em vista que o maneirismo não foi sequer adotado na

⁴ “Rather They resemble a feverish vision in which the spirit frees itself from earthly bonds to lose itself in a starry, super-rational world”

integralidade das obras dos artistas inseridos neste movimento pela historiografia (CAMPBELL, 2004, p. 267). O objetivo deste estudo, diversamente, consiste em analisar pontos de convergência compartilhados por estes artistas em determinadas obras de arte, as quais projetam visivelmente determinadas disposições conceituais, estéticas e religiosas difundidas no período, fenômeno que não necessariamente constitui um elemento normativo generalizado, ainda que seja possível ver sua adoção e transformação no decorrer do tempo. Em especial, tal estudo concentra-se sobretudo na representação do espaço pintado como meio de significação, enquanto outros aspectos das pinturas serão apenas considerados na medida em que contribuem para a compreensão desta “forma simbólica”⁵. Com isso, por meio do estudo desta linguagem estética e de suas expressões religiosas, bem como da complexa articulação entre textos e imagens, pretende-se fornecer um entendimento mais profundo da arte e da cultura italianas do século XVI, com foco na experiência toscana.

O espaço como expressão do divino: a teologia do ícone

A expressão da realidade divina por meios visuais é um elemento fundamental da arte cristã, constituindo uma diversidade representações sacras desde os últimos anos da Antiguidade, tanto na Europa latina quanto no Império bizantino. Difundidos no decorrer do século VI, os ícones cristãos surgem a partir da confluência de diferentes tradições representativas, incluindo a retratística mortuária, a imagem imperial e as antigas imagens sagradas do paganismo romano. Destes últimos, em especial, a imagética cristã herdaria a crença na *presença* (parcial ou completa) do protótipo na imagem, a saber, o reconhecimento de que o divino estaria, de algum modo, presente em suas representações, o que justificaria seu culto e a celebração (BELTING, 2010, p. 29; ANTONOVA, 2010, p. 77-80).

Fundamentada nas doutrinas neoplatônicas de Plotino (204/5-270) e seus sucessores, esta noção se sustenta sobre uma visão metafísica da realidade. O universo é entendido como uma hierarquia ordenada de planos ontológicos sobrepostos que emanam da unidade primordial, desdobrando-se até a existência material e inferior, a qual, no entanto, é considerada como um reflexo ou expressão do divino. Como consequência, Plotino atribui à arte a capacidade de tornar o divino manifesto materialmente, considerando-a um meio de conhecimento das realidades superiores (PLOTINUS, 1977, I.6.9, p.26; V.8.1, p. 239). De fato, o filósofo chega a considerar a imagem uma forma de conhecimento superior, ao sublinhar diferenças entre os diversos tipos de conhecimento.

Devido à limitação imposta pelo tempo e pelo espaço aos reinos inferiores da hierarquia do ser, o conhecimento destas esferas ocorre por meio da razão discursiva, de modo progressivo e parcial, sendo incapaz, entretanto, de apreender a realidade superior das Ideias que constituem a mente divina. Estas Formas arquetípicas, pertencentes a uma realidade transcendente e atemporal, não estão sujeitas às mesmas limitações que as esferas da matéria e da alma. Sua apreensão não ocorre de modo fragmentário e progressivo, mas completo e simultâneo (*totum simul*), pois todo este plano é formado por imagens, não como inscrições ou reflexos, mas como existências autênticas e reais, das quais todo o universo físico é uma sombra imperfeita. Assim, estes arquetipos ou protótipos contemplam toda a existência simultaneamente em suas Ideias, não necessitando da mediação da razão discursiva (PLOTINUS, 1977, V.8.5, p. 242).

Como ilustração deste *modus videndi*, Plotino menciona que os sábios egípcios teriam percebido a verdade desta noção ao abandonarem as formas escritas e as palavras pelas representações imagéticas, gravando separadamente cada imagem relacionada a cada item nas inscrições sagradas

⁵ Teórica e metodologicamente, este estudo é tributário das discussões contidas no clássico *Die Perspektive als symbolische Form (A Perspectiva como forma simbólica, 1927)* de Erwin Panofsky, onde o autor lança as bases para o estudo da perspectiva e do espaço pictórico como elementos importantes de significação. Cf. PANOFSKY, Erwin. *The perspective as Symbolic Form*. Translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1991.

sobre os templos, replicando o modo de criação do Absoluto. Cada imagem é tida como manifestação da sabedoria e do conhecimento, consistindo em uma unidade imediata, diferente das palavras e da escrita, que refletem o modo de pensamento do discurso racional (PLOTINUS, 1977, V.8.6, p. 242). As imagens são elevadas a um patamar superior à palavra, sendo capazes de sintetizar e transmitir, de modo completo e simultâneo, aquilo que o discurso racional só é capaz de exteriorizar de modo gradual e fragmentário. Elas representam, assim, o modo de comunicação e conhecimento suprarracional inerente às esferas divinas.

Esta visão seria incorporada à teologia cristã por Pseudo-Dionísio, o Areopagita, autor desconhecido de possível origem síria, ativo entre os séculos V e VI d. C., e por séculos identificado com o discípulo convertido por Paulo descrito em Atos 17:34⁶. Fundamentada na concepção neoplatônica de imagem, o autor elabora, em sua *Hierarquia Celeste*, uma teologia simbólica que consiste no conhecimento de Deus e da realidade divina por meio de figuras e símbolos. Para Pseudo-Dionísio, os santos iniciadores revestiram os mitos com imagens que, por meio de analogias, elevariam os adeptos destes símbolos santos até realidade espiritual simples e inefável, das quais estes símbolos são representações (AREOPAGITA, 2015, I.3.121c-d, p. 20).

Por um lado, os símbolos tornam acessíveis mistérios elevados incompreensíveis por meios racionais discursivos, pois levam em conta a limitação da compreensão humana, oferecendo, portanto, um meio de elevação espiritual adaptada à natureza terrena. Eles traduzem, de acordo com a capacidade humana, as revelações sagradas, que devem ser compreendidas de maneira anagógica (AREOPAGITA, 2015, II.1.137a-b, p. 23-24). Por outro lado, o próprio processo emanativo que dá origem ao mundo material é encarado como uma sequência de projeções imagéticas, reflexos e cópias da realidade transcendente. O universo é entendido como um conglomerado de imagens refletidas por planos de realidade que agem como espelhos, transmitindo os raios divinos aos níveis inferiores de manifestação (AREOPAGITA, 2015, III.2.165a, p. 38).

Em linha com este entendimento, as imagens denotam o modo pelo qual Deus executa seu ato criativo, fazendo-se presente em todas as coisas. Especialmente importante no que tange aos ícones, tal concepção explicaria por quais modos a Presença divina poderia ocorrer nas imagens sagradas, fundamentando filosoficamente estas representações. Nestes termos, a presença do protótipo divino na imagem é parcial, sendo fruto da semelhança que esta guarda com o arquétipo, mas cuja natureza material (portanto, pertencente a um nível inferior na hierarquia do ser) compromete sua plena realização. O ícone é, portanto, semelhante e dissemelhante, semelhante pela imagem, mas dissemelhante pelo suporte material. Enquanto Deus é similar apenas a si mesmo, Ele concede à sua criação a possibilidade de se tornar mais semelhante ao Criador ao converter-se a Ele (IVANOVIĆ, 2010, p. 45; ANTONOVA, 2010, p. 81 s.).

Estas especulações fundamentaram as concepções oriental e ocidental sobre as imagens sagradas no curso da Idade Média, as quais foram reforçadas pelas Escrituras. A imagem de Cristo emerge como o paradigma que define o debate acerca da imagética cristã. No ícone do Salvador, é reconhecida uma identidade ontológica compartilhada entre Cristo e sua imagem, explicada filosoficamente pelo repertório neoplatônico, mas que também é corroborada pelas Escrituras. Teologicamente, este processo é fundamentado pela visão de Cristo como imagem de Deus Pai e pelo dogma da Eucaristia, a Presença Real.

⁶ Suas obras guardam uma considerável influência de Proclo, especialmente de *seus Elementos de Teologia*. Sua influência foi importante no Ocidente Latino a partir da tradução de sua obra por João Escoto de Eriugena (ca. 810-877), contribuindo para a circulação e difusão da filosofia neoplatônica na Europa cristã, exercendo um impacto decisivo na obra de pensadores subsequentes como Hugo de São Vitor (ca. 1096-1141), Tomás Galo (ca. 1200-1246), Alberto Magno e Tomás de Aquino (1225-74), entre outros. Da extensa bibliografia sobre o autor, podem ser elencados os estudos de ROREM, Paul. *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*. Oxford University Press, 1993; PERL, Eric D. *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*. Albany: SUNY Press, 2007; IVANOVIĆ, Filip. *Symbol & Icon: Dionysius the Areopagite and the Iconoclastic Crisis*. Oregon: Pickwick, 2010.

A visão de Cristo como imagem de Deus é afirmada por Paulo (2 Coríntios 4:6), para quem: “Porque Deus, que disse que das trevas resplandecesse a luz, é quem resplandeceu em nosso coração, para iluminação do conhecimento da glória de Deus, na face de Jesus Cristo”. João (14:9) por sua vez, conta que Cristo teria dito “quem me vê, vê o Pai”, fundamentando assim a teologia da “Sagrada Face de Cristo”. No que tange à Eucaristia, por sua vez, para alguns dos defensores dos ícones não consistiria em uma imagem, mas o próprio Cristo corporificado, demonstrando assim uma conexão com a estética neoplatônica, onde a imagem artística é entendida como um reflexo do protótipo, não sendo, entretanto, idêntica a ele (ANTONOVA, 2010, p. 63-77). Do ponto de vista teológico, portanto, a doutrina da Sagrada Face postula a possibilidade de se conhecer o Pai através do filho e, por outro lado, a capacidade da matéria (e, por extensão, da imagem) de conter a presença divina.

Desenvolvida durante as crises iconoclastas (a primeira entre 726-787; a segunda entre 814-843), a teologia bizantina sobre as imagens sustentava-se sobre estes argumentos teológico-filosóficos, tal como indicado pela famosa apologia de João Damasceno (ca. 680-749), o primeiro autor a buscar uma sistematização do uso dos ícones, baseando-se amplamente nas ideias de Pseudo-Dionísio (DAMASCUS, 2003, I.10, p. 25; 28, p. 40; III.19, p. 97; 21, p. 98; 43, p. 113; ANTONOVA, 2010, 66-82; BELTING, 2010, p. 179). Com base neste repertório conceitual, as representações cristãs medievais apresentariam características visuais notáveis. Dentre estas, o espaço pictórico surge como um elemento de especial relevância.

Neste contexto, Clemena Antonova (2010, p. 29-63) define este modo de construção do espaço pintado, enquanto definidor dos ícones, como uma “perspectiva reversa”. Existente desde a Antiguidade Tardia, este princípio de tratamento da espacialidade pictórica influenciaria profundamente a arte medieval europeia, resistindo ao advento da perspectiva renascentista. Imagens construídas com uma “perspectiva reversa” caracterizam-se pela ausência de ilusionismo ótico, demonstrando uma despreocupação em emular, por meio da perspectiva, o espaço tal como apreendido pela visão. Estas imagens não visam a representação naturalista da realidade, mas manifestar, total ou parcialmente, a presença do protótipo na imagem, a qual é testemunhada pela aderência visual a uma forma canônica e idealizada.

A autora propõe que as “distorções” no cerne da “perspectiva reversa” são norteadas por uma concepção atemporal da eternidade de Deus, tal como desenvolvida por Boécio (2005, V.4.26, p. 149), a partir do neoplatonismo. Considerando que Deus transcende a dimensão temporal, os eventos da história humana existem para Ele simultaneamente em sua totalidade, “todos de uma só vez” (*totum simul*). Como resultado, um ser atemporal não percebe os acontecimentos de modo sucessivo, de acordo com a passagem do tempo, mas simultaneamente. A visão divina é simultânea e abarca todas as coisas ao mesmo tempo, de modo que as coisas não são vistas de um ponto de vista determinado, mas de todos os pontos de vista possíveis de uma só vez. O objeto, percebido de uma perspectiva atemporal e onipresente, torna-se remanescente da Ideia platônica. Em decorrência, a arte do ícone pode ser entendida como uma tentativa de transpor visualmente os acidentes do espaço e do tempo, e mesmo quando indicações de lugar ou tempo estão presentes, assumem um caráter generalizado, ressaltando assim a presença divina na imagem sagrada ao emular não o espaço sensível, mas o “olhar de Deus” (ANTONOVA, 2010, p. 103)⁷.

⁷ Este efeito é reforçado por uma série de elementos iconográficos, como a presença de mandorlas ou esferas luminosas em volta de figuras sagradas, assinalando visualmente o fenômeno indescritível da “glória de Deus”. Assumindo uma forma oval ou esférica, circunscrevendo as figuras de Cristo, a Trindade ou a Virgem (e, em casos raros, alguns santos) em seus processos de Ascensão, a mandorla é um dispositivo também utilizado em cenas em cenas do Antigo e do Novo Testamentos para ilustrar os raros casos nos quais Deus decide revelar a Si mesmo diante dos olhos humanos. Seu significado, embora complexo, corresponde com as manifestações multifacetadas da natureza divina, sendo definida geralmente como uma região metafísica, um “ponto de encontro” do espaço material e espiritual, no qual os eventos sagrados ocorrem. Como Rotislava Todorova refere, a mandorla surge como um símbolo visual da luz incriada e de sua capacidade de manifestação de energias divinas, por meio das quais Deus revela-se aos seres humanos, enquanto permanece incognoscível em Sua essência, demarcando simultaneamente um “*locus sanctus*” de Sua presença. Cf.

Estas noções adquirem uma expressão visual em diversas representações icônicas de cenas sagradas durante a Alta Idade Média, como o famoso mosaico da *Transfiguração* (Fig. 1) sobre a abside leste da Igreja Ortodoxa inserida no complexo do mosteiro de S. Catarina no sopé do monte egípcio do Sinai. Executado logo após a construção da igreja no século VI, o mosaico mostra o episódio bíblico, descrito nos evangelhos de Marcos (9:2-8), Mateus (17:1-9) e Lucas (9:28-36) na qual Cristo paira em glória, acompanhado da visão dos profetas Moisés e Elias, no topo do Monte Tabor, diante dos apóstolos Pedro, Tiago e João. Jesus teria sido envolto pelo esplendor divino, junto do qual uma nuvem brilhante teria aparecido, por meio da qual Deus Pai afirmava a divindade de Cristo aos presentes. No mosaico, Cristo surge ao centro, cercado pelos profetas Moisés e Elias, de pé; e os apóstolos Pedro, Tiago e João, prostrados. Além da ausência de uma estrutura espacial perspéctica, a divindade do Salvador é ressaltada pela mandorla que o circunscreve, demarcando sua transcendência em relação ao mundo sensível e seu pertencimento a uma outra esfera de realidade. Este *locus sanctus* é caracterizado por graus concêntricos que escurecem em direção ao centro, indicando visualmente a teologia negativa elaborada por Pseudo-Dionísio, segundo a qual o conhecimento de Deus é somente obtido de modo limitado pela descrição de seus atributos. Seu verdadeiro mistério, dada sua natureza transcendente à compreensão humana, somente pode ser apreendido por vias suprarracionais, simbolizadas pela escuridão, que representa o caráter absoluto e incompreensível da essência divina (AREOPAGITA, 2015, II.1.137a-b, p. 23-24).

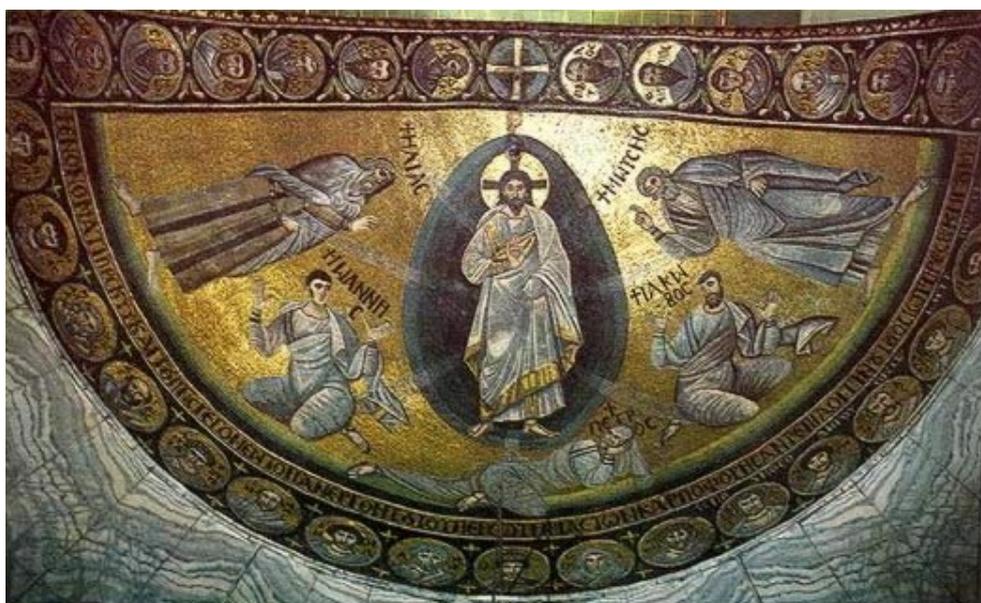


Figura 1. *Transfiguração*, séc. VI d. C. Igreja Ortodoxa do Sinai, Mosteiro de S. Catarina, Egito. Fonte: Domínio Público⁸

A representação visual da glória divina por meio da articulação entre elementos formais e expressivos caracterizou uma parcela importante da iconografia cristã, persistindo mesmo com o advento da representação naturalista de cenas bíblicas a partir da produção de Giotto (1267-1337) e, especialmente, de Masaccio (1401-1428), que incorporaria na arte pictórica a técnica da perspectiva artificial elaborada por Filippo Brunelleschi (1377-1446) (PANOFSKY, 2018, p. 19 s.; KING, 2000, p. 34 s.; FOSSI, 2015, p. 5). No século XV, temas cristológicos como a *Transfiguração* seriam traduzidos de acordo com as tendências artísticas predominantes da época, em composições

TODOROVA, Rostislava. Orthodox Cosmology and Cosmography: Iconographic mandorla as imago mundi. In: *Twelfth Symposium Nis and Byzantium*, 3-6 June 2013. Nis, Serbia, 2014, v. XII, p. 146-147; HALL, James. *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. Boulder: Westview Press, 1995, p. 103.

⁸ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Saint_Catherine%27s_Transfiguration.jpg > Acesso em março, 2024.

caracterizadas pela aplicação extensiva da perspectiva e do naturalismo representativo. Tal disposição pode ser vista em obras diversas, como em duas pinturas dedicadas ao tema, executadas pelo veneziano Giovanni Bellini (1430-1516) no intervalo de cerca de três décadas na segunda metade do século. Influenciado de forma significativa pelo estilo de Andrea Mantegna (1431-1506), seu cunhado, Bellini interpretaria o episódio em termos naturalistas, extraindo os elementos visuais que tipicamente assinalam a natureza sobrenatural e mística do evento, como mandorlas, nuvens luminosas ou raios⁹.

Em solo florentino, uma abordagem diversa com respeito ao tratamento espacial marca representações do mesmo tema. Na mesma época, Sandro Botticelli (1445-1510) compôs um pequeno painel do mesmo tema, pensado como parte central de um tríptico. Flanqueado pelas figuras de São Jerônimo e Santo Agostinho, a *Transfiguração* (Fig. 2) botticelliana ressalta a natureza extraordinária do episódio, apresentando Cristo envolto por raios e flanqueado pelos profetas, situando-se sobre os apóstolos que se contorcem diante de sua glória. Já em Botticelli, revela-se uma característica distintiva da arte maneirista de duas décadas mais tarde: a notável desconsideração pela construção perspéctica do espaço, refletida tanto no espaço predominantemente ocupado pelas figuras, quanto na própria disposição das figuras sobre o plano, de modo que o Salvador aparente estar flutuando mesmo que seus pés toquem o solo. A paisagem é reduzida em seus mínimos detalhes essenciais, a fim de servir de cenário para o evento (LIGHTBOWN, 1989, p. 140).

⁹ Outras obras adotariam este naturalismo de modo parcial. Alguns anos mais tarde, uma interpretação também naturalista, foi utilizada por Pietro Perugino Perugino (1450-1523) e sua oficina na pintura do mesmo tema executada para o Collegio del Cambio de Perugia, na qual o naturalismo perspéctico mescla-se a elementos tradicionais da iconografia cristã medieval, como a mandorla. Cf. SHANEYFELT, Sheri Francis. *Painting in Renaissance Perugia: Perugino, Raphael, and their Circles*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2023, p. 46-49.



Figura 2. Sandro Botticelli, *Transfiguração*, 1500-1501. Têmpera sobre painel, 27,5 x 35,5 cm. Galleria Pallavicini, Roma. Fonte: Web Gallery of Art¹⁰.

A obra se insere na fase tardia do pintor, durante a qual sua linguagem estética, inspirada pelo neoplatonismo florentino de Marsilio Ficino¹¹ e possivelmente sensibilizada pelo pietismo de tom savonaroliano¹², adquire uma expressividade mística e extática. Esta nova inclinação resultou em um arcaísmo medievalizante, manifesto tanto na desconstrução da espacialidade matematizada da perspectiva, quanto na hierarquização formal, segundo a qual os personagens mais importantes são representados em proporções maiores que os demais, prefigurando as tendências emergentes na arte do século seguinte (SANTI, 2001, p. 86, 158).

Como observa Argan (1999, p. 204-262), tal postura foi uma consequência da visão artística que o artista cultivou durante sua carreira. Especialmente em suas obras tardias, o pintor reagiu a uma

¹⁰ Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/b/botticel/91late/10transf.jpg>> Acesso em abril, 2024.

¹¹ O contato de Botticelli com a filosofia de Ficino é um tema amplamente discutido na historiografia da arte renascentista. A este respeito, cf. em especial os estudos de WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*. New York: The Norton Library, 1968, p. 113-127; GOMBRICH, E. H. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972, p. 31-81; DOEL, Marieke J. E. van den. *Ficino and Fantasy: Imagination in Renaissance Art and Theory from Botticelli to Michelangelo*. Leiden; Boston: Brill, 2021, p. 198-204.

¹² Tal influência, entretanto, não é documentada, permanecendo conjuntural. Autores como Leopold David Ettlinger e Helen S. Ettlinger, defendem que a inspiração religiosa que marcou a carreira tardia do artista se deve não a uma aderência às pregações savonarolianas, mas a uma reação diante dos tumultos culturais da época. Cf. ETTLINGER, L. D.; ETTLINGER, H. S. *Botticelli*. Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 92.

concepção da história da pintura como questionamento e conhecimento do mundo natural e da história. Para Botticelli, a arte é uma revelação divina, uma aspiração ao belo, entendido como verdade espiritual absoluta. Neste sentido, sua *Transfiguração* assume contornos icônicos, ressaltando o arrebatamento espiritual do episódio bíblico sobre qualquer preocupação em reproduzir com perícia matemática o mundo natural. Devido à rejeição dos pressupostos teóricos e técnicos da arte do Quattrocento, não causa surpresa que elementos maneiristas tenham sido identificados na produção do artista florentino, cujo refinamento atraiu o interesse de artistas maneiristas conterrâneos nos anos 1570 e 1580 (FRIEDLAENDER, 1973, p. 40-41; LIGHTBOWN, 1989, p. 13, 112, 117, 125, 156). O caráter extático e arrebatador das representações de Cristo em Glória seria explorado na arte maneirista, unificando-se com os desenvolvimentos plásticos do século XV e permeando importantes obras religiosas na Toscana. Neste contexto, foi paradigmático o painel da *Transfiguração* (Fig. 3), executado por Rafael e encomendado por Giulio de' Medici (1478-1534), futuro papa Clemente VII (VASARI; MILANESI, 1878, v. 4, III, Vita di Raffaello da Urbino, p. 371; HARTT, 1987, p. 521).



Figura 3. Rafael Sanzio, *Transfiguração*, 1518-20. Têmpera sobre painel, 405 x 278 cm. Pinacoteca Vaticana, Vaticano. Fonte: Domínio Público¹³

¹³ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Transfiguration_Raphael.jpg > Acesso em março, 2024.

A obra de Rafael diferencia-se de outras representações do evento ao mostrar a sequência imediata da aparição: um garoto possuído que os apóstolos haviam sido incapazes de exorcizar, mas que foi finalmente curado graças à aparição de Cristo (Mt. 17:14-21; Mc. 9:14-29). O caráter arrebatador do evento é ressaltado pelo contraste entre a aparição de Cristo em esplendor, rodeado por nuvens radiantes que assumem uma forma fluida de uma mandorla, e o mundo material na região inferior da composição, composto de trevas, especialmente demarcadas pela montanha que serve de palco ao evento sagrado.

Comentando algumas décadas mais tarde sobre a pintura, Vasari a considera a “mais bela e divina” de toda a produção do artista de Urbino. A atmosfera mística da obra é reconhecida pelo autor, para quem a figura de Cristo em ascensão mostra a essência e a divindade de todas as três pessoas da trindade unificadas na perfeição da arte de Rafael. O caráter arrebatador da obra teria se estendido ao próprio artista (falecido pouco após o término da obra), que teria se dedicado com tamanho afincamento, “junto de sua virtude”, para mostrar o esforço e o valor de sua arte no rosto de Cristo, que após finaliza-lo, como se fosse a última coisa que devia fazer, nunca mais tocaria no pincel, sendo arrebatado pela morte (VASARI; MILANESI, 1878, v. 4, III, Vita di Raffaello da Urbino, p. 372).

De fato, ao apresentar a aparição mística de Cristo flanqueado pelos demais profetas em suspensão contemplativa, a *Transfiguração* é vista por autores como John Shearman (1978, p. 62) como um importante testemunho do maneirismo incipiente que marcou os últimos anos de atividade de Rafael, revelando a tendência de abstração da realidade que caracterizou a linguagem plástica do movimento. Em complemento, Sidney J. Freedberg (1993, p. 83) observa que o painel representa um ponto de inflexão na arte da época, exibindo uma alteração dos princípios que norteavam o Alto Renascimento e anunciando sua ruptura. A partir da década de 1520, a obra de Rafael serviu como uma importante referência para o novo movimento artístico em ascensão. Um de seus elementos importantes, no que diz respeito à arte religiosa, no geral, e às representações de Cristo, em particular, foi o tratamento espacial, caracterizado pelo abandono do rigor na construção perspectíca.

Por meio desta disposição, o aspecto simbólico da cena sagrada e sua natureza transcendente seriam ressaltados, elementos que, para Federico Zeri (2024), seriam distintivos das pinturas religiosas que representariam, a partir de meados do século XVI, uma “*arte senza tempo*”, em consonância com o conceito de “perspectiva reversa” de Antonova. Para o autor, nesta “arte atemporal”, que tem na pintura sacra seu exemplar máximo, o evento sagrado é depurado de qualquer alusão mundana ou terrena, e a cena é transportada para uma esfera além do tempo e do espaço, um plano simbólico estático e divino. Neste sentido, estas obras assumem um caráter hieroglífico, composto por diversos níveis de leitura e significados a serem apreendidos de sua fruição. Visto que a imagem religiosa possui um inerente apelo aos aspectos universais da vida humana, como a fé, o sofrimento, a redenção e a transcendência, estas obras possuíam um poder espiritual e estético transcendente às modas artísticas. Para o historiador, a arte religiosa bizantina surge como arquétipo desta linguagem representativa abstrata e transcendente o tempo e ao espaço, caracterizando-se por uma simplicidade hierática em que todas as figuras são representadas de um modo simbólico e desprovido de particularidades históricas e narrativas específicas, transportando o espectador a uma experiência estética e espiritual mais profunda, desconsiderando seu contexto originário.

No contexto toscano, esta “*arte senza tempo*”, caracterizada pela anulação da construção perspectíca do espaço e pelo enriquecimento do caráter simbólico e extático da cena sagrada marcou a produção botticelliana (Fig. 2) e, em especial, uma série de composições maneiristas a partir da década de 1520, como o afresco da *Ressurreição* (Fig. 4), executado por Jacopo Pontormo para o monastério de Certosa del Galluzzo, pertencente à Ordem dos Cartuxos, feito de refúgio pelo artista entre os anos de 1523 e 1525, durante um surto de praga. O afresco, alvo de comentários negativos de Vasari (1878, v. 6, Vita di Jacopo da Pontormo, p. 266-269) pela utilização, pelo artista, de referências iconográficas nórdicas, é relevante para o presente estudo por sua articulação espacial.



Figura 4. Jacopo Pontormo, *Ressurreição*, ca. 1523-1525. Fresco, Certosa del Galluzzo, Florença. Fonte: Domínio Público¹⁴

No afresco consideravelmente danificado, Cristo surge em meio aos soldados adormecidos, cujo tratamento plástico lhes transforma em figuras geometrizadas de superfície lisa, tons pastéis saturados e iluminados em sua totalidade, eliminando o jogo entre luz e sombra. De particular importância, todavia, é o achatamento espacial, graças ao qual as figuras dormentes são sobrepostas e aglomeradas sem uma preocupação com o ordenamento perspéctico, e a paisagem que normalmente ornamenta o plano secundário dá lugar a um esplendor imanente que ilumina toda a composição, dissipando qualquer vestígio de sombra e escuridão, servindo como expressão visual da luz de Cristo ressuscitado, a qual é intensificada pela cor branca de seu manto. Esta mesma abordagem plástica permeou até mesmo obras religiosas que não tinham como tema central um evento tipicamente contemplativo ou sobrenatural, como o painel da *Pietà* (Fig. 5) executado pelo mesmo pintor entre os anos de 1525 e 1528 para a Capela da família Capponi, na igreja florentina de Santa Felicita.

Segundo informa Vasari (v. 6, Vita di Jacopo da Pontormo, p. 270-272), a obra foi encomendada ao pintor por Lodovico Capponi, banqueiro e comerciante florentino, por intermédio de Niccolò Vespucci, amigo comum a ambos. A decoração da capela incluía, além do painel, um Deus Pai, sobre a cúpula, envolto pelos Patriarcas (conjunto que foi perdido no século XVIII) junto dos Evangelistas, em *tondi* nos pendentives, um dos quais da lavra de Agnolo Bronzino (1503-1572), então aprendiz de Jacopo. Com respeito ao painel retabular, a inovação da pintura foi reconhecida pelo próprio biógrafo, que destaca como o artista dedicou-se a pensar em “novos conceitos e modos fantásticos de composição” (*investigando nuovi concetti e stravaganti modi di fare*), removendo as sombras e utilizando cores claras e unificadas, mal permitindo diferenciar a luz dos tons intermediários e estes das sombra.

¹⁴ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Pontormo%2C_resurrezione_3%2C_certosa.jpg> Acesso em junho, 2024.

A obra tem sido objeto diversas interpretações, as quais dividem-se até mesmo acerca de seu tema principal. Enquanto Vasari considera a obra uma Deposição, John Shearman (1971) a define como um Sepultamento. Leo Steinberg (1974, p. 385-399), a interpreta como uma Pietà transformada em uma Trindade, na qual Cristo é retirado dos braços de sua mãe e elevado ao céu (representado pela nuvem no canto superior esquerdo) por dois jovens anjos que sustentam seu corpo. Georgia Wright (1978, p. 35), Jean-Claude Lebensztejn (1992, p. 277-298), Philippe Costamagna (1994, p. 188), Antonio Natali (2000, p. 8-21) e Louis A. Waldman (2002, p. 293-314), escrevendo entre 1978 e 2002, concordam que a pintura consiste em uma representação abstrata, um símbolo eucarístico dotado de uma dimensão transcendente ao tempo e ao espaço, considerando que a nuvem substitui a escada que ocupa o mesmo espaço no desenho preparatório (WASSERMAN, 2009, p. 46, 65, n. 65). O caráter abstrato da pintura é, finalmente, interpretado como uma visão espiritual por Ilka Braunschweig-Kühl (2006, p. 62-80), que rejeita qualquer caráter tradicional à pintura, devocional ou narrativa.



Figura 5. Jacopo Pontormo, *Pietà*, 1525-28. Têmpera sobre painel, 313×192 cm. Capela Capponi, Santa Felicita, Florença. Fonte: Domínio Público¹⁵

¹⁵ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Jacopo_Pontormo_-_Deposition_-_WGA18113.jpg> Acesso em abril, 2024.

Jack Wasserman (2009, p. 35-72), por sua vez, interpreta a imagem como um símbolo multifacetado. A cena mostra uma *Pietà* em formação, mas também alude à Ressurreição, contendo elementos simbólicos teológicos, relativos à eucaristia e à doutrina da “Sagrada Face de Cristo” (*volto santo di Cristo*). De fato, o tema da *Pietà* mostra-se como o mais provável, considerando que seria a este tema que que Capponi rededicara sua capela em 1525, de modo que o painel tenha servido como o lugar típico para a representação do título simbólico da capela (WALDMAN, 2002, p. 300). Estas diferentes interpretações, entretanto, convergem no que diz respeito à natureza abstrata da obra, expressa em elementos visuais como sua ausência de espacialidade. A composição é formada por personagens em um estado de suspensão, cujas vestes aparentam não estar sujeitas às leis da gravidade. O plano de fundo, de tom acinzentado sólido e opaco, apresenta-se como uma dimensão inatural, impressão quebrada apenas pela nuvem à esquerda, a qual, no entanto, contribui para o caráter simbólico do retábulo, podendo ser considerada uma alusão ao Deus Pai, representado deste modo nas Escrituras, como forma de preservar seu caráter incognoscível (WASSERMAN, 2009, p. 56-58; SHEARMAN, 1971, p. 26; COX-REARICK, 1981, v. 1, p. 260).

Nesta direção, para Waldman (2002, p. 300), ao suprimir a escada pela nuvem, Pontormo remove o último elemento narrativo de sua pintura, a qual se torna uma visão transcendente à esfera temporal, convertendo-se em uma imagem icônica. Sua qualidade abstrata e isolada aproxima-se da tradição icônica da *Pietà*, cuja forma e significado eram seriamente repensadas pelos artistas nos primeiros anos do Cinquecento¹⁶. Cox-Rearick, neste sentido, complementa que as mudanças feitas por Pontormo em relação ao desenho preparatório, como a remoção da escada, tiveram como objetivo principal: “aquele de retirar a ação de um contexto definido de tempo e espaço, direcionando todas as formas para o interior” (1981, v. 1, p. 260, tradução nossa)¹⁷.

Os elementos iconográficos da pintura, apontados por Jack Wasserman, são de especial importância para esta dinâmica visual, contribuindo para o entendimento da obra como um símbolo composto por uma “perspectiva reversa”, imbuído de possibilidades contemplativas vinculadas à teologia do ícone. Conforme o autor observa, o brilho na parte superior da nuvem sugere tratar-se de uma representação de Deus pai, cuja aparência inefável assume tal forma em diversos momentos do Antigo Testamento e, no Novo, no momento da Transfiguração. Sua presença na composição sinaliza sua aprovação da missão do Filho, sobre o qual sua luz se desdobra e reflete. A descida de Cristo do Calvário representou, portanto, a transmissão da luz divina para o mundo, assinalada pela iluminação pervasiva do primeiro plano da pintura, manifestando a glória e a esperança para a humanidade proveniente de seu sacrifício na cruz. Neste sentido encontra a declaração de Cristo testemunhada por João (12: 45-46): “Eu vim como uma luz para o mundo, de modo que todo aquele que acredita em mim não permanecerá nas trevas”. Combinado com o trecho supracitado de Paulo (2 Coríntios 4:6), a pintura de Pontormo unifica a teologia do *volto santo* com a metafísica da luz, noções importantes na teologia do ícone (WASSERMAN, 2009, p. 55-58).

Iconograficamente, este fundamento pode ser percebido ao centro da composição, no pedaço de tecido segurado por Maria Madalena (de costas ao expectador) diante do Salvador, identificado por Wasserman como o sagrado lenço que cobriu a face de Jesus no Sepulcro, junto do Santo Sudário, atributos típicos da Ressurreição. De fato, o próprio Sudário é mostrado acima na mesma pintura, alinhado verticalmente com o lenço, como o tecido segurado por uma quarta mulher acima, emoldurada pelas curvas do painel. Tal alinhamento, remontando à tradição iconográfica medieval referente à Ressurreição, mostra que Pontormo pretendia executar uma imagem sincrética,

¹⁶ Por outro lado, como ressalta o autor, as fronteiras entre a representação icônica e narrativa eram raramente demarcadas como a historiografia do século XX deu a entender. Mesmo que a *Pietà* de Pontormo derive da tradição da pintura icônica devocional, o movimento físico no espaço que ela sugere, na elevação de Cristo do colo de Maria e a direção de seu sepulcro, vincula a pintura aos momentos narrativos que precedem e o seguem, a saber, as duas cenas da *Crucificação* e *Sepultamento* ilustrados no vitral feito por Guillaume de Marcillat na mesma capela em 1526.

¹⁷ “that of taking the action out of a definite time and space context and turning all the forms inward”.

transcendendo o sentido funerário da *Pietà*, reunindo em uma mesma cena diversas temporalidades da história sagrada: a Paixão, Morte e Ressurreição (WASSERMAN, 2009, p. 56-58).

Esta multiplicidade de temporalidades, expressa iconograficamente, unida ao distanciamento do naturalismo, manifesto nas proporções irrealistas das figuras, na articulação sobrenatural da iluminação (que praticamente anula as sombras), no achatamento espacial e no tratamento dado às formas, causando a impressão de que as figuras encontram-se flutuando em um plano suspenso e apartado do tempo e do espaço, contribuem, assim, para o caráter abstrato do painel, aproximando-o de uma concepção icônica da imagem, traduzida nos termos da tradição figurativa renascentista. Poucos anos mais tarde, em 1528, Rosso Fiorentino, companheiro de Pontormo e também aprendiz de Andrea del Sarto¹⁸ (1486-1530), recebe da Compagnia del Corpus Domini de Città di Castello a encomenda de um painel contendo *Cristo Ressuscitado em Glória* (fig. 6), obra finalizada dois anos mais tarde.



Figura 6. Rosso Fiorentino, *Cristo Ressuscitado em Glória*, 1528-1530. Óleo sobre painel, 348 x 258 cm. Museu Diocesano, Città di Castello. Fonte: Domínio Público¹⁹

¹⁸ Sobre a relação entre os dois artistas, cf. LETTA, Elisabetta Marchetti. *Pontormo, Rosso Fiorentino*. Florence: Scala; New York: Riverside, 1994; FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio (a cura). *Pontormo e Rosso Fiorentino: Divergenti vie della "maniera"*. Firenze: Mandragora, 2014.

¹⁹ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Rosso_Fiorentino_-_Risen_Christ_-_WGA20133.jpg > Acesso em maio, 2024.

A composição subdivide-se em dois níveis: o superior, onde Cristo emerge no centro entre a Virgem, S. Ana, S. Maria Madalena e S. Maria do Egito; e o inferior, povoado por uma diversidade de figuras representando a humanidade. Como Vasari comenta, Rosso teria restringido o acesso de terceiros (incluindo os comitentes) ao painel durante sua execução, visando assim assegurar sua autonomia criativa (VASARI, 1878, v. 5, Il Rosso, p. 163-166). A obra possui uma série de elementos simbólicos, conforme já assinalado por Falciani e Natali, que ligam as figuras no nível inferior a representações antropomórficas e iconográficas astrológicas derivadas de tratados de magia como o *Picatrix*²⁰. Apesar das elucidativas correspondências identificadas pelos autores, entretanto, o meio de contato do artista com este saber permanece incerto.

Falciani e Natali (2014, p 33) elencam autores como Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), seu sobrinho Gianfrancesco (1470-1533), e o monge Sante Pagnino (1470-1541) como possíveis influências, entretanto, o primeiro, embora se inspire consideravelmente no *Picatrix*, não exhibe em sua obra tais correspondências visuais planetárias, demonstrando profundas reservas com a própria astrologia. Seu sobrinho, Gianfrancesco, estenderia tais reticências a toda a filosofia pagã, sendo um grande representante da ortodoxia cristã no início do século XVI, atacando vigorosamente toda a *prisca theologia*, da qual Pico era um apaixonado adepto²¹. Finalmente, Sante Pagnino, embora fosse um notável estudioso do hebraico e talvez conhecesse textos cabalísticos, não demonstra em sua obra escrita uma afinidade evidente com correntes esotéricas ocidentais. Junta-se a isso a improbabilidade dos encontros entre o dominicano e Rosso. O monge deixaria a Toscana por volta de 1508, movendo-se para Roma, onde permanece até 1521, quando parte definitivamente para o reino francês onde passa seus últimos dias. Rosso, nascido em 1495, seria demasiadamente jovem para ser capaz de se beneficiar dos ensinamentos de Pagnino, que deixa a Toscana quando o artista ainda tinha apenas cerca de 15 anos. Em Roma, Rosso se instalaria na cidade apenas em 1523, dois anos após a partida do monge. É possível, não obstante, que Rosso tenha mantido contato (provavelmente indireto) com o próprio *Picatrix* ou mesmo com os imensamente célebres três livros *De vita* de Ficino, os quais apresentam uma parte importante das descrições do tratado árabe, possibilidade esta que necessita de investigações adicionais.

Mais relevante, entretanto, para o presente estudo, é o tratamento espacial, nomeadamente, sua ausência: qualquer reprodução de profundidade e prolongamento perspéctico são abandonados; o plano de fundo é deliberadamente ocultado ou achatado. Na região inferior, pela proliferação de figuras; na região superior, pelo esplendor divino, o qual se destaca da esfera terrena pela fronteira formada por nuvens, demarcando a passagem de uma esfera de realidade a outra: do mundo da matéria à esfera transcendente de Cristo. Assim como nas demais pinturas protagonizadas pelo Salvador, sua figura é acompanhada de um abandono consciente dos cânones perspécticos de representação, visando ressaltar o caráter extático, simbólico e atemporal da realidade divina, a qual é ressaltada pela posição de Cristo, que flutua no plano celeste do painel, demonstrando sua completa independência das leis que regem o plano material, povoado por símbolos astrológicos.

²⁰ Originalmente escrito em árabe por volta de meados do século XI d. C, *Ghayat al-hakīm (O Objetivo do sábio)*, recebeu o nome de *Picatrix* quando de suas traduções castelhana e latina no século XIII, a pedido de Alfonso X, rei de Leão e Castela, tornando-se conhecida pelo ocidente europeu. A obra consiste em um tratado enciclopédico de conhecimento mágico segundo um plano de fundo metafísico neoplatônico, reunindo, entre outras fontes, textos árabes sobre hermetismo, astrologia, alquimia e magia produzidos no Oriente Próximo entre os séculos IX e X d. C. Sobre o tratado, cf. PINGREE, David (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986, III, 1, p. 91; Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

²¹ Sobre Giovanni e Gianfrancesco Pico della Mirandola, cf. BUSI, Giulio; EBGI, Raphael. *Pico della Mirandola: Mito, magia, Qabbalah*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014, p. i-xlvi; ZAMBELLI, Paola. *White Magic, Black Magic in European Renaissance*. Leiden, Boston: BRILL, 2007, p. 59 s. Sobre Sante Pagnini, cf. PAGNINI, Sante. In: *TRECCANI enciclopedia online*. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/sante-pagnini/>. Acesso em: 10 jun. 2024; HERBERMANN, Charles G.; PACE, Edward A.; SHAHAN, Thomas J. (Eds.). *The Catholic Encyclopedia*. New York: The Encyclopedia Press, 1911, v. 11, p. 394-395. Sobre Rosso, cf. FALCIANI, Carlo. *Il Rosso Fiorentino*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1996.

Neste sentido, a pintura mostra, alegoricamente, a interface entre o plano celeste e o Empíreo na cosmologia aristotélica (ainda vigente no Renascimento), o lugar habitado por Deus e os demais seres divinos²². Conhecido na literatura cristã como o “primeiro céu”, a esfera é descrita por Padres inspirados pelo neoplatonismo, um dos primeiros entre eles sendo S. Basílio (ca. 330-379 d. C.), como pré-existente à própria Criação, sendo composto pela luz incorpórea de Deus, demonstrando uma evidente afinidade com o mundo metafísico das Ideias platônicas (RANDLES, 2014, p. 3-4). Além do tempo e do espaço, este reino é representado por Rosso banhado pela glória divina de Cristo, cuja manifestação se estende à dissolução de uma estruturação perspéctica do espaço, demarcando assim sua natureza atemporal e imaterial.

Alguns nos mais tarde, a mesma visualidade icônica e abstrata foi explorada por Agnolo Bronzino em sua decoração da Capela de Eleonora de Toledo, em especial, no painel (Fig. 7) da *Lamentação de Cristo* (1540-1545) sobre o altar, onde o simbolismo expressivo se unifica com a temática predominante do cômodo, a Eucaristia (COX-REARICK, 1993; BROCK, 2002, p. 185 s.; NATALI, 2010, p. 100-113; FALCIANI, 2010, p. 276-295). A obra²³, como Antonio Natali (2010a, p. 36-55; 2010b, p. 110) observa, vincula-se à obra de Pontormo em Santa Felicita (com a qual o próprio Bronzino colaborou como ajudante) por apresentar o corpo de Cristo e o mistério da Eucaristia como temas centrais, característicos dos tempos teologicamente conturbados da primeira metade do século XVI. A pintura, destinada à Capela de Eleonora, destaca-se por concentrar em si a mensagem ilustrada nas paredes do recinto (a qual inclui também um sentido encomiástico, uma exaltação dinástica da família Medici por meio de paralelos simbólicos com personagens bíblicos), voltada à celebração do corpo do Salvador como “pão do céu”, “pão dos anjos” e “pão do altar”.

²² O Empíreo (do latim *empyrus* e do grego *ἐμπερος*, *ēmpyros*, no/sobre o fogo) é a região mais elevada dos paraísos na cosmologia antiga e medieval, a morada dos anjos, deuses, santos e seres abençoados acima do firmamento, a qual acreditava-se ser feita de fogo ou éter, como constatado por seu significado etimológico. O lugar é referido por autores medievais como Tomás de Aquino e Dante Alighieri como o lugar onde habitam Deus, as hierarquias angélicas, os santos e outros seres abençoados que se nutrem da luz divina. Cf. AQUINO, São Tomás de. *Suma teológica*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, v. 2, I, q. 46, a. 3, p. 75; q. 61, a. 4, p. 218. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Edição bilingue. Tradução e notas de italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, v. 3.

²³ Como Vasari relata, poucos meses após sua instalação, em 1545, o painel original seria doado por Cosimo I a Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), conselheiro de Carlos V, por interceder, junto ao imperador, em nome da admissão do duque florentino como membro da Ordem do Tosão de Ouro. O painel seria substituído por um semelhante em 1553, acompanhado de dois painéis laterais compondo uma anunciação, apresentando o anjo Gabriel e a Virgem, e substituindo os painéis laterais de São João Batista e São Cosme, que anteriormente flanqueavam o painel original. Cf. VASARI. *Le Vite*, v. 7, III, Degl'Accademici del disegno, pittori, scultori, et architetti, e dell'opere loro, e prima del Bronzino, p. 597.



Figura 7. Agnolo Bronzino, *Lamentação de Cristo*, 1540-45. Óleo sobre painel, 2,68 x 1,73m. Musée des Beaux-Arts, Besançon. Fonte: Domínio Público²⁴

A natureza simbólica do retábulo, condizente com seu sentido teológico, estende-se aos seus elementos plásticos e expressivos. No primeiro plano, o corpo sem vida de Cristo é sustentado por João, à esquerda, pela Virgem, ao centro, e Maria Madalena, à direita, personagens cujas faces e expressões são despidas de *páthos*, representando assim a depuração de qualquer emoção diante do evento da Paixão, assinalando a natureza idealizada e simbólica da composição. Esta é, ainda, reforçada por outros personagens no primeiro plano, como o par de anjos que flanqueiam o grupo principal, não pertencentes à narrativa bíblica: à esquerda, um deles segura um cálice, símbolo central da Eucaristia; à direita, o segundo anjo segura um véu, simbolizando o mistério divino por trás da transubstanciação do pão e do vinho no Corpo e Sangue de Cristo, assim, demarca a separação entre o sagrado e o profano, o divino e o terreno. Portando estes símbolos ao apontarem para o corpo sem vida do Salvador, estes anjos o confirmam como “pão angélico”.

Não menos importante, esta conversão iconológica estende-se também à construção espacial. O plano secundário é ocupado por um céu azulado com nuvens na forma de um cenário abstrato,

²⁴ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Déploration_sur_le_Christ_mort_%28Bronzino%29.jpg > acesso em maio, 2024.

desprovido de qualquer indicação geográfica ou perspéctica (como uma paisagem preenchida com vales, montanhas ou construções). Ao contrário, o plano de fundo é povoado por um grupo de cinco anjos que emergem de trás das nuvens portando as *Arma Christi*, os instrumentos da Paixão, os quais simbolizam as armas utilizadas por Cristo em seu triunfo sobre as trevas. Este grupo, junto da dupla de anjos que flanqueia a cena da *Lamentação*, conforme também observado por Cox-Rarick, contribuem para conferir ao evento uma natureza simbólica, a qual é também obtida pelo elevado grau de idealização no tratamento plástico dado aos personagens, cujas expressões de dor e sofrimento são anuladas por um efeito perolado e estatuário característico da produção de Bronzino, traduzindo assim os princípios de *decorum* e *grazia*, que marcaram a produção artística e as discussões teóricas sobre arte nas décadas seguintes (COX-REARICK, 1993, p. 179-180).

O painel de Bronzino sintetiza de modo exemplar a articulação espacial que permeou representações religiosas no âmbito da *Maniera toscana* na primeira metade do século XVI, sobretudo no que diz respeito às representações de Cristo (mas não limitado a estas). Tal articulação, conforme visto nas primeiras páginas deste artigo, se fundamentou em princípios teológicos e teóricos já presentes nas discussões medievais sobre a iconologia bizantina, os quais sustentaram, no âmbito religioso, a utilização dos ícones como meio de contato com o divino. Esta sustentação foi reforçada por trechos das próprias Escrituras, que afirmavam a possibilidade de manifestação da divindade na matéria, tendo a encarnação de Cristo e o sacramento da Eucaristia como importantes precedentes e validadores da arte icônica. Tal inclinação tenderia a se transformar nas décadas seguintes, sendo impactada pelas novas diretrizes elaboradas para as imagens religiosas no âmbito do Concílio de Trento, que tendia a destacar o caráter narrativo e instrucional das obras de arte sacras, valorizando assim o naturalismo, em detrimento do conteúdo abstrato, simbólico e enigmático das obras maneiristas (HUTSON, 2016, p. 125; SALDANHA, 1995, p. 174)²⁵.

Considerações finais

Esta linguagem simbólica, característica da *Maniera*, que teve na despreocupação pela emulação da espacialidade tridimensional uma de suas principais manifestações, é resultado de desenvolvimentos artísticos e intelectuais que remontam ao século anterior, provenientes do interesse pela perspectiva mística e oculta do mundo promovida pela filosofia neoplatônica nas últimas décadas do *Quattrocento*. No âmbito imagético, esta abordagem ganhou vigor com a utilização ampla de alegorias em obras de arte, bem como com a difusão da literatura hieroglífica e emblemática nas primeiras décadas do século XVI, inspiradas por uma perspectiva que tinha como cerne uma concepção mística sobre o mundo, entendido como um complexo sistema de símbolos, interpretados como expressões de leis e verdades ocultas acerca de Deus, do homem e da natureza, cuja ação sobre o mundo é direta e fundamental. A leitura correta destas chaves imagéticas permitiria àquele equipado com o repertório teórico apropriado o conhecimento dos mistérios divinos e a manipulação das leis do universo²⁶.

²⁵ Conforme observado por Shearman (1978, p. 29, 176), o Concílio de Trento (1545-63) representou o ponto culminante do embate entre o maneirismo e a Contra-Reforma, em que motivos estéticos, religiosos e filosóficos se uniram contra a estilização maneirista das obras voltadas às igrejas. Para o autor, esta aversão se dá principalmente por dois fatores: o primeiro, devido à obscuridade do significado das obras maneiristas; o segundo, graças à utilização de artificialidade e nudez nas composições da *Maniera*, considerados elementos desnecessários (e indesejáveis) no que diz respeito à funcionalidade das obras encomendadas para fins eclesiásticos, motivo pelo qual o estilo encontrou seu crepúsculo já por volta da década de 1560, enquanto permaneceria ativo na arte secular.

²⁶ O tema é amplamente abordado pelos estudos renascentistas no decorrer do século XX. Os estudos clássicos sobre o assunto incluem os importantes trabalhos de GOMBRICH. *Symbolic Images*, 1972; WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*. New York: The Norton Library, 1968; SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its place*

Tais noções se popularizaram nos ambientes cortesãos e círculos intelectuais italianos entre os séculos XV e XVI, passando a ser cultivadas por artistas que, ao passar a servir príncipes e aristocratas, mantiveram contato com eruditos e estudiosos versados nestes temas, os quais eram então tomados como fonte de inspiração. Este processo interdisciplinar, como observou John Shearman (1978, p. 44-46), em sua obra clássica, fez da Maniera um movimento essencialmente cortesão e erudito, o qual, conforme Eugenio Battisti (1984, p. 24) completa, utilizou saber esotérico como fonte de inspiração. Assim, embora possa ser enganoso assumir que artistas possuísem um conhecimento aprofundado de conceitos filosóficos complexos, estes, no entanto, foram prontamente apropriados pelas discussões e concepções estéticas da época, formando um repertório cultural dentro do qual as obras eram executadas e interpretadas.

Neste sentido, Michelangelo, o grande vulto artístico da arte toscana no século XVI, comporia sonetos inspirados pela teoria do amor platônico de Marsilio Ficino e Francesco Cattani da Diacceto, e pela ideia da superioridade da arte (entendida como fruto do gênio humano) sobre a natureza²⁷, cara tanto aos neoplatônicos renascentistas, quanto aos artistas praticantes da Maniera (CELENZA, 2007, p. 72-96; SUMMERS, 1981, p. 11; BUONARROTI, 1967, 9, p. 9; 44, p. 45; 106, p. 116; 107, p. 117; 277, p. 288). Emblemática, a este respeito, é a carta escrita por Pontormo a Benedetto Varchi acerca do *paragone* entre a pintura e a escultura, escrita em 1546 e publicada em 1549, na qual o pintor declara que a arte tem como função melhorar e superar a natureza, dando-lhe *grazia* (PONTORMO, 1549, 3, p. 132-34). Esta superação, no que diz respeito à articulação espacial das pinturas analisadas neste estudo, manifesta-se no insubordinação aos cânones representativos naturalistas estabelecidos no século XV, amparados na utilização sistemática e rigorosa da perspectiva como meio compositivo, em detrimento de uma concepção abstrata e simbólica do espaço, o qual representa e apresenta a realidade divina do Salvador aos fiéis.

Deste modo, a concepção neoplatônica de imagem, utilizada como fundamento teórico, ao lado de trechos das próprias Escrituras, como validador da utilização dos ícones durante a crise iconoclasta, novamente serviu como plano de fundo para algumas representações renascentistas de Cristo. Esta linguagem simbólica significou a formação de um tipo especial de imagem sacra ao imbuir os desenvolvimentos representativos renascentistas de uma visualidade metafísica e abstrata que ressaltava a natureza divina da cena sagrada, possibilitando uma nova acepção da obra de arte como caminho para o acesso ao divino. É representativo, a este respeito, um poema de Bronzino (com clara referências aos escritos buonarrotianos) em que o artista reconhece a impossibilidade de se retratar plenamente o “mais belo de todos os rostos” – o rosto santo de Cristo, transcendente ao plano terreno. A contemplação do *volto santo di Cristo* levaria ao verdadeiro arrebatamento da alma devota e sua união com o Salvador²⁸. Bronzino, assim, demonstra conhecer, ainda que de modo elementar, as implicações da teoria do ícone. Embora tal conhecimento não necessariamente se

in Renaissance Humanism and Art. 9. ed. Chichester: Princeton University Press, 1995; PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000; *Studies in iconology: Humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Boulder; Oxford: Routledge, 2018; CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnifico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico*. Tradução de Dorothee de Bruchard; Introdução e Notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012; GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da Vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editora Estampa, 1987; KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998; VOLKMANN, Ludwig. *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*. Translated and edited by Robin Raybould. Leiden/Boston: Brill, 2018; ANDRADE, Thainan Noronha de. *Virtus imaginum: a metafísica da imagem e a literatura simbólica no Renascimento italiano*. In: MELLO, Magno Moraes; ANDRADE, Thainan Noronha de. *Arte e História: Diálogos interdisciplinares*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2023, p. 285-319.

²⁷ Importante, neste sentido, Armand L. Gaetano chama atenção para o convívio entre Diacceto e Michelangelo no âmbito da Sacra Accademia Medicea, no início do século XVI. Cf. GAETANO, Armand L. De. The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, v. 30, n° 1, 1968, p. 19-52.

²⁸ BRONZINO, Agnolo. Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di piu insigni poeti. Firenze: Nella Stamperia Magheri, 1823, p. 108.

estenda aos demais artistas tratados no presente estudo, o exemplo do pintor mostra que tais noções circulavam nos círculos sociais e religiosos de artistas coetâneos²⁹.

Conforme define Antonova (2010, p. 137-139), anulação da espacialidade e expressividade naturalistas efetuada pela “perspectiva reversa”, graças à uma “intuição estrutural” (uma definição tomada de Martin Kemp), traduz visualmente a noção de atemporalidade que caracteriza ontologicamente a figura de Cristo. A perspectiva reversa, portanto, cria uma estrutura visual que expressa analogamente a doutrina da eternidade atemporal, manifesta como simultaneidade (*totum simul*), emulando assim a realidade divina. Enquanto o conceito de simultaneidade pode ser analisado em termos lógicos, a estrutura subjacente à sua expressão artística, os “planos simultâneos”, pode ser apenas intuída. Conforme foi visto, a ideia de que tais fundamentos poderiam ser traduzidos imagetivamente seria enraizada no neoplatonismo de Plotino, e popularizada na teologia cristã por Pseudo-Dionísio, concernente ao conhecimento não-conceitual inerente às imagens. Assim, a demarcação da natureza celeste e metafísica das cenas protagonizadas por Cristo, resultante da confluência entre filosofia, teologia e arte, manifesta na anulação da espacialidade e expressividade naturalistas, levou ao despertar de um sentimento religioso mais profundo. Estas pinturas promoviam mais do que a instrução doutrinária e narrativa das Escrituras, estabelecendo, ao invés, um contato mais íntimo com o divino, facilitando a contemplação e a ascensão mística do fiel.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Edição bilingue. Tradução e notas de italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, 3 v.

AQUINO, São Tomás de. *Suma teológica*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, 9 v.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A hierarquia celeste*. Tradução, comentários e notas explicativas de Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. In Roma: Per il Success. al Mascardi, 1672.

BOETHIUS. *De consolatione philosophiae opuscula theologica*. Edidit Claudio Moreschini. Monachii et Lipsiae: in aedibus K. G. Saur, 2005.

BRONZINO, Agnolo. *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di piu insigni poeti*. Firenze: Nella Stamperia Magheri, 1823.

BUONARROTI, Michelangelo. *Rime*. A cura di Enzo Noe Girardi. Bari: Laterza, 1967.

CHAMBRAY, Roland Fréart de. *Idee de la perfection de la peinture*. Au Mans: Jacques Ysambart, 1662.

DAMASCUS, John of. *Three Treatises on the Divine Images*. Translation and Introduction by Andrew Louth. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 2003.

PLOTINUS. *The six Enneads*. Translated by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977.

PONTORMO, Jacopo. Al molto Mag. e Honorando M. Benedetto Varchi suo Osservandiss. In: VARCHI, Benedetto. *Due Lezioni*: nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esse Michelagnolo & piu altri eccellentiss. Pittori et scultori sopra la quistione

²⁹ A teologia do *volto santo*, como Jack Wasserman (2009, p. 54) observa, foi explorada por Savonarola em suas pregações, popularizando a noção da imagem de Cristo como *imago dei* na cultura florentina.

sopradetta. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549, *Lettere di piu eccellentiss. pittori, e scultori cauate da'propii originali intorno la sopradetta materia*, 3, p. 132-34.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. A cura di Gaetano Milanesi. In Firenze: G. C. Sansoni, 1878, 8 v.

Fontes secundárias

ANDRADE, Thainan Noronha de. *Virtus imaginum: a metafísica da imagem e a literatura simbólica no Renascimento italiano*. In: MELLO, Magno Moraes; ANDRADE, Thainan Noronha de. *Arte e História: Diálogos interdisciplinares*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2023, p. 285-319.

ANTONOVA, Clemena. *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

BÄTSCHMANN, Oskar. *Giovanni Bellini*. London: Reaktion Books, 2008.

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

BRAUNSCHWEIG-KÜHL, Ilka. *Konzepte des Metaphysischen*. Pontormos Altartafeln in Santa Felicita in Florenz, in San Michele in Carmignano un die Sant'Anna-Tafel im Louvre. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2006, p. 62-80.

BROCK, Maurice. *Bronzino*. Translated from the French by David Poole Radzinowicz and Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002.

BUSI, Giulio; EBGI, Raphael. *Pico della Mirandola: Mito, magia, Qabbalah*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.

CAMPBELL, Malcom. Mannerism, Italian style. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 247-272.

CELENZA, Christopher S. The revival of Platonic philosophy. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 72-96.

CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico*. Tradução de Dorothée de Bruchard; Introdução e Notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHENEY, Liana De Girolami. Introduction: Stylistic problems in Mannerism and Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 1-8.

COSTAMAGNA, Philippe. *Pontormo*. Milano: Electra, 1994.

COX-REARICK, Janet. *The Drawings of Pontormo: A catalogue raisonné*. New York: Hacker Art Books, 1981, v. 1.

_____. *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

DOEL, Marieke J. E. van den. *Ficino and Fantasy: Imagination in Renaissance Art and Theory from Botticelli to Michelangelo*. Leiden; Boston: Brill, 2021.

- DVORAK, Max. El Greco and Mannerism. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 193-211.
- ETTLINGER, L. D.; ETTlinger, H. S. *Botticelli*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- FALCIANI, Carlo. *Il Rosso Fiorentino*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1996.
- _____. On religious painting, but also on “sides, stomachs, etc.”. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio. *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 276-295.
- _____; NATALI, Antonio (a cura). *Pontormo e Rosso Fiorentino: Divergenti vie della "maniera"*. Firenze: Mandragora, 2014.
- _____; NATALI, Antonio. *Rosso Fiorentino*. Firenze: Giunti, 2014.
- FOSSI, Gloria. *Masaccio*. Firenze: Giunti, 2015.
- FREEDBERG, Sydney J. *Painting in Italy: 1500-1600*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- _____. Observations on the painting of the Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 113-142.
- FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken - Columbia University Press, 1973.
- GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da Vida: a polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editora Estampa, 1987.
- GAETANO, Armand L. De. The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, v. 30, n° 1, 1968, p. 19-52.
- GOMBRICH, E. H. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972.
- _____. *Norma e Forma: Estudos sobre a arte da renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HALL, James. *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. Boulder: Westview Press, 1995.
- HARTT, Frederick. *History of Italian Renaissance art*. New York: Abrams, 1987.
- HERBERMANN, Charles G.; PACE, Edward A.; SHAHAN, Thomas J. (Eds.). *The Catholic Encyclopedia*. New York: The Encyclopedia Press, 1911, v. 11.
- HUTSON, James. *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700*. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2016.
- IVANOVIĆ, Filip. *Symbol & Icon: Dionysius the Areopagite and the Iconoclastic Crisis*. Oregon: Pickwick, 2010.
- KING, Ross. *Brunelleschi's dome: how a Renaissance genius reinvented architecture*. New York: Walker & Co., 2000.
- KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Le Journal de Jacopo Pontormo*. Paris: Aldines, 1992, p. 277-298.
- LETTA, Elisabetta Marchetti. *Pontormo, Rosso Fiorentino*. Florence: Scala; New York: Riverside, 1994.
- LIGHBOWN, Ronald W. *Sandro Botticelli: Life and Work*. London: Paul Elek, 1989.

- NATALI, Antonio. “Il pane degli angeli”. Una trama per la cappella Capponi. *Artista*, 2000, p. 8-21.
- _____. The dukes and the Eucharist: The Chapel of Eleonora of Toledo. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio (Eds.). *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 100-113.
- _____. Agnolo Bronzino’s early years: Florence, then Pesaro. In: FALCIANI, Carlo and NATALI, Antonio. *Bronzino: artist and poet at the court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010, p. 36-55.
- PAGNINI, Sante. In: *TRECCANI enciclopedia online*. [S. I.], 2024. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/sante-pagnini/>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- PANOFSKY, Erwin. *The perspective as Symbolic Form*. Translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1991.
- _____. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York; London: Routledge, 2018.
- _____. *Studies in iconology: Humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Boulder; Oxford: Routledge, 2018.
- PERL, Eric D. *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*. Albany: SUNY Press, 2007.
- PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.
- _____. (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986.
- RANGLES, W. G. L. *The Unmaking of the Medieval Christian Cosmos, 1500-1760: From Solid Heavens to Boundless Aether*. London: Routledge, 2014.
- ROREM, Paul. *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*. Oxford University Press, 1993.
- SALDANHA, Nuno. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SANTI, Bruno. *I protagonisti dell'arte italiana*. Firenze: Scala, 2001.
- SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art*. 9. ed. Chichester: Princeton University Press, 1995.
- SHANEYFELT, Sheri Francis. *Painting in Renaissance Perugia: Perugino, Raphael, and their Circles*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2023.
- SHEARMAN, John. *Pontormo’s altarpiece in S. Felicità*. London: University of Newcastle upon Tyne, 1971.
- _____. *O maneirismo*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.
- STEINBERG, Leo. Pontormo’s Capponi Chapel. *Art Bulletin*, v. 56, n. 3, 1974, p. 385-399.
- SUMMERS, David. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
- TODOROVA, Rostislava. Orthodox Cosmology and Cosmography: Iconographic mandorla as imago mundi. In: *Twelfth Symposium Nis and Byzantium*, 3-6 June 2013. Nis, Serbia, 2014, v. XII, p. 143-154.

- VOLKMANN, Ludwig. *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*. Translated and edited by Robin Raybould. Leiden/Boston: Brill, 2018.
- WALDMAN, Louis A. New light on the Capponi Chapel in S. Felicita. *Art Bulletin*, LXXXIV, 2002, p. 293-314.
- WASSERMAN, Jack. Pontormo in the Capponi Chapel in Santa Felicita. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 53. Bd., H. 1, 2009, p. 35-72.
- WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*. New York: The Norton Library, 1968.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Translated by Kathrin Simon with an Introduction by Peter Murray. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.
- WRIGHT, Georgia. Caravaggio's Entombment considered in situ. *Art Bulletin*, LX, 1978, p. 35-42.
- ZAMBELLI, Paola. *White Magic, Black Magic in European Renaissance*. Leiden, Boston: BRILL, 2007.
- ZERI, Federico. *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Milano: Dario Cimorelli Editore, 2024.
- ZERNER, Henri. Observations on the use of the concept of mannerism. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 227-246.