



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENFERMAGEM E BIOCÊNCIAS -
DOUTORADO

**“Aleitamento Materno e Cuidado nos Modos de Ver
pela Janela de *Madonna Litta* de Da Vinci”**

Mercedes Neto

RIO DE JANEIRO
2014

Mercedes Neto

**“Aleitamento Materno e Cuidado nos Modos de Ver
pela Janela de *Madonna Litta* de Da Vinci”**

Orientador: Dr. Fernando Rocha Porto
Relatório final de defesa de tese de Doutorado,
apresentado à Pós-graduação em Enfermagem e
Biociências da Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, como requisito à obtenção do título de Doutor em
Enfermagem e Biociências.

RIO DE JANEIRO
2014

Neto, Mercedes.

N469“Aleitamento materno e cuidado nos modos de ver pela janela de *Madonna Litta* de Da Vinci” / MercedesNeto,2014.

178f. ; 30 cm

Orientador: Fernando Rocha Porto.

Tese (Doutorado em Enfermagem e Biociências) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Amamentação. 2. Cuidados. 3. Arte - História. 4. Imagens, ilustrações, etc. I. Porto, Fernando Rocha. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Biológicas e Saúde. Programa de Pós-Graduação em Enfermagem e Biociências. III. Título.

CDD – 649.33

**“Aleitamento Materno e Cuidado nos Modos de Ver
pela Janela de *Madonna Litta* de Da Vinci”**

Por:

Mercedes Neto

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fernando Rocha Porto
Presidente

Profa. Dra Tânia Maria de Almeida Silva
1º Examinadora Externo

Profa. Dra. Nébia Maria Almeida de Figueiredo
1º Examinadora Interna

Profa. Dra Jane Márcia Progianti
2º Examinadora Interna

Prof. Dr. Wellington de Mendonça Amorim
2º Examinadora Interna

Prof. Dr. Arnaldo Costa Bueno
1º Suplente

Profa. Dra Maria Aparecida de Luca Nascimento
2º Suplente

DEDICATÓRIA

“Aos meus pais, que me ensinaram que o maior bem que poderiam me deixar, era o conhecimento, me incentivando a buscá-lo por meio da curiosidade de querer saber mais”.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos, aqui, são a gratidão àqueles que me ajudaram, mesmo distante, a concluir esta etapa em minha vida profissional, meu processo de conhecimento. E, por isso, hoje, agradeço a vocês.

A Deus, por todas as bênçãos e manifestações de alerta nos percalços que surgiram em meu caminho.

A minha família linda, mãe, pai (in memorian), irmãos, primos, tios, avós, afilhado, que me apóiam em todas minhas decisões, e entendem minhas ausências, telefonemas não atendidos, e são exemplos de determinação e coragem. Amo vocês!

Ao professor Fernando que foi orientador, mestre, amigo, parceiro. Pelas orientações que conseguia me inspirar compartilhando suas experiências, o que permitia momento de reflexão e crítica. É um exemplo de competência, ética e dedicação, cujos ensinamentos foram de grande importância para minha segurança durante o processo de produção desta tese. Muito obrigada por apostar em mim mais uma vez!

Aos meus amigos do Rio de Janeiro, de Paracambi e de outros lugares, que seguem comigo nesta caminhada, me animando e dividindo o que há de melhor na vida, a amizade.

Aos professores, doutores do grupo de pesquisa LAPHE e LACENF, e a todos os membros dos grupos, que contribuíram significativamente para o meu crescimento e proporcionaram a elaboração e o aprimoramento desta tese

Um especial agradecimento a todos os membros do grupo LACUIDEN, ao qual pertenço, que com os encontros às quartas e sextas-feiras, contribuíram em cada parágrafo deste estudo.

Aos componentes da banca, titulares e suplentes, qualificação e defesa da tese que atenderam ao meu pedido com carinho e muito contribuíram para construção deste produto para o conhecimento em Saúde e Enfermagem.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Enfermagem da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro que com competência e dedicação conduziram o curso de doutorado.

Aos meus amigos e colegas de trabalho da Maternidade Maria Amélia Buarque de Hollanda, especialmente do Núcleo de Vigilância Hospitalar, que seguraram as “pontas” para que este trabalho fosse concluído.

Aos docentes da Faculdade de Enfermagem da UERJ, nos quais destaco os do Departamento de Enfermagem de Saúde Pública, ao qual estou a trabalhar como docente, e a todos os alunos, que me inspiravam a buscar mais conhecimento enquanto Enfermeira.

Hoje, com todo amor, carinho, respeito e admiração a todos, o meu sincero, MUITO OBRIGADA!!!!!!”

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura N. 01 – <i>Madonna with the Carnation</i> (1475)	46
Figura N. 02 – <i>Madonna Benois</i> (1475-1478)	46
Figura N. 03 – <i>Madonna and Child with a Pomegranate</i> (1472-1476)	46
Figura N. 04 – <i>Madonna Litta</i> (1490)	46
Figura N. 05 – <i>Madonna of the Yarnwinder</i> (1501)	46
Figura N. 06 – <i>Madonna Litta</i>	87
Figura N. 07 – <i>Madonna da Almofada Verde</i>	91
Figura N. 08 – <i>Madonna e a Criança</i>	92
Figura N. 09 – <i>Virgem e a Criança com Santa Ana</i> – desenho	93
Figura N. 10 – <i>Virgem e a Criança com Santa Ana</i>	93
Figura N. 11 – <i>Virgem e a Criança</i>	94
Figura N. 12 – Duas janelas (a esquerda)	101
Figura N. 13 – Duas janelas (a direita)	101
Figura N. 14 – <i>Madonna Litta</i> (à direita)	105
Figura N. 15 – <i>Madonna Litta</i> (à esquerda)	105
Figura N. 16 – Recorte da tela de <i>Madonna Litta</i> no penteado	106
Figura N. 17 – Recorte da tela de <i>Madonna Litta</i> no adereço oriundo do penteado ...	108
Figura N. 18 - Recorte da tela de <i>Madonna Litta</i> na face	110
Figura N. 19 – Esboço de Cabeça de Mulher, Leonardo Da Vinci, 1480	110
Figura N. 20 – Recorte da tela de <i>Madonna Litta</i> nos olhos	111
Figura N. 21 – Recorte da tela de <i>Madonna Litta</i> olho no olho	112
Figura N. 22 – Recorte da tela de Madona Litta para os lábios	115
Figura N. 23 – Recorte da tela de Madona Litta para roupa – camisola interna	116
Figura N. 24 – Recorte da tela de Madona Litta para roupa – gola	119
Figura N. 25 – Recorte da tela de Madona Litta para roupa - coloração	120
Figura N. 26 – Recorte da tela de <i>Madonna Litta</i> na região genital da criança	130
Figura N. 27 – Recortes das telas de <i>Madonna Litta</i> e <i>Madonna e a Criança com uma Romã</i> na região abdominal da criança	133
Figura N. 28 – Recortes da tela de <i>Madonna Litta</i> na região da cabeça e cabelo da criança	136
Figura N. 29 – Desenho Cabeça de Criança	136
Figura N. 30 – Recortes das telas de <i>Madonna Litta</i> na região do brinquedo	137

Figura N. 31 – Recortes das telas de <i>Madonna Litta</i> na região dos membros superiores e inferiores	138
Figura N. 32 – O Feto no Útero	143
Figura N. 33 – Plano Lateral de Coito entre homem e mulher (1492)	144
Figura N. 34 – <i>Madonna Litta</i>	146
Figura N. 35 – Moeda <i>Madonna Litta</i>	146
Figura N. 36 – Desenho <i>Madonna Litta</i>	148
Figura N. 37 – <i>Madonna Litta</i>	148
Figura N. 38 – <i>Madonna Litta</i>	148
Figura N. 39 – <i>Madonna Litta</i>	151
Figura N. 40 – Estudo de Cuidado Madonna de Leonardo Da Vinci	151
Figura N. 41 – <i>Madonna Litta</i>	153
Figura N. 42 – Pietá	153
Figura N. 43 – <i>Madonna Litta</i>	156
Figura N. 44 – Virgem e o Menino com dois anjos e São João Batista	156
Figura N. 45 – <i>Madonna Litta</i>	157
Figura N. 46 – <i>Madonna do Mar</i>	157
Figura N. 47 – <i>Madonna Litta</i>	159
Figura N. 48 – <i>Reencarnação de Madonna Litta</i>	159
Figura N. 49 – Circularidade Cultural de <i>Madonna Litta</i>	160

SUMÁRIO

SEÇÃO I – Considerações Iniciais	10
• Objeto	32
• Hipótese	33
• Objetivos	33
• Justificativa do Estudo	33
SEÇÃO II – Operação Metodológica	35
SEÇÃO III – Leonardo Da Vinci	57
Leonardo Da Vinci	57
SEÇÃO IV – As pinturas de Madonnas no Renascimento – Leonardo Da Vinci	76
As Madonnas da Renascença	76
A Obra <i>Madonna Litta</i>	86
SEÇÃO V – A mulher no Renascimento pela imagem Pictórica de <i>Madonna Litta</i>	97
<i>Madonna Litta</i> – a obra e a mulher do Renascimento na tela de Leonardo Da Vinci	97
<i>Madonna Litta</i> – os modos de ver a mulher no Renascimento	105
Face e os olhares na tela da <i>Madonna Litta</i>	109
O traje da <i>Madonna Litta</i>	115
SEÇÃO VI – A criança no Renasciemtno pela imagem pictórica de <i>Madonna Litta</i>	122
A criança no período Renascentista	122
A criança na tela de Leonardo Da Vinci	129
SEÇÃO VII – Referência e Referenciado para tela <i>Madonna Litta</i> por meio da Análise Iconológica do Aleitamento Materno	142
<i>Madonna Litta</i> e suas ilusões	142
SEÇÃO VIII – Considerações Finais	162
REFERÊNCIAS	169

RESUMO

O objeto deste estudo foi o modo de ver a pintura, por meio do momento íntimo da mulher e criança, especialmente, durante a alimentação ao peito, na cultura do Renascimento, que norteou à hipótese na alternativa micro de se entender a forma híbrida da amamentação. Para entender os significados da vivência do cuidado, pela linguagem pictórica da representação da pintura de *Madonna Litta*, de Leonardo Da Vinci, problematizou-se nos investimentos intelectuais de um período em que se desenvolveu pela ciência, nos modos de ver do artista/cientista, o ato de alimentar ao peito uma criança. Para discutir as representações pictóricas, o método se pautou na Cultura Visual, permeado pelas noções de referência e referenciado. Os critérios de análise imagética foram baseados nos três níveis de compreensão da História da Arte: o pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, como meio de aproximação dos significados da imagem. A pesquisa discutiu os cuidados da mulher com a criança explorando os que ela se submetia, e como entendia os cuidados para com a criança. O Aleitamento Materno foi o cuidado de ele entre estas personagens, que por meio da circularidade cultural, conseguiu identificar que, aleitar ao peito foi a reprodução dos modos de ver o ato como possível prática exercida pela sociedade, ou como uma denúncia de que não se praticava. Amamentar era o meio de nutrição da criança, oferecida pelo peito materno, ou pelo peito da mulher que podia oferecer o alimento, na perspectiva daquelas que, por agravos ou outras impossibilidades, não conseguiam amamentar seu filho, e outros artifícios eram utilizados. Divulgar a imagem do Aleitamento Materno, em representações pictóricas, faz refletir o investimento intelectual no entendimento cultural da sociedade, em relação à alimentação ao peito, por meio da pintura. Isto é, ter a possibilidade de se ver, por meio da janela imagética, os modos de ver um passado no presente, como que se atravessasse um portal simbólico do cuidado.

Palavras-chave: Cuidado, Representação Pictórica, História da Arte, Aleitamento Materno.

ABSTRACT

The object of this study was the way to see the painting, through the intimate moment of woman and child, especially during feeding at the breast, in Renaissance culture, which served to cases alternative micro to understand the hybrid form of breastfeeding . To understand the meanings of the care experience, the pictorial language of representation of the Madonna Litta painting by Leonardo Da Vinci, conceptualized us intellectual investments of a period in which it developed by science in ways of seeing the artist / scientist, the act of feeding at the breast a child. To discuss the pictorial, the method was based on Visual Culture, permeated by reference notions and referenced. The imagery analysis criteria were based on three levels of understanding of the history of art: the pre-iconographic, iconographic and iconological as a means of bringing the image of meanings. The research discussed the woman's child care exploiting she was undergoing, and how to understand the care for the child. Breastfeeding was careful to it between these characters, which through cultural circularity, was able to identify that suckle the breast was the reproduction of ways of seeing the act as possible practice exercised by society, or as a complaint that does not practiced. Breastfeeding was the means of nutrition of the child, provided by the mother's breast, or the woman's breast that could offer food, from the perspective of those who, for injuries or other impossibilities, could not breastfeed her child, and other devices were used. Publicize the image of Breastfeeding in pictorial, does reflect the intellectual investment in the cultural understanding of the society in relation to food to the chest, through the painting. That is, have the ability to see through the imagery window modes see a past in the present, as who crossed a symbolic care portal.

Keywords: Care, Pictorial Representation, Art History, Breastfeeding.

RESUMEN

El objetivo de este estudio fue la manera de ver la pintura, a través del momento íntimo de la mujer y del niño, sobre todo durante la alimentación al pecho, en la cultura renacentista, que sirvió para casos micro alternativa de entender la forma híbrida de la lactancia materna . Para entender el significado de la experiencia del cuidado, el lenguaje pictórico de la representación de la pintura Madonna Litta de Leonardo Da Vinci, nos conceptualiza inversiones intelectuales de un período en el que se desarrolló por la ciencia en formas de ver el artista / científico, el acto de alimentar al pecho a un niño. Para hablar sobre lo pictórico, el método se basa en la cultura visual, permeada por las nociones de referencia y de referencia. Los criterios de análisis de imágenes se basan en tres niveles de conocimiento de la historia del arte: el pre-iconográfico, iconográfico y iconológico como un medio de llevar la imagen de significados. La investigación analiza el cuidado de niños de la mujer explotando ella estaba experimentando, y cómo entender el cuidado del niño. La lactancia materna se cuidó de que entre estos personajes, que a través de la circularidad cultural fue capaz de identificar que mamar del pecho era la reproducción de formas de ver el acto de lo posible la práctica ejercida por la sociedad, o como una queja de que no lo hace practicado. La lactancia materna fue el medio de la nutrición del niño, proporcionados por el pecho de la madre, o el pecho de la mujer que podría ofrecer comida, desde la perspectiva de aquellos que, por lesiones u otras imposibilidades, no podía amamantar a su hijo, y fueron utilizados en otros dispositivos. Dar a conocer la imagen de la Lactancia en pictórico, refleja la inversión intelectual en la comprensión cultural de la sociedad en relación con la alimentación al pecho, a través de la pintura. Es decir, tienen la capacidad de ver a través de la ventana de la imaginaria modos de ver un pasado en el presente, como quien cruzó un portal de atención al simbólico.

Palabras clave: Cuidado, la representación pictórica, Historia del Arte, la lactancia materna.

- SEÇÃO I -

Considerações Iniciais

A motivação para realizar a presente pesquisa deve-se a leitura de estudos que trabalharam imagens, quando me foi despertada a possibilidade de dar continuidade nas investigações sobre objetos com base imagética, no processo de doutoramento, iniciado no mestrado, quando se investiu nos *fac-símiles* veiculados na Revista da Semana sobre a temática da imagem pública da Enfermeira, no período da I Guerra Mundial.

Outro elemento, que também motivou o interesse em dar continuidade no estudo sobre imagens, ocorreu durante uma visita à casa do professor Dr. Fernando Porto, quando foram visualizadas gravuras sobre o aleitamento materno, por meio de uma coletânea de diversos artistas em diferentes contemporaneidades.

A experiência em visitar, durante o mestrado, as obras expostas, em especial, as pinturas com a presença de mulheres amamentando no museu do Louvre, em Paris, e coadunadas à leitura da tese de Magali dos Reis, intitulada “À Imagem e semelhança: um estudo sobre a imagem da criança nas pinturas de Eliseu Visconti, Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Lasar Segall”, acumularam, também, motivação para o ingresso no doutorado, na perspectiva de se investigar a representação do aleitamento materno pela leitura da arte.

Vale destacar, ainda, que durante o processo de doutoramento, outras visitas aos museus, tais como Museu de Belas Artes, em Santiago do Chile, no Chile; Galeria de Arte das Obras de Michelangelo, em Bariloche e Museu de Belas Artes, em Buenos Aires, ambos na Argentina, reforçaram e ratificaram a motivação de pesquisadora em analisar imagens pictóricas, que envolvessem o ato de aleitar ao peito, representado nas pinturas de Madonnas no Renascimento.

Desta forma, ao ingressar no processo de seleção para o doutoramento, a temática foi definida, por meio da pintura do aleitamento materno, na perspectiva do cientista e artista Leonardo Da Vinci, como a possibilidade de representação do cuidado na amamentação.

Para tanto, o período proposto foi a Renascença, que se justifica para o estudo em virtude de se tratar do período que o desenvolvimento científico começava aflorar em direção ao corpo humano. As pesquisas referentes ao Renascimento se direcionavam na busca de como o corpo se apresentava em suas estruturas, internas e externas, para o avanço do conhecimento científico, bem como esse corpo funcionava, para se representar o mais próximo do real (ATALAY, 2007).

Nesse período, Benites em seu artigo “Renascimento Italiano” registra que foram identificados setenta e cinco artistas renomados na época Renascentista. Dentre eles, talvez o mais citado, e até mesmo estudado, tenha sido Leonardo Da Vinci (BENITES, 2010).

A produção de pinturas do Renascimento, apesar de se carecer de um catálogo completo sobre as referidas imagens, é possível se identificar por meio de amostragem. Exemplo disso é a obra de I. Errera (1920), que conseguiu reunir 2.229 obras referentes ao período de 1420 a 1539 – 150 anos –, cabendo 87% descritas como religiosas, considerando metade referente a Virgem Maria, um quarto a Cristo e 23% se ocupam de santos. Os 13% do total são pinturas seculares, com destaque para 67% em retratos, sendo questionável a confiabilidade para Peter Burke (2010).

Nesta linha de pensamento de Burke, se destaca que as pinturas referentes a Virgem Maria foram superiores a de Cristo, no sentido que, no período de 1420 a 1479, 52 se destinavam a Virgem Maria, quando cotejada a 18 de Cristo. O mesmo ocorrendo no período de 1480 a 1539, ou seja, 53 da Virgem Maria e 26 de Cristo (BURKE, 2010). Isto implica na possibilidade de se afirmar, mesmo diante do questionamento de Burke, sobre a confiabilidade dos dados, que ocorria mais interesse em se pintar a mãe de Cristo.

Assim, pode-se atribuir a representação quantitativa da Virgem Maria, em muitas de suas formas, como Mãe de Misericórdia, em meio à cultura silenciosa do Renascimento, afirmada por Burke na expressão “sem dúvida encomendadas por razões piedosas”, algumas vezes pintadas em meio à paisagens de montanhas, colinas, rochas, cidade (BURKE, 2010, p. 197).

Nesta perspectiva, acredita-se que a maneira como se pode ver, sentir e/ou se perceber uma imagem pode ser afetada pelo que se sabe sobre ela ou, então, pelo que se acredita estar diante de nossos olhos. Por outro lado, o repertório que se sabe da imagem, pode influenciar em atitude, ação, reação, percepção no que se faz e pode ser feito na vida pessoal, profissional e social.

Nesta ótica, isto não significa pensar que as imagens em meio aos textos, em museus, galerias, álbuns, dentre outros lugares, não são expostas, apresentadas, de forma ingênua, pois, apesar de algumas vezes não se perceber, elas querem, de alguma forma, nos transmitir algo, o que pode ser entendido como modos de ver.

Neste sentido, a obra de John Berger denominada “Modos de Ver”, trata-se de uma proposta de releitura da História da Arte, por meio da experiência do olhar pelo afeto com o que se vê. Para tanto, o autor se baseou para a discussão, sobre o que ele denomina “modos de ver” na série homônima de televisão da British Broadcasting Corporation – BBC¹ –, vinculada no ano de 1972 (BERGER, 1999).

Na obra, o autor articula palavras e imagens, possibilitando aos leitores pensarem em diversas ideias. Ademais, ele dialoga com outros autores, com destaque para Frans Hals e afirma que, a princípio, as imagens foram feitas para evocar as aparências de algo ausente e que a história está a constituir a relação do presente e seu passado, conduzindo a sua mitificação pelo medo do presente, o que significa não se viver no passado, apresentando ao

¹ A British Broadcasting Corporation, com a tradução em português para Corporação Britânica de Radiodifusão, mais conhecida pela sigla BBC é uma emissora pública de rádio e televisão do Reino Unido fundada em 1922.

final do texto reflexão relacionada à imagem. Dito de outra maneira, isto significou o interesse de quem e para quem? E, ainda, afirma que a arte do passado não é mais como era, pois em seu lugar há uma linguagem de imagens (BERGER, 1999, p. 13-8).

Ernest Hans Gombrich, em obra denominada “Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica”, se aventura pela análise da produção da imagem, no entendimento que a percepção emprega recursos para higienizar a ilusão, mesmo diante de obras ilusionistas, que algumas vezes poderiam invalidar uma hipótese falsa, considerando seu foco no sentido de “fazendo comparando” para desvelar alguns segredos da visão. Para tanto, na construção de sua problematização, diversos elementos são postos, dentre eles, destaca-se como base na psicologia da percepção a discussão do estilo (GOMBRICH, 2007).

Isto conduziu a algumas ideias, que se pode acreditar se articularem para a problematização do objeto em construção, no sentido de que as ideias mudam de estilo. Em outras palavras, se elas mudam, como descreveu Giorgio Vasari, no sentido que o estilo não se baseia, unicamente, para o aperfeiçoamento de habilidade, mas sim como resultado de modos distintos de se ver o mundo; que a distinção entre o que realmente se vê e o que se infere por meio do intelecto, pois a “mente é o verdadeiro instrumento da visão e da observação, os olhos funcionam como uma espécie de veículo, que recebe e transmite a porção visível da consciência” e; que “o pintor só pode cumprir sua tarefa dando valores táteis às impressões da retina”, o que encaminha para a possibilidade que os estilos diferem, e ele pode ocorrer em virtude das intenções que também mudam (GOMBRICH, 2007, p. 12-4).

Tais elementos em debate, para a problematização da obra de Gombrich, deixam transparecer coadunarem para o presente estudo, no sentido do modo de ver certa pintura, sobre a temática do aleitamento materno no período do Renascimento.

Nesta perspectiva do modo de ver, durante o mestrado, ao visitar o museu do Louvre em Paris, foi possível visualizar diversas obras de artes, dentre elas, algumas chamaram

atenção, fosse por sentir e/ou perceber algo diferenciado, em especial, naquelas mulheres com crianças ou cenas de amamentação, tais como: Sandro Botticelli, Gian Pietro Rizzi – mais conhecido como Giampietrino, Jean Fouquet, pintores que retrataram o aleitamento materno, o que conduziu ao questionamento: O que levaram àqueles artistas a produzirem imagens de mulheres com crianças, ao pintarem o aleitamento ao peito?

Em outros momentos, como nos museus visitados na Argentina e no Chile, o questionamento se manteve diante das pinturas, bem como das esculturas expostas desse período, e posterior a ele, de forma significativa no tema do aleitamento materno.

Na tentativa de se apropriar da temática, partiu-se para a leitura da obra de autoria de Elizabeth Badinter de título “Um amor conquistado - o mito do amor materno” (1985), que versa no parâmetro de uma pesquisa histórica, lúdica e desapaixonada, o tema amor materno questionado como uma tendência feminina inata ou um comportamento social.

As passagens apresentadas pela autora a respeito do aleitamento materno, no período entre os séculos XII e XVIII, na França, mostraram que, o ato se tratava de uma das delícias que debilitava o corpo das mulheres e, por isso, as mães perdiam seus filhos, quando os aleitavam de forma voluptuosa (BADINTER, 1985, p.57).

À época, amamentar pode ser entendido como a ação de alimentar, pois nos casos de se cariciar e se transmitir ternuras às crianças poderiam deixá-las viciosas ao invés de debelá-las, e a mãe, ao proporcionar no aleitamento materno esses sentimentos, traduziria a sua fraqueza e egoísmo em virtude do prazer próprio (BADINTER, 1985, p.57).

Não obstante, Batinder ao analisar a amamentação, careceu de se posicionar de forma incisiva sobre o comportamento das mulheres em lactar, mas se posicionou na maneira destas se relacionarem friamente com os seus filhos durante aquele momento, o que a autora entende sendo contra a forma lúbrica, justificada na perda moral da criança, com resultado negativo na

vida adulta. O ato de alimentar poderia ser um prazer físico para mãe e para o bebê, e essa relação prazerosa seria fonte de uma má educação (BADINTER, 1985, p.57).

Em outras palavras, a amamentação foi por ela decodificada como ato de alimentar, e que laços afetivos, entre mãe e bebê, poderiam trazer resultados com desvios de conduta e impossibilidades de sucesso na formação de um adulto, por exemplo.

Em outra perspectiva, pela ótica italiana, Francesco Barbaro, na obra “The Earthly Republic: Italian humanists on government and society”, analisa que o cuidado dos filhos pedia não somente a formação do espírito, mas também do corpo, onde ressaltava a importância da mãe como única “nutridora”, pois “o poder do alimento da mãe mais efetivamente permite moldar as propriedades do corpo e da mente e formar o caráter da semente”. Estas ideias resultam surpreendentes, em um período em que a função das amas de leite era altamente difundida nos ambientes da alta sociedade florentina, que priorizavam uma vasta descendência (BARBARO, 1978, p. 223).

Já Alberti, mesmo explicando na sua obra as virtudes que deviam ser procuradas nas amas de leite, apela para o significado afetivo contido na nutrição materna; ele exaltava “quanto o amor pelos filhos se conserva e fortalece na mãe quando o filho cresce e se nutre no seu seio” (ALBERTI, 1972, P.45-46). De igual modo, Palmieri (1982, p. 17-19) dizia que “antes de tudo se aprova o leite da própria mãe”, explicando como, segundo o parecer dos filósofos, o uso de amas de leite repercutia na “diminuição do vínculo natural de amor materno”, uma vez que “o desejo afetivo do filho, o qual deve ser ligado só à mãe, se desune e se brinda em parte à ama de leite”.

Estas percepções européias de uma mesma época, para o Aleitamento Materno, sugerem questionamentos sobre o modo de ver este ato pela sociedade à época, mas converge no entendimento que a ação de aleitar uma criança ao peito é carregada de representações, e meio

pelo qual propõe motivação para um vínculo, estabelecido pelos autores citados, como amor materno.

Sendo assim, nas análises de Badinter (1985, p. 58), com base nas escritas de teólogos do século XV, eles mostraram que a amamentação poderia ser um prazer ilícito, que a mãe causaria a perda moral da criança, já que o prazer físico que a mãe tinha, era semelhante ao prazer sexual, sendo assim, a fonte da má educação para o filho negligente e com vícios.

Em consonância, Francesco Barbaro escreveu:

[...] eu imploro e exorto às mais nobres damas que sigam o exemplo de alimentar os seus infantes do seu próprio leite, porque é muito importante para as crianças ser nutridas pela mesma mãe em cujo ventre e de cujo sangue foram concebidas (BARBARO, 1978, p.223).

Pode-se entender que a relação da mulher com a criança que é aleitada, se traduz como um momento íntimo em que os dois corpos, um por meio da boca, e o outro pelo peito, se envolvem por intermédio do toque. Esta ligação intimista, quando a mãe e filho despem-se de pudores e preconceitos, em um dos modos de ver, justificada pela ação de alimentar ao outro, e este de ser alimentado, se tratava de um dos fatos de sobrevivência.

Na Antiguidade, por meio dos sinais, foram encontrados, no ano 888 a.C, imagens de mães segurando mamadeiras, em desenhos nas ruínas do Palácio de Ninevah, no Egito, que se trata de uma possível prática da substituição do leite materno (REA, 1990).

Na obra “Aleitamento materno – evolução histórica” (1989), os autores reforçam a argumentação de que desde o início da raça humana, a mulher tem procurado um substituto satisfatório para a amamentação, pois em algumas culturas possuíam mulheres que não podiam ou não queriam amamentar os filhos (VINHA E SCOCHI, 1989, p.8-9).

Registros referem que quando o bebê não era amamentado por sua mãe, sua alimentação era substituída pelo leite de peito disponibilizado por outra mulher – as amas de leite – ou, em

raras ocasiões, por outros animais, sendo os mais comuns as vacas, as cabras e as ovelhas (WICKES, 1953).

Com o passar dos tempos, as crianças eram alimentadas, artificialmente, a partir de garrafas, copos de alimentação, além de outros utensílios. Na Idade Média, os chifres de animais eram comumente usados como vaso de beber para adultos, entretanto, os chifres de vaca, com um pedaço de couro macio amarrado, se assemelhando a uma teta, também era utilizado para alimentar as crianças (BADINTER, 1985).

Mark A. Greenberg, no capítulo *Feeding Newborn*, da obra “Revisão Histórica e Avanços Recentes em Medicina Neonatal e Perinatal” (1980), relata que no período da Idade Média, a mortalidade infantil era comumente relacionada à incapacidade que ocorria quando se cuidava dos recém-nascidos. No final do século XIII, a ideia de que as crianças possuíam alma, começou a aflorar na mente da sociedade, o que pode ter causado a comoção e atenção ao ato do aleitamento materno, seja pela mãe da criança, ou pelas amas de leite (GREENBERG, 1980, p.06).

Na Europa, no período do Renascimento, a mortalidade infantil oscilava entre 20% e 50%, vítimas de peste, diarreia, constipação, tuberculose e inanição. Os que sobreviviam eram amamentados durante 18 a 24 meses pelas mulheres de camadas inferiores da população. As mulheres das camadas dominantes não o faziam, pois desejava-se uma taxa de nascimentos mais elevada, para garantir a transmissão da riqueza, conhecimentos e poder (BONTURI, 2013, p.02).

João Bonturi, no texto “A mulher na Época do Renascimento”, analisou que a prática da amamentação era baseada na crença do ato com efeito contraceptivo, e isto justificava as mulheres das classes dominantes não amamentarem. Consequente a isso, o filho da mulher rica era amamentado pela pobre, que recebia em troca pagamento dobrado de uma doméstica

para essa função. Em contrapartida, quando o pobre não conseguia amamentar o seu filho, o índice de abandono e infanticídio era considerável à época (BONTURI, 2013).

A mulher na sociedade dessa época era instruída a se casar com o homem que os pais escolhiam; do contrário, recebiam severas punições, como espancamento e isolamento. No casamento, a mulher tinha a função de gerar os filhos, e ao marido, ela devia amá-lo e obedecê-lo. O casamento era mercenário e construiu e/ou manteve fortunas de diversas famílias (BONTURI, 2013).

O mesmo autor relata que à mulher também era exigida relação do tipo patriarcal com seu marido. O inglês W. Whately, em 1617, recomendava que “uma mulher devia sempre reconhecer que o marido é seu superior e seu senhor” (BONTURI, 2005), o que era entendido como submissão da mulher ao seu marido, similar à submissão que se devia a Deus.

Os casamentos ocorriam quando as mulheres eram muito jovens em relação a seus maridos, o que forjava um domínio completo do esposo. Além disto, ao se casar, a mulher tornava-se responsável pela manutenção do lar, sendo sua principal atribuição e obrigação (LABARGE, 1988, p. 48).

Para Georges Duby (2009), historiador francês, o dever mais importante do chefe da família, o homem, era vigiar e possuir o controle sobre a vida das mulheres que viviam sob sua tutela, tendo total liberdade para tomar decisões sobre suas vidas. Assim, a condição feminina nos tempos idos, era transmitida como uma condição de submissão em relação aos homens.

A mulher nessa sociedade, quando solteira, devia obediência ao pai nas suas decisões, podendo sofrer consequências que lhe fossem concedidas como enclausuramentos e tortura, caso não seguisse às regras paternas. Este poder sobre a mulher era transferido ao marido no casamento, a quem devia entender como seu superior, com obrigações em gerar seus filhos e cuidar do lar (DUBY, 2009, p.88).

Para gerar esses filhos e manter a ordem e harmonia do lar da maneira estipulada pelo marido, a alimentação ao peito aos filhos poderia causar transtornos, além de se entender o ato de aleitar como contraceptivo, como dito anteriormente. Por isso, as famílias utilizavam os serviços das amas de leite, mulheres que eram acolhidas no seio familiar com valorização superior aos outros empregados da casa (QUINTAS, 2009, p.13).

Em favor desta assertiva, vale destacar que o hábito de contratar amas de leite era muito antigo na França, como relata Badinter, já que a abertura da primeira agência de amas, em Paris, data do século XIII. É sabido que naquela época o fenômeno se limitava, quase exclusivamente, às famílias aristocráticas. Mas essas mulheres ricas traziam as amas de leite para suas casas, e em consequência, cada vez que uma mãe se recusava a amamentar seu filho, duas crianças eram privadas do leite materno (BADINTER, 1985, p.62).

Registro em meio ao saltério de Amesbury² é possível se encontrar a imagem da Virgem e o Menino, datada do século XIII, como representação de um dos cuidados maternos - alimentação ao seio. Por outro lado, alguns estudos, como por exemplo o intitulado “Amamentação: aspectos históricos das políticas públicas brasileira”, de autoria de Michelle Araújo Moreira e Regina Lúcia Mendonça Lopes (2007), apontam que no final desse século XVIII, a Igreja Católica passou a estimular a amamentação, com o argumento de se tratar de fenômeno biológico, instintivo e inerente à natureza feminina, tendo como representação a vocação, sacrifício e prova de amor ilibado, sendo considerada inquestionável ao papel social da mulher (MOREIRA E LOPES, 2007).

Por outro lado, Plutarco e Tácito, romanos filósofos e moralistas, que viveram no século I d.C., condenavam o aleitamento exercido pelas amas de leite, pois acreditavam que o vínculo entre a criança e a ama de leite prejudicava a relação da criança com a mãe biológica,

² Amesbury é uma cidade no condado de Wiltshire, Inglaterra, 13 km ao norte de Salisbury e próxima de Stonehenge. Foi fundada em 979, no mesmo local que anteriormente abrigara um convento (MOREIRA E LOPES, 2007).

pois as amas de leite apegavam-se ao bebê, e elas a elas pelo leite e carinho dispensado pelo ato de amamentar. Isto implicava, quando havia a separação, sofrimento da criança e da ama de leite, quando expirava o período estipulado (BADINTER, 1985, p.68).

Entre os povos gregos e romanos, havia o hábito de utilizar as amas de leite para amamentar os seus recém-nascidos, não sendo tão frequente a amamentação ao peito da própria mãe. Porém, Hipócrates foi um dos primeiros a reconhecer e escrever sobre os benefícios da amamentação, evidenciando a maior mortalidade entre aqueles bebês que não amamentavam no peito. Posteriormente, Sorano se interessou pelos aspectos cor, odor, sabor e densidade do leite humano, e Galeno foi o primeiro a considerar que a alimentação deveria ser feita sob a supervisão de um médico (VINAGRE; DINIZ, 2001).

No século II, Galeno construiu um discurso sobre o leite materno, que teve influência até a época da Renascença, quando referiu que a mulher é o homem avesso, o esperma masculino ficava retido nos seus testículos, é pobre e frio, e o esperma feminino contribuía para geração, porque excitava a mulher a realizar o coito, mas era de qualidade inferior aos do homem (VINAGRE; DINIZ, 2001). Dito em outras palavras, a mulher era fria/seca para produzir o leite, e o homem quente/farto que no coito aquecia e estimulava a produção do leite.

Com o passar dos tempos, os debates permaneceram, quando em 1472, pediatras descreviam as características de uma boa ama de leite e aconselhavam a amamentação em casos de soluços, diarreia ou vômitos. Em 1584, o pediatra Thomas Muffett escreveu sobre a utilização do leite materno como remédio e terapia para homens e mulheres em “idade avançada ou com doenças graves” (GARTNER, LAWRENCE, 1994, p.07).

Nesta perspectiva, Greenberg ratificou as afirmações de Thomas Muffett, e acrescentou, ao relatar que as crianças que eram deixadas com as amas de leite eram frequentemente vítimas de abandono, o que talvez corrobore pela ama de leite ter seus filhos, mas também

pelas rachaduras e infecções que, possivelmente, aconteciam em seus peitos. Neste período, as mulheres da sociedade enviavam ou deixavam as crianças aos cuidados das amas de leite³ até os dois anos de idade, tempo usual, à época, para o desmame. As amas de leite abandonavam seus filhos em suas casas, para ir morar nas casas das famílias que as contratavam (GREENBERG, 1980).

A autora do texto “Representações femininas na aristocracia da Florença do *Quattrocento*”, María Verónica Pérez Fallabrino, elucida os cuidados com que deviam ser procuradas as amas de leite que alimentariam os filhos, quais características físicas e morais deviam ser pretendidas nessas mulheres para que não transmitissem vícios ou defeitos às crianças através da alimentação, tais como: se a ama de leite era doente, libertina, livre de vícios e máculas que, na concepção à época, infectariam e corromperiam o leite e o sangue (FALLABRINO 2008, p. 10),

Sob outra perspectiva, a autora em análise às suas fontes, entendeu que o alimento das crianças deveriam ser fornecidos por meio do peito da própria mãe, sob a ótica da preferência da criança, mesmo com apontamentos de médicos que dar o leite debilitava e tornava estéril a mulher, justificando o ato de aleitar como providência da natureza (FALLABRINO, 2008, p. 11).

Não obstante, o Renascimento não somente tentou fazer da relação conjugal uma forma de amizade e cumplicidade, mas também percebeu a importância que estabelecer o significado de um vínculo amoroso entre mãe e filho. Amplamente relacionado ao que pareceria ser uma necessidade de estabelecer laços de amor filiais, recomendava-se que,

³ As descrições fisionômicas destas mulheres eram critérios para sua contratação. As ruivas, por exemplo, eram preteridas, pois acreditava-se que tinham mau humor e a mente era passional. O ideal eram as mulheres de cabelos castanhos (GREENBERG, 1980).

durante os primeiros meses após o nascimento, os cuidados ao bebê⁴ deveriam ser específicos da mãe (FALLABRINO, 2008, p. 11-2).

As representações do aleitamento materno podem ser contempladas, de forma temporal, nas esculturas e pinturas do período renascentista. Madonnas e virgens eram esculpidas e traçadas pelas mãos dos artistas, sob seus modos de ver, o ato do aleitamento materno.

Em meados do século XV, com a volta dos Papas de Avinhão para Roma, no Vaticano, as esculturas adquiriram espaço e prestígio com apoio dos religiosos. Com isso, o desenvolvimento dos artistas em esculturas começou a ser incentivado, e neste meio se revelaram como tendência e ofício no campo das artes (HUPKA, 1975, p. 77).

Este apoio poderia ser justificado na crença de aproximar os santos dos homens comuns, permitindo a eles um reforço da fé por meio do imaginário visual. A intenção das esculturas era tornar presente o ausente, ou seja, era pautado na intenção de representar os personagens das Escrituras para a esfera do visível e, assim, torná-los mais palpáveis (CAPPELLARI, 2011, p. 178).

No entanto, em outra perspectiva, a escultura pode representar várias coisas ou simplesmente coisa nenhuma, tradicionalmente o objetivo maior foi sempre representar o corpo humano, ou a divindade numa forma antropomórfica. Em esculturas como *Pietà* (1498), de Michelangelo, é possível identificar o cuidado de uma mulher a um homem. Este cuidado, nos modos de ver em análise, pode ser remontar a cena de uma criança no colo materno, dentre muitas outras coisas (HUPKA, 1975, p. 79).

Neste sentido, este estudo careceu de identificação nos termos etiológicos temporais das palavras amamentação, aleitamento ao peito ou aleitamento materno, entendendo-as como semelhantes na relação da mulher com a criança, que busca no seio daquela, o nutriente que o

⁴ O ser humano é definido, na infância, por meio da idade, ou seja, esta define o período a que corresponde. São chamados recém-nascidos os seres humanos do nascimento até um mês de idade; bebê, entre o segundo e o décimo oitavo mês, e criança quando têm entre dezoito meses até doze anos de idade (ARIÈS, 1981).

alimenta e sustenta para seu desenvolvimento do ser humano. Sendo assim, para este estudo, estes termos serão entendidos e expressados como sinônimos.

Para entender a arte representada nas Madonnas e crianças em alimentação ao peito, iniciou-se um estudo exploratório na busca de imagens que refletissem estas conotações. Nos locais encontrados, delimita-se dois sítios eletrônicos, “*El arte de ser madre*” e “*La lactancia materna en el arte*”.

No sítio eletrônico “*El arte de ser madre*”, de autoria de Sandra Ferrer, é disponibilizada uma série de imagens, reproduções de pinturas, esculturas, desenhos, de mulheres com crianças ao seio. Até o século XV, por este sítio eletrônico, foram identificadas 39 imagens desta temática, período antes do movimento renascentista. No renascimento o registro foi de 45 imagens.

Outro sítio eletrônico “*La lactancia materna en el arte*” categoriza as imagens de mulheres em fases e estilos da arte. Na categorização por meio de Madonnas denominado *Madonna del Latte en Italia*⁵, encontrou-se 34 imagens. Destas, 10 compreendiam o período *Trecento*, período da história da arte após a Idade Média, na Itália, situado ao longo do século XIV e localizado pouco antes da primeira fase do movimento conhecido como Primeiro Renascimento ou *Quattrocento*.

No *Quattrocento*⁶, identificou-se 14 imagens e no *Cinquecento*⁶, período em que as obras são destacadas com a beleza de rostos expressivos, outras 10 imagens. Seriam elas mães ou amas de leite? Diante deste questionamento, o que conduzia um artista a pintar telas sobre amamentação?

Para o autor do capítulo “O Império de Belo – A Grécia e o mundo grego: séculos IV a.C a I d.C”, da obra intitulada “História da Arte” (2009), a distinção entre os mestres da arte

⁵ Senhora de leite na Itália – tradução italiano.

⁶ Os termos serão melhores esclarecidos nas páginas que seguem a leitura.

se dava pelas “escolas⁷” de origem, ou seja, dos vários métodos, estilos e tradições que os distinguiam. A comparação e competição entre essas “escolas” estimulavam o artista para esforços maiores e ajudavam a criar a variedade que observa-se na arte grega. Todavia, o artista não parecia levar em conta a sua arte ou o trabalho que realizava, já que lhe cumpria a tarefa de representar (GOMBRICH, 2009, p.99-100).

Para esta representação, conjecturava-se que o método empregado pelos artistas consistia em observarem corpos e objetos, e assim, deixarem de fora da obra, quaisquer características que não lhes agradassem; que começavam, copiando, meticulosamente, o que era observado e depois embelezavam, omitindo traços ou irregularidades que não se harmonizasse com a ideia do perfeito (GOMBRICH, 2009, p.103).

Por conseguinte, identifica-se que esse método de criar beleza, realizando uma figura perfeita, poderia levar ao ato falho de criar figuras gerais. Não que isto não pudesse criar tipos humanos, por exemplo, convincentes por este meio. Muitas obras de arte clássicas que são admiradas por leigos e especialistas, em um tempo presente, são cópias ou variantes de estátuas produzidas em meados do século IV (GOMBRICH, 2009, p.105).

Por outro lado, é de destaque que no período da Renascença, os artistas em seus ateliês, ou no de seus mestres, eram expostos à técnicas de desenho, química, metalurgia, mecânica, carpintaria, além de trabalhar com técnicas artísticas de pintura, escultura e modelagem (LETTI, 1972, p. 80-1). Isto corrobora no resultado em que as pinturas se apresentavam com finalização do trabalho, na busca do perfeito e do belo.

A despeito disso, vale ressaltar que as estátuas produzidas neste período, principalmente, as cabeças, não eram inexpressivas, no sentido de parecerem opacas ou vazias, mas suas feições quase nunca parecem demonstrar emoções fortes, pois o corpo e seus

⁷ As escolas têm em comum a atividade filosófica, como amor e investigação da sabedoria, sendo esta um modo de vida. Elas não se diferenciavam muito na escolha da forma de sabedoria. As escolas traziam certa herança socrática ao admitir que os homens estivessem submersos na miséria, na angústia e no mal, porque estariam na ignorância; o mal não está nas coisas, mas no juízo de valor que os homens atribuíam a elas (CALADO, M., SILVA, J. H. P., 2005).

movimentos eram meio dos artistas se expressarem, o que Sócrates chamou de “a atividade da alma” (GOMBRICH, 2009, p.106).

A ideia que a arte emergiu da Grécia é sustentada pelos historiados da arte, e que a partir dela, a arte de uma maneira geral, foi fadada a mudanças, que traduziam nas peças leituras tumultuadas e veementes; com desejo de impressionar. Os artistas passam a se interessar pelos problemas do seu ofício em termos de arte pela arte (GOMBRICH, 2009, p.108-11).

Assim sendo, pode-se entender que os artistas do Renascimento investiam o tempo do ofício em técnicas de aperfeiçoamento em pinturas e esculturas, por meio observacional, e também experimental, que concerniam à humanidade e natureza como molas de busca do conhecimento nas artes.

O período do Renascimento em destaque é entender, se tratar de um termo metafórico, que remonta o século XV, que foi empregada para descrever o reflorescimento da cultura clássica, podendo ser entendida como a restauração das artes. Neste sentido, o termo Renascença é aplicado ao movimento intelectual e artístico, que se originou na Itália, e atingiu o apogeu no século XVI, que influenciou a Europa, quando foi adotado o termo Renascimento, sendo Florença considerada o berço da Renascença (CHILVERS, 2007, p. 433-444).

O termo Renascimento carecia de uma ideia clara e distinta para época, mas mediante uma visão adotada no século XIX, por meio dos historiadores da arte, foi amplamente adotada como florescimento das artes em novo estilo de realismo, secularismo e individualismo, demonstrando que a Idade Média estava encerrada, e que o mundo moderno havia iniciado, apesar das discussões entre os historiadores. Contudo, Burke afirma que “é mais útil investigar a inovação nas artes do que ‘florescimento’ das artes, porque o conceito é mais preciso” (BURKE, 1999, p. 25).

Fernand Braudel chama a atenção para a palavra renascimento, lançada por Michelet e por Burckhard, que se confundiu com o conceito de humanismo, que aparece mais cedo, como artífice precoce “o responsável, o motor, o encenador dessa transformação de conjunto (essa destruição e reconstrução) que designa, se quisermos, a palavra muito geral de Renascimento”. Além disto, esclarece que o Renascimento foi à busca do indivisível, das harmonias, sendo aquilo que pode haver de sobrenatural, de divino, da beleza do mundo que se vivia e o que importava era descobrir ou pressentir os cânones, destacando que o renascimento foi mais reservado para as elites (BRAUDEL, 2007, p. 52 e 116).

Nas obras de arte da Renascença é possível encontrar empréstimos diretos e deliberados dos motivos clássicos, com temas pagãos transformados em cristãos, que é compreendido na tentativa de traduzir, dos artistas, os textos humanistas em imagens, mas de um modo diferente da tradição clássica (PANOFSKY, 2001, p.67 e 75).

A concepção Renascentista de humanismo possuía aspecto duplo desde o princípio – Idade Média –, todavia, é retórico quando entende-se que é na ambivalência que o humanismo surge. Isto é definir como a convicção da dignidade do homem, baseada ao mesmo tempo, sobre os valores humanos e na aceitação das suas limitações (PANOFSKY, 2001, p.20-1).

Para tanto, o Renascimento, mesmo que confundido com o termo humanismo, é entendido no renascer de inovações de pensamentos, com a busca do indivisível, da beleza do sobrenatural, a investigação e a descoberta eram o que importavam, sofrendo transformações que seriam por meio da desconstrução e reconstrução dos ideais de mundo.

O Renascimento deve a sua origem à mente humana pelo individualismo e humanismo. O individualismo como uma nova autoconsciência e autoconfiança contra toda a autoridade estabelecida fora da esfera da fé e humanismo por meio do significado de uma crença em busca do aprendizado nas línguas, literatura, história e filosofia como um fim em si mesmo, em contexto não mais religioso (JANSON E EJANSON, 1996, p. 168).

Destaca-se que a palavra Renascimento significa nascer de novo ou ressurgir, quando ganhou a ideia na Itália, maneira de se expressar dos italianos quando tinham que elogiar um poeta ou artista ao dizerem que a obra era tão boa tanto a dos antigos, como, por exemplo, os da Grécia e de Roma. Isto ocorreu principalmente na Itália, tendo Roma por capital, fora do mundo civilizado, e de que seu poder e glória se dissiparam, quando as tribos germânicas invadiram o Império Romano, sendo o momento de reviver o glorioso passado, sentimento intenso vivido em Florença, no século XV, principalmente, por um grupo de artistas que se dispôs, deliberadamente, a criar uma nova arte e romper com as ideias do passado (GOMBRICH, 2009, p.223).

Giorgi Vasari, historiador da arte e artista, destaca que o século XV foi conhecido como Quinhentos, se tratou do século das reformas, pois a Reforma Protestante levou a Igreja Católica a rever suas estruturas e sua conduta. Assim, a religião deixou de ser a revelação das verdades eternas, mas a busca a Deus, não sendo preconizado mais a obediência a uma autoridade. A escolha era por meio da responsabilidade do indivíduo diante de Deus. Isto implicou que, a reforma religiosa passou a ser um dos elementos que possibilitou o avanço das artes, considerando os dogmas da igreja, obedecendo à liturgia, segundo os princípios e repertórios conhecidos nas antigas escrituras. Ademais, as artes no sentido processual se transportaram do plano da contemplação para o plano da pesquisa e do debate (VASARI, 2011, p. 21-23).

Como se pode identificar, até o momento, o Renascimento ocorreu na Itália, mais especificamente em Florença, mas qual foi o motivo? Na tentativa de compreender recorreu-se ao historiador Fernand Braudel. Ele, na obra “O modelo italiano”, oferece aos leitores explicações, por meio dos movimentos interiores da expansão cultural, econômica e política, capitaneada pelas cidades italianas, se desdobrando para a Europa e espaços no Ocidente (BRAUDEL, 2007).

Neste sentido, Braudel introduz sua análise e discussão questionando, em suas palavras:

Haveria, ao longo dos séculos, três evidentes e irrecusáveis grandezas da Itália: nos tempos longínquos de Roma; do início do século XII a meados do XVI, a primeira, a verdadeira Renascença, no sentido corrente e amplo da palavra, que se expandiu da metade do século XV até o início, ou melhor, até a metade do século XVII. Mas talvez não tenha havido aí, do século XII ao XVII, um único e mesmo movimento? (BRAUDEL, 2007, p. 19).

Mediante ao questionamento, o autor discorre na perspectiva de que a grandeza italiana não se tratou de um episódio único, e cita que de 1450 a 1650 se teve três Itálias, de climas e irradiações distintas que se pode ver a “olho nu”, por meio da guerra e da paz, a saber: uma Itália pacífica (1454-1559) movida pela paz depois dos complicados e conturbados acordos; a segunda, como a Itália devastada (1494-1559), decorrente de uma guerra que veio de fora, marcada por pausas, que reacendia e se agravava facilmente, sendo guerras da/pela Itália no sentido da conquista e dominação da península itálica, ou seja, foi o signo da presença de outrem e; a terceira, Itália inesperada (1559-1650), recoberta por uma paz surda condenada a ficar das beligerâncias por uma espécie de aprisionamento pacífico, ou seja, uma Itália para viver a sua maneira (BRAUDEL, 2007, p. 57-58).

Nestes três períodos que perpassa o Renascimento, que poderia se tratar de uma volta deliberada que propunha a ressurreição consciente (o re-nascimento) do passado, considerado como fonte de inspiração e modelo de civilização. Num sentido amplo, esse ideal pode ser entendido como a valorização do homem (Humanismo) e da natureza, em oposição ao divino e ao sobrenatural, conceitos que haviam impregnado a cultura da Idade Média.

Nesse movimento intelectual, se destaca para a problematização as pinturas do Renascimento. Heinrich Wölfflin propõem cinco pares conceituais para distinguir o

Renascimento e o Barroco⁸. Para este autor, trata-se de uma formulação provisória, analisada em diversas obras de arte, publicada, originalmente, em 1915, desarticulada do momento histórico, no livro “Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente” (WÖLFFLIN, 2000).

Para o momento, se destaca as do Renascimento, como: linear, considerada de linhas tangíveis, o que possibilita guiar os olhos por meio de contornos e superfícies, ou seja, a ênfase recai sobre os limites e volumes dos objetos; o plano no sentido de um todo formal em camadas planas, sendo o plano o elemento da linha; sua forma fechada, entendida como representação de uma imagem como uma realidade limitada em si mesma, que, em todos os pontos, se volta para si mesma; a pluralidade é vista como cada uma das partes, o que conduz certa autonomia – não anárquica -, mas como parte condicionada do todo, pois a retirada de um elemento se faz perceber e; a clareza absoluta, ou seja, coloca todos os meios de representação a serviço da nitidez formal (WÖLFFLIN, 2000). Estes conceitos propostos por Wölfflin podem ser entendidos como características gerais do Renascimento, propostos com base nos estilos das pinturas.

Em “A filosofia da arte”, Jean Lacoste cita que a palavra ‘Arte’ na Idade Média era aplicada de forma adjetivada por meio do termo liberal ensinada na universidade de forma distinta, quando articulada a palavra mecânica. A pintura era entendida como artes mecânicas – operações feitas pelas mãos – que nos fins do século XIV, em Florença, os pintores reivindicaram o *status* social atribuído à arte liberal, por seu poder de criação e imaginação audaciosa. Leonardo Da Vinci destacava a pintura como *cosa mentale* (argumentações filosóficas) e a exploração da natureza. Para tanto, o autor conclui, desta perspectiva, que a

⁸ Barroco é um estilo que oferece o ideal do movimento, da emoção, aquilo que é mutável e ilimitado. O estilo é tido, portanto, como expressão do espírito de uma época, de uma nação e de um temperamento individual, a partir de suas considerações (WÖLFFLIN, 2000).

pintura era o símbolo inclassificável das artes do belo, os quais não buscavam “nem a verdade e nem a utilidade”, mas o silêncio, imitar a realidade imaginária (LACOSTE, 2011, p. 7-8).

Vasari na obra “Vida dos artistas” apresenta ao leitor, em meio às páginas, dados que ajudam a compreender: O que é? Como se dava a produção? Como eram usadas as tintas? Quais os tipos de superfície? Questões referentes à pintura (VASARI, 2011).

Neste sentido, se destaca a pintura em superfície de tela, justificada na linha de pensamento para a construção do problema, a ser apresentado ao final das considerações iniciais o objeto de estudo.

Voltando à concepção de pintura de Vasari, ele entende como:

“um plano recoberto de áreas coloridas, sobre a superfície⁹ de madeira, alvenaria ou tela, ao redor de diversos contornos que, em virtude do bom desenho de linhas, circundam a figura” (VASARI, 2011, p. 43).

Muitas destas pinturas eram encomendadas no século XV e as encomendas eram pagas e definidas a utilização a ser dada a pintura, por meio de um contrato, o que se estabelecia uma relação comercial¹⁰, considerando os motivos complexos que variavam de caso para caso. Dentre os motivos, pode-se destacar: a satisfação em possuir o que era de boa qualidade para decoração de palácios e igrejas, no sentido do prazer em servir a glória a Deus, à honra à cidade, e sua própria memória; o prazer em e à virtude em gastar o dinheiro, em detrimento do ato de ganhar (muitos poderosos, à época, enriqueciam por meio da agiotagem, seria indenizar, às vezes pela doação ou investimento em pinturas o pagamento a ser feito à Igreja) e; proporcionar àqueles que não podiam usufruir de certas pinturas a sua contemplação (VASARI, 2011, p. 43).

A pintura na historiografia pode ser entendida como negócio de família no período do Renascimento, assim como uma quitanda ou tecelagem. Consultas e citações de Peter Burke

⁹ Giorgi Vasari, nesta mesma obra, descreve as técnicas de utilização das misturas e manuseio das tintas nas diversas superfícies (VASARI, 2011, 43-66)

¹⁰ Isto conduz ao entendimento que a história da arte produzia/produz documentação de interesse para a história econômica, dito pelos teóricos como fosseis da vida econômica.

chegaram a este entendimento, no sentido que alguns pais de artistas esperavam que seus filhos seguissem tal carreira, sendo uma estratégia para a redução das taxas para os parentes dos mestres. Isto se deve em virtude do regulamento das guildas¹¹ dos pintores, bem como os mestres poderiam ter um parente como aprendiz, sem nada pagar. Para os historiadores da arte, para entender a pintura se faz necessário compreensão do significado dado pelas pessoas à época no olhar de como eram usadas (BURKE, 2010).

Isto aponta para a religião no sentido de uma cultura secular entendida como imagem sagrada, mas vista como imagens mágicas no sentido de proteção, em especial, a peste à época: didático religioso, como meio de persuasão aos iletrados; no campo político sua função era de glorificação ou justificativa de exaltação de determinado regime; na esfera privada se destacavam os retratos, os quais podem ser entendidos como propagandas para o artista como para os retratados, principalmente, da nobreza e; quando eram usadas como uso natural, dito para proporcionar prazer, com efeito de decoração (BURKE, 2010).

Nesta perspectiva, a compreensão do gosto à época, padrões estéticos no olhar do período, mas que também podem ser distintos pelo menos em 04 estilos: ar viril, ar doce, ar angélico e ar bondoso, de acordo com cada pintor, que para o momento não se tem a pretensão de aprofundamento sobre cada um, mas destacar de forma sucinta possibilidade dos gostos pelos estilos artísticos.

Por outro lado, para não dizer que não elucidou-se o gosto, seguiu-se a linha de pensamento de Jean Lacoste ao apresentar ao leitor o entendimento de que aquele que lê é a “faculdade de julgar o belo” na perspectiva de Kant sobre a “crítica da razão pura”, afirmando serem os julgamentos estéticos irredutíveis aos lógicos em seus 04 aspectos: qualidade,

¹¹As guildas eram associações de profissionais surgidas na Baixa Idade Média (séculos XIII ao XV). O surgimento das guildas estava relacionado ao processo de renascimento comercial e urbano que ocorreu neste período. Existiam guildas de alfaiates, sapateiros, ferreiros, artesãos, comerciantes, artistas plásticos entre outros profissionais. As guildas tinham como objetivo principal a defesa dos interesses econômicos e profissionais dos trabalhadores que faziam parte delas (BARBIERI, 2004, p. 208).

quantidade, relação e modalidade, que conduzem a concepções do belo. Desta forma, por exemplo, o gosto é ‘afetado’ por representação, todavia, descobre-se, então, que existe um prazer puro, uma satisfação desinteressada, a qual não está ligada a representação da existência dessa coisa (LACOSTE, 2011, p. 30).

Diante do exposto, acredita-se que o Renascimento foi um movimento de alcance para poucos, no sentido de aquisição de pinturas, pois a população italiana era composta de camponeses de poucos recursos para entrarem ou se permanecerem neste percurso cultural, mesmo que desejassem (BURKE, 2010).

Deduz-se dos estilos das pinturas, a concepção de pintura; a existência de encomendas e as suas motivações, conduz ao pensamento questionador de que pintar não era somente uma inspiração do artista, mas, muitas vezes, encomendas feitas por meio de um contrato comercial. O artista ao pintar para cumprir o acordo tratado, poderia ou não, representar a cultura proposta à época, o que conduz: quais os elementos na pintura podem representar a cultura do momento íntimo da mulher e criança, especialmente, no momento da alimentação ao peito em uma obra de arte no período do Renascimento?

Mediante ao exposto, nas pinturas, significações podem ser atribuídas, mas elas, possivelmente, podem não corresponder ao significado dado pelo artista à época. Isto conduz ao pensamento dos modos de ver, mas não como reagiam as pessoas mediante a pintura, mas sim, por meio dos rastros e vestígios expressos na tela, no sentido de investigar a significação da cultura à época voltada para o momento íntimo da mulher e da criança, especialmente, no momento da alimentação ao peito.

Para tanto, se tem por **objeto** o modo de ver a pintura, por meio do momento íntimo da mulher e da criança, especialmente, durante a alimentação ao peito, na cultura do Renascimento.

- **Hipótese**

O modo de ver a cultura da alimentação ao peito, por meio de uma pintura, é a alternativa micro de se entender a possibilidade da forma híbrida da amamentação no período Renascentista.

Sendo assim, traçaram-se os **objetivos**:

- Apresentar a cultura do Renascimento delimitada na condição feminina;
- Analisar a arte visual de uma imagem pictórica do ato de alimentar ao peito, como visão micro cultural do Renascimento;
- Discutir a imagem de mulher e criança como possibilidade de representação híbrida do aleitamento materno.

Justificativa do estudo

Este estudo, com aspiração de discutir o tema aleitamento materno, nos tempos idos, propôs visualizar o cuidado por meio da História da Arte, produzir conhecimento sobre registros imagéticos pelas representações pictóricas. Tal fato reputa como justificativa relevante, pois acarreta possível identificação de ações, atividades sociais, costumes, cultura, nos modos de ver o cuidado pelas obras de arte.

Para se ver este cuidado, palavra atribuída à profissão Enfermagem, foi necessário entender o papel da mulher e da criança na ação de aleitamento materno, procurando entender quem cuida e quem é cuidado. A elucidação destas personagens aproximaria a visão de cuidado de uma época em que a profissionalização da Enfermagem, ainda, se distanciava.

Outra justificativa se deve a inserção, como profissional da saúde, em um ambiente de cuidado materno-infantil, a Maternidade Maria Amélia Buarque de Hollanda, exercendo, dentre as diversas atribuições, papel de facilitadora nos cursos de aleitamento materno para

obtenção do título Iniciativa ao Hospital Amigo da Criança do Ministério da Saúde, e membro efetivo da Comissão de Aleitamento Materno.

Além disso, o estudo se justifica no fortalecimento da linha de pesquisa ao qual se insere, denominada História do Cuidado nos aspectos micro e macromoleculares: prática, saberes e instituições, como contribuição para o entendimento do processo do mecanismo de construção da imagem do cuidado, por meio de representações pictóricas.

No que tange à área acadêmica, a pesquisa pretende contribuir no ensino da Graduação em Enfermagem e nas futuras pesquisas de Pós-Graduação, subsidiando o aprimoramento da História do Cuidado, e assim, da História da Enfermagem, e também a discussão no aprofundamento da construção do cuidado como atribuição profissional.

Mediante ao exposto, suponho que os resultados da pesquisa possam não só contribuir para o entendimento da construção do mecanismo da imagem do cuidado, como dito, mas também despertar o interesse na raiz de uma prática do cuidado que, atualmente, se profissionalizou, também, por meio da Enfermagem.

Enfim, nesta perspectiva se tentou buscar outros significados para a vivência do cuidado, porém, em linguagem imagética – pictórica – na representação da pintura de *Madonna Litta*, de Leonardo Da Vinci, podendo quiçá ser ela mais um dos signos do cuidado, que se vem tentando desvelar, por meio do investimento imagético, o processo de construção da imagem da prática do cuidado de, ao menos, uma profissão – Enfermagem.

- SEÇÃO II -

Operação Metodológica

A compreensão da arte e sua história se dão por meio da articulação, paralelamente, do discurso pictórico ao escrito, ou do imagético ao verbal. Para a pesquisadora Ana de Gusmão Mannarino, no texto “Construções de Discurso sobre a Obra de Arte: Descrição Verbal e a Reprodução por Imagens” (2011), ao se deparar com uma obra de arte, o pesquisador, provavelmente, ficaria surpreendido com a quantidade de informações omitidas, que dificilmente encontraria correspondência na linguagem escrita (MANNARINO, 2011, p. 41-2).

Isto se justifica no sentido que, mesmo as imagens das obras de arte serem tomadas como informações objetivas, elas também estão carregadas de uma carga interpretativa que nem sempre é evidente. Para este contraponto, a leitura imagética é auxiliada por meio de repertório e ambiente nos quais a obra foi gerada (MANNARINO, 2011, p. 44).

O campo de conhecimento desta História é a História Cultural, que para o historiador francês Georges Duby, seria um campo historiográfico com foco de estudo, por meio de um contexto social, dentro dos mecanismos de produção dos objetos culturais (DUBY, 1990).

A história cultural tornou-se possível como modalidade historiográfica em estudos variados como cultura popular, cultura letrada, representações, práticas discursivas partilhadas por diversos grupos sociais que atravessam a polissêmica noção de ‘cultura’ (BARROS, 2005, p.02).

A referência é de uma historiografia inspirada, com relativo atraso, na historiografia francesa das mentalidades, que passou a se difundir entre os meios intelectuais a partir de fins da década de 1970. A historiografia foi inspirada nas vertentes mais críticas da história das mentalidades, a exemplo da história cultural italiana de Carlo Ginzburg ou Giovanni Levi, autores que, praticamente, fundaram a micro-história (VAINFAS, 2009, p. 218).

Corroborando a esta assertiva, Peter Burke entende que a história cultural foi redescoberta nos anos 1970, e, desde então, vem desfrutando de uma renovação, sobretudo no mundo acadêmico. Com o propósito de explicar não apenas a redescoberta, mas também o que é história cultural, e o que os historiadores culturais fazem, o autor dá ênfase às diferenças, aos debates e conflitos, mas também aos interesses e tradições compartilhados, combinando duas abordagens opostas, embora complementares, sendo uma delas interna, preocupada em resolver os sucessivos problemas no interior da disciplina, e outra externa, relacionando o que os historiadores fazem ao tempo em que vivem (BURKE, 2008, p. 66).

Vale destacar que, ainda na década de 1970, desenvolveu-se a discussão entre macro-história e micro-história. Esta última como reação às explicações das narrativas grandiosas e generalizações dos processos da "civilização ocidental". Além de ser reação à globalização em favor da cultura regional e local, a exemplo de Le Roy Montaignou com “História de uma aldeia de pireneus” e Ginsburg em “O queijo e os vermes” história de Menocchio. Nesse mesmo contexto estão os estudos sobre a história das mulheres (BURKE, 2008, p. 67).

Outro ponto de análise é que houve uma redefinição nos estudos históricos e nas abordagens e discussões teóricas, quando ocorreu a ascensão da História Cultural, por intermédio de uma ‘virada cultural’, na qual análises econômicas, políticas e sociais se aproximavam de termos e diagnósticos culturais (BURKE, 2008, p. 151).

A palavra “cultural” também é discutida por Peter Burke como distinção na história, denotando-a da história intelectual, e sugere uma ênfase em mentalidades, suposições e sentimentos, e não em ideias ou sistemas de pensamento. Não foi por acaso que, em muitos casos, da ideia de representação passou-se a dar maior atenção à de construção, seja da realidade cotidiana ou das manifestações artísticas e simbólicas (BURKE, 2008).

Não há uma posição de que a história cultural é a melhor forma de história, mas há consenso entre historiadores que necessárias são as suas contribuições. Isto porque os resultados de análise não se pode voltar a pura visão positivista dos documentos históricos, de uma compreensão literal, onde não se destacam os simbolismos, o que aproxima esta abordagem metodológica ao estudo.

No livro “Notas para definição de cultura” o autor discutiu três condições que julga importantes para a cultura. A primeira seria uma estrutura orgânica, que se encontra não apenas planejada, mas em crescimento, que alimentava a transmissão hereditária de cultura dentro de uma cultura, e isso requer persistência das classes sociais; a segunda seria a necessidade de que uma cultura seja decomponível, geograficamente, em culturas locais, o que levanta o problema do ‘regionalismo’; a terceira seria o equilíbrio entre a unidade e a diversidade na religião, isto é, universalidade de doutrina com particularidade e culto e devoção (ELIOT, 2013, p.26).

Em outras palavras, o termo cultura tem associações diferentes segundo tenha-se em mente o desenvolvimento de um indivíduo, de um grupo ou classe, de toda uma sociedade. Ou seja, a cultura de um indivíduo dependeria da cultura de um grupo ou classe.

Em outra perspectiva, o pesquisador Matthew Arnold, em sua obra “Culture and Anarchy” (1869), demonstra preocupação primordial com o indivíduo e com a ‘perfeição’ que ele deveria almejar. Esta ‘perfeição’ seria o ápice que o indivíduo poderia chegar, considerando a classificação pelo autor entre bárbaros, filisteus e população, como crítica de classes. A ‘perfeição’ de Arnold é definida como cultura, ou seja, o efeito de ‘perfeição’ eleva o indivíduo acima das limitações de qualquer classe (ARNOLD, 1869, p. 8-9). Pode-se inferir que, para Arnold, por exemplo, entender de música ou de pintura figure, explicitamente, o homem culto, que possui cultura.

Vale destacar que o artista de qualquer tipo, mesmo que renomado, não é por essa única razão um homem de cultura. Eles não somente são insensitivos às outras artes que não àquelas que praticam, mas também, às vezes, têm péssimas maneiras e dons intelectuais escassos. Com efeito, a pessoa que contribui para a cultura, por mais importante que possa ser sua contribuição, nem sempre é uma ‘pessoa culta’ (ELIOT, 2013, p. 36).

A cultura seria aquela expressa pelo produto dos homens de diversas classes, inseridos em contextos regionais, independentes de origem, de intelectualização, alfabetização, seja escrita ou imagética, ou seja, a cultura seria aquela que emerge da própria cultura que se constrói no ambiente, com influências herdadas de outras culturas, corroborado às ideias e pensamentos do homem.

Neste contexto, os homens traduzem sua cultura e as registram por meio dos documentos, sejam eles escritos ou imagéticos. A ideia da imagem como documento histórico é o fato que ela possui linguagem passível de desconstrução, constitui pressuposto, quando o objeto são fontes escritas, tais como a literatura. O documento imagético, como representação, é entender concepções de múltiplas naturezas, como ideias, ideologias e mentalidades, que são construídas a partir de contextos sociais, econômicos, políticos e culturais específicos (ANDRÉ, 2009, p.155).

Em outros termos, deve-se reconhecer que as imagens possuem uma linguagem que permite a leitura e a interpretação, entendendo que a imagem é algo inscrito na natureza não simplesmente, mas em conjunto com artefatos da cultura produzida pelos homens e perpassados pelos modos de ver o mundo que não são neutros, e sim carregados de subjetividade e condicionamentos ligados ao lugar de produção (ANDRÉ, 2009, p.155).

Vale destacar que as especificidades da imagem e da língua impedem que a primeira seja jamais designada como ilustração de um texto, mesmo no caso de uma miniatura pintada, tendo em vista um texto e em relação direta com o seu conteúdo. O texto evoca os seus

significados na sucessão temporal das palavras, a imagem organiza, espacialmente, a irrupção do pensamento figurativo radicalmente diferente. Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras – exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas (SCHMITT, 2007, p. 34).

Nesta mesma visão, a imagem é considerada como superfície de inscrição, com uma hierarquia entre o alto e o baixo, entre a direita e esquerda e, sobretudo, com uma compartimentação, um ritmo, uma dinâmica interna produzida por meio de traços figurativos, mas também pelo sistema cromático próprio de cada imagem e à obra na qual se insere (SCHMITT, 2007, p. 38).

Nesta perspectiva, pode-se entender que a imagem possui e produz um texto interpretativo carregado pelo repertório vivido por aquele que o construiu, e que a leitura imagética deve ser realizada sob os aspectos culturais, sociais e políticos do lugar e tempo em que se insere, mas também, com influência daquele que a lê, desconstruindo a imagem e assim revelando o que ela está transmitindo.

Michel Foucault refletiu em sua obra “L’archéologie dusavoir”, de 1969, que a imagem, para o historiador, não é, em primeira instância, simplesmente um documento, e também não é um monumento reservado ao historiador da arte. Para ambos, em sua plenitude, deveria ser um documento/monumento que informa sobre o ambiente histórico que a produziu e ao mesmo tempo se oferece ao olhar como manifestação de crença ou uma proclamação de prestígio social. Isto é, toda imagem visaria se tornar um ‘lugar de memória’, tanto mais que a memória individual (FOUCAULT, 1969, p.13).

O termo “imagem” foi considerado amplo na variedade de sentidos dentro das artes. Para algumas manifestações artísticas como a pintura e a escultura, por exemplo, a imagem representa as suas próprias especificidades (PIERINI, 2009, p.850).

Para Platão, a verdade do mundo está contida nas ideias, mais real por isso que todos os fenômenos sensíveis. E todo o mundo visível não é senão imagem, reflexo. O que esta economia metafísica diz é o inverso: não diz que tudo o que é imagem é visível, mas que tudo aquilo que é visível é imagem, ou seja, fato de ser imagem caracteriza o que é visível (CRUZ, 2000, p. 02).

Jean Lacoste no livro *A Filosofia da Arte* (2011) relata que Platão pensava que os pintores eram ilusionistas, condenando a pintura como uma arte da qual a mimeses¹² é a essência. Isto reduziria a obra de arte a um objeto que provocaria certos estados psicológicos, certos 'afetos', que se dirigiria a sensibilidade, e em última análise, ao corpo do homem (LACOSTE, 2011, p. 16-17).

O enfoque platônico, mesmo entendendo as análises psicológicas e fisiológicas da arte, era direcionado pela mimesis, e não pela beleza, ou seja, por uma inferioridade ontológica, pelo distanciamento das verdadeiras realidades, das ideias, às quais a beleza, por um movimento inverso deveria conduzir (LACOSTE, 2011, P. 19)

Vale destacar que para Platão, beleza consistia na reunião da multiplicidade de belas coisas na unidade da essência do belo, do que, pela sua presença, faria parecer bela cada uma das coisas em que ele estivesse presente. Validamente, a arte platônica do belo procuraria purificar o prazer, e substituí-lo pela apreensão intelectual das essências, e, por outro lado, a beleza não seria característica própria das obras de arte (LACOSTE, 2011, P. 23)

De certa forma, para a autora Maria Teresa Cruz, no texto "Teoria da Imagem e da Representação", é uma ideia estranha, a de haver um entendimento que de tudo o que se vê ser imagem. É um todo que está a ser definido como imagem pelos pós-socráticos: "tudo aquilo que aqui vê, é imagem" (CRUZ, 2000, p. 02).

¹² *Mimesis*, em grego, e do latim *imatatio*, designa a ação ou faculdade de imitar, cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte (LIMA, 1980).

Em outras palavras, significaria que tudo o que se vê, o mundo todo, tudo aquilo que nos rodeia, é um duplo, desdobramento, reflexo de qualquer coisa, ou seja, é uma enorme fantasmagoria, daí que esta frase, entendida em todo o seu sentido, seja algo aterrador, como o cenário alegórico que Platão criou para explicar este processo. É a noção de imagem que serve para definir o visível e não o oposto, enquanto entidades visíveis são cópias, reprodução (CRUZ, 2000, p. 02).

Para Jean-Claude Schmitt, no livro “O Corpo das Imagens – ensaios sobre a cultura visual na Idade Média”, (2007), relata que historiadores procuravam, ou ainda procuram, nas imagens a representação mais ou menos confiável aos seus olhos, o que engana-se ao conjecturar que os homens do passado tinham em seus pensamentos que poderia haver algo do real independente da consciência dos atores sociais e da expressão que oferecem em suas obras (SCHMITT, 2007, p. 26).

Talvez, o que seria imagem para Platão, seria o que chamamos de imagem mental, aquela que se origina das referências que se constrói ao longo dos anos, e delas, os artistas transfeririam para as pinturas, esculturas, gravuras, as representações materializadas pela imagem mental.

A imagem mental materializada em desenho e depois em pintura, como se trata do objeto imagético desta pesquisa, pode ser lida como tal no presente como àquela que designa uma coisa irreal ou ausente no sentido atribuído de presentificação (RICCEUR, 2010, p. 63).

Ao conceberem que a imagem possui linguagem própria, os historiadores se encontraram em débito com a linguística e, mais especificamente, com a semiótica. Os conceitos semióticos que são citados, direta ou indiretamente, como signos, índice, símbolo e discurso, entre outros, são absorvidos pela História Cultural, compreendida em suas várias vertentes, desde a História das Mentalidades à Nova História Cultural (ANDRÉ, 2009, p.156).

No caso das imagens, os semióticos desempenharam papel significativo na medida em que assumiram que certos aspectos de estrutura linguística aplicados à escrita poderiam ser repensados em termos de documentos não escritos, de modo que o signo iconográfico possuiria regras mais ou menos recorrentes num determinado contexto, podendo ser lido a partir de sua especificidade discursiva, conferindo-lhe autonomia relativa (BARTHES, 1987, p.12-13).

A Semiótica da Cultura¹³ oferece como ponto de partida a possibilidade de entender a variedade documental que o pesquisador dispõe para pesquisa, como um texto cultural, no qual o que interessa, não é somente o signo, mas a textura. Isso implica em não apenas olhar o conteúdo como expressão de uma temática, mas observar a própria forma revelando especificidades que dialogam com o espaço e com outras formas textuais presentes nesse lugar de produção, ou seu suporte, e fora dele (BAITELLO JUNIOR, 1997, p.42).

Neste espectro, não interessa o signo em sua dimensão sincrônica e atemporal, mas a perspectiva histórico-diacrônica do texto cultural, que realiza um permanente diálogo com outros textos, com o não texto, consigo próprio, em outros tempos (SANTOS, 2011, p.138).

Vale destacar que o signo iconográfico é um documento ligado ao espaço, tempo, e lugar social de produção, ou seja, não se pode ignorar o contexto de elaboração de sua leitura. Isto é, nem todos os documentos imagéticos possuem a mesma linguagem, que podem variar de acordo com o período, lugar e grupo social, às convenções artísticas, às quais podem submeter-se e outras variáveis, como públicos aos quais foram designados (ANDRÉ, 2009, p.156).

O signo é sempre signo, pois pode ser explicado por uma disciplina moderna, que surgiu no final do século XIX, denominada de semiologia na Europa pelo suíço Ferdinand de

¹³ Semiótica da Cultura é o campo de conhecimento que permite ao historiador olhar microscópica e telescopicamente o seu objeto de pesquisa, apreendendo por meio de diversas áreas de conhecimento a olhar o objeto de estudo sem perdê-lo num infinito de referências que tendem a diluí-lo (SANTOS, 2011, p. 138-9)

Sassure (1857-1913) ou semiótica, quando recebeu o nome nos Estados Unidos pelo filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914) (PEREIRA, 2001, p. 43-44).

Até o momento, foi escrita a palavra “simbólico” que pode para alguns terem passado de forma despercebida, mas acredita-se que cabe o esclarecimento de seu uso nesta pesquisa. O significado da palavra simbólico adotado se encontra circunscrito pela noção de que ela possa denotar na medida em que não seja descolada do contexto, mas uns em comparação aos outros, a ponto de constituírem cadeias significantes mutuamente conversíveis, mesmo diante da possível crítica de se privilegiar a sincronia, em detrimento da diacronia, pois o processo de simbolização relatam as relações, mas não as criam (BENSA, 1998, p. 67-68 e 75).

Nesta lógica, o simbólico também pode ser entendido como signo, que ao ser classificado se tem: símbolo, índice e ícone, também já citados no estudo. O símbolo trata-se da referência do signo em relação ao referente meramente convencional, às vezes arbitrária, imposta pela sociedade, sendo os números e as bandeiras, por exemplo; o índice é o signo em relação ao referente direto, como se diz na voz corrente, onde há fumaça há fogo, ou seja, a fumaça é índice de fogo e; o ícone é quando ocorre semelhança entre o signo e o referente, exemplificado pela pintura (PEREIRA, 2001, p. 52-55).

O que há e quem observa o seu meio e cria a arte, seja pelas pinturas, pelas esculturas, representa signos de sua autoria, que ao serem lidos, representam ou não, a leitura que o observador realiza. Isto merece destaque no sentido que a temporalidade influencia o observador para leitura imagética de uma representação pictórica.

A representação pictórica deve ser entendida como uma das representações historiadora. Em outras palavras, trata-se da representância baseada unicamente na positividade do “ter sido” através da negatividade do “não ser mais”, pois se trata de uma realidade no passado,

como uma coisa ausente que se desdobra em desaparecimentos e que não tenham sido ao beirar os limites da ontologia do ser histórico (RICCUER, 2010, p. 294-295).

Uma contribuição para o entendimento de representação pictórica é demonstrada no estudo de Fayga Ostrower, publicado no capítulo de livro intitulado “A construção do olhar”, em 1988, por meio da expressão da linguagem pictórica nos quadros dos grandes mestres como possibilidade acessível a todos, apesar da diferenciação de estilos, gostos e épocas entre o elaborar e o apreciar uma obra. Neste ponto, a autora questiona: Que linguagem é esta? Ao responder que de fato se está diante de uma metalinguagem, que serve de referencial aos modos de comunicação humana (OSTROWER, 1988, p.172).

Para se conseguir realizar essa leitura, é necessário compreender o repertório histórico em que está inserida a tradição pictórica, pois as imagens não são imanentes, ou seja, não possuem um sentido que emana isoladamente de si. Dito de outra maneira, é a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente determinados atributos para dar existência social a sentidos e valores e fazê-los atuar (MENESES, 2003, p.28).

Para atender o objeto de estudo, se tomou como documento histórico as obras de Leonardo Da Vinci, em especial, as *Madonnas*. Optar por essas obras, e desse artista dentre outros de sua época, tratou-se de uma posição mais pessoal do que no que se refere aos argumentos de critério para a seleção no campo científico.

Então, coube seguir o que Karl Popper cita:

a única maneira de vencer essa dificuldade está, (...), em introduzir a História, conscientemente, [como] um preconcebido ponto de vista seletivo, isto é escrever a História que nos interessa (POPPER, 1961, p.117).

A opção pessoal deve-se pelo fato da admiração pela sua trajetória de vida, o legado deixado em diversas áreas de conhecimento de Leonardo – arquitetura, anatomia, tecnologia

(invenções) e, principalmente, no campo das artes. Alguns, neste momento, podem/poderiam perguntar: Qual o motivo do interesse pelas artes, sendo uma profissional de Enfermagem?

Durante o período do Curso de Bacharelado em Enfermagem, na Escola de Enfermagem Alfredo Pinto, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, era dito por diversas vezes que a Enfermagem se tratava de uma arte do cuidar.

“A Enfermagem é uma arte; e para realizá-la como arte, requer uma devoção tão exclusiva, um preparo tão rigoroso, quanto à obra de qualquer pintor ou escultor; pois o que é tratar da tela morta ou do frio mármore comparado ao tratar do corpo vivo, o templo do espírito de Deus? É uma das artes; poder-se-ia dizer, a mais bela das artes!” (NIGHTINGALE, 1871, p.06).

Não se trata aqui de realizar análise do excerto, mas sim, com ele motivar a argumentação da opção pessoal em estudar as pinturas de arte de Leonardo Da Vinci. Nesta perspectiva, se entende por obra de arte como “um objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente”, sendo esta, um dos caminhos para se analisar o fenômeno (PANOFSKY, 2011, p. 33-34).

Pesquisadores do Grupo de Pesquisa Família: Ensino, Pesquisa e Extensão (FAMEPE) do Departamento de Enfermagem, da Universidade Federal do Ceará, realizaram o estudo intitulado “História da Enfermagem registrada nas obras de artes plásticas: do século XVI ao Século XX” com o pensamento de que há relação por meio da saúde, doenças, promoção e o cuidado humano nos registros em artes plásticas, ao longo da trajetória da profissão, antes mesmo de ser assim considerada. Afirmaram, ao final do estudo, que o cuidado está presente desde o século XVI, mediante as vinte e seis obras analisadas no estudo (ALVES *et all*, 2005, p. 513).

Desta forma, acredita-se não ser a única na profissão de interesse direto e objetivo nas artes e tomá-la como escopo de estudo, no sentido de encontrar vestígios de uma prática do cuidado antes da oficialização da profissionalização da Enfermagem, o que, direta ou

indiretamente, reforça a opção em estudar as obras de arte de autoria de Leonardo Da Vinci, considerando a produção anterior ao século XVI.

Nesta perspectiva, a escolha das pinturas se deu por meio do título da tela com a inclusão da *Madonna*. Para tanto, foram identificadas cinco, sendo elas apresentadas a seguir, em ordem cronológica.

Figuras de 01 a 05 Da esquerda para direita na primeira fileira: *Madonna with the Carnation* (1475); *Madonna Benois* (1475-1478); *Madonna and Child with a Pomegranate* (1472-1476) e na segunda; *Madonna Litta* (1490) e; *Madonna of the Yarnwinder* (1501).



Destas, se teve por critério para análise a pintura denominada *Madonna Litta* (1490), por ser a única que, de fato, amamenta, mas isto não significa que as demais Madonnas foram excluídas da análise, pois servirão para análise iconológica da tela de *Madonna Litta* a ser descrita mais adiante.

Outro dado relevante para análise das imagens foi a utilização da palavra *fac-símile*, que corresponde à imagem já impressa em algum meio de comunicação (PORTO, 2009, p. 12), aqui sendo consideradas aquelas capturadas em sítios eletrônicos, provavelmente, após terem sido fotografadas.

Nesta perspectiva, cabe destacar que desde 1838 com a invenção do daguerreótipo, a pintura se libertou da necessidade de imitar, assumindo este papel a fotografia, pois ela permitiu em primeiro lugar confrontar o que se crê ver e o que o olho realmente vê, mas isso também não significa que o que se vê seja realidade percebida (LACOSTE, 2011, p. 69-70).

A fotografia não se trata de um registro passivo da realidade percebida, pois ela fixa limites ao campo visual, fixando o instante da visão monocular ao reproduzir cores e os valores. Se por um lado ela mostra a reprodução de uma obra, por outro, destrói o que faz sua autenticidade, denominada por aura, que dá a presença do aqui e agora, deixando de ser uma obra para se tornar um objeto suscetível a manipulação, que se reproduz em milhares de exemplares, o que possibilita permitir a resistência ao tempo (LACOSTE, 2011, p. 70).

Corroborado a isto, sobre a imagem reproduzida, as imagens no estudo foram apresentadas como *fac-símiles*, mesmo se sabendo do risco das possíveis manipulações, em especial das cores, das distorções e deformações que podem ter sofrido.

A proposta do estudo, então, é de analisar uma das Madonnas produzidas por Leonardo Da Vinci, a pintura *Madonna Litta*. Esta pintura é a representação pictórica, possivelmente, oriunda de uma ou mais produções de sentidos relacionadas ao tempo vivido por Leonardo Da Vinci, por meio de suas inquietudes, mesmo que comissionada. Acredita-se que algo o motivou, além do financeiro, a produzir com efeitos das técnicas de pinturas, significados que merecem ser decodificados da linguagem plástica para a escrita, como possibilidade de entendimento da explicação/compreensão do: O que? Para que? Por quê? Da representação de uma mulher amamentando seu filho – a Virgem Maria e o menino Jesus – teriam como código a ser lida à época, não como mera imagem pictórica a ser exposta pela sua beleza, mas sim: Qual teria sido o significado de cuidado na cena atribuída por ele?

Neste período, a teoria das proporções era de extraordinária importância, ainda que denunciasse efeitos subsequentes da tradição clássica pelo fato de elaborar seus esquemas sob

articulação orgânica do corpo humano como ponto de partida, expressadas pela maneira grosseira do sistema de módulo ou unidade (PANOFSKY, 2011, p. 110).

Este conceito, ou ideia, de beleza é destacado por Panofsky na teoria das proporções, desenvolvida na Antiguidade, e reforçada na Idade Média, que alcançou na Renascença prestígio inaudito. O corpo humano proporcional era louvado como uma realização visual da harmonia musical, ou seja, reduzidos a princípios aritméticos e geométricos gerais (PANOFSKY, 2011, p. 131).

Vale destacar que uma das tentativas mais famosas, que justamente reteve a atenção dos historiadores dos *Annales*, é a que Erwin Panofsky propõe englobar numa só explicação a arquitetura gótica e o pensamento escolástico. O ponto de vista é estrutural e relacional, preocupado em apreender, para além da contemporaneidade desses dois fenômenos em aparência heterogênea (PANOFSKY, 1967).

Em contrapartida, Jean-Claude Schmitt relata que se pode reprovar nesta tentativa o fato de se orientar pela ideia de um paralelismo simples entre as diversas formas de pensamento, figurativo e mítico, arquitetônico e filosófico. Numa História Geral, nem sempre há acordo entre as diferentes formas simbólicas ou as diferentes linguagens de uma sociedade; podem também existir contradições ou mesmo conflitos entre eles, numa história em que a unidade é sempre problemática (SCHMITT, 2007, p. 32).

Em outras palavras, analisar imagens no período Renascentista requer atenção aos artefatos, aos repertórios, sejam eles políticos, sociais e culturais, ao contexto que se insere a imagem analisada, e ela própria, que é produzida pelas mãos e olhos de um artista que perpassou por influências de um tempo.

A Idade Média, período antecedente e concomitantemente contemporâneo ao Renascimento, foi circunscrita, para alguns estudiosos, do século V ao XV, período que se denominou, historicamente, como feudalismo e se intensificou a partir do século XI com o

comércio, bem como se deu, progressivamente, o desenvolvimento das cidades, ao lado dos feudos, passando a ter vida própria por meios dos centros produtores e comerciais, o que conduziu ao estímulo do crescimento do artesanato relacionado aos hábitos, técnicas e crescimento populacional na Europa (ATALAY, 2007).

Nessa época, a organização para a produção de bens necessários, no caso do artesanato, era realizada na pessoa do mestre e seu aprendiz. O segundo aprendia com seu mestre o ofício, pois ele era o dono da oficina, instrumentos, matéria prima e do produto final, bem como organizava a sua própria maneira e forma de trabalhar, estabelecendo relações de dependências e obrigações do aprendiz para com o mestre, mas ele poderia chegar a ser mestre, desde que fosse sob sua orientação (ANDERY *et all.*, 1996).

Na transição da Antiguidade Clássica para a Idade Média ocorreu crise, que conduziu como divisor de águas das duas denominações. Por outro lado, separar a Idade Média do Renascimento se torna complexo, especialmente para os séculos XV e XVI, secularidades que testemunharam avanços do mais longo alcance: queda de Constantinopla e a conquista do sudeste da Europa pelos turcos; navegação marítima que conduziram a fundação dos impérios ultramarinos no Novo Mundo – África e Ásia – potencializando a rivalidade de Espanha e Inglaterra e; crise religiosa, que levou a Reforma e Contra-Reforma, o que não se pode afirmar terem sido estes alguns dos fatores da causa para o desencadeamento do Renascimento; mas se pode afirmar que foi nele que se concentraram diferentes manifestações, tais como: artes plásticas, música, literatura, filosofia, política ou ciências (JANSON E EJANSON, 1996, p. 168).

As afinidades iconográficas também eram encontradas nas imagens pictóricas do Renascimento com a Idade Média, e isso poderia se justificar em empréstimos diretos ou deliberados dos motivos clássicos. A tradição textual, através da qual o conhecimento dos temas clássicos foi transmitido à Idade Média, e persistiu seu decurso, é da máxima

importância não apenas para o medievalista, como também para o estudioso do Renascimento (PANOFSKY, 2011, p. 67-71).

Por outro lado, quando percebe-se a separação entre temas clássicos e não clássicos, e a curiosa representação entre motivos clássicos investidos de significados não clássicos, e temas clássicos expressos por figuras não clássicas num cenário não clássico, o entendimento parece residir na diferença entre a tradição representacional e textual, e reflete na leitura iconográfica das imagens pictóricas do Renascimento (PANOFSKY, 2011, p. 68).

Isto dialoga uma percepção de modelos visuais que os artistas tinham diante dos olhos, quer hajam copiado diretamente de um monumento clássico ou imitado uma obra mais recente derivada de um protótipo clássico. Em outras palavras, a separação entre os temas clássicos e não clássicos se deu não apenas por falta de tradição representacional, mas também a despeito dela (PANOFSKY, 2011, p. 81).

Ademais, Panofsky entende que é por si mesmo evidente que a reintegração não podia ser uma simples reversão ao passado clássico, e que o período interveniente – Idade Média e Renascimento – modificara a mentalidade dos homens, de modo que não podiam retornar ao paganismo, mudando seus gostos, e tendências criativas, mudando os modos de ver dos artistas (PANOFSKY, 2011, p. 87).

Os conceitos propostos por Erwin Panofsky, no que se refere à iconografia e iconologia, são meios pelos quais se guiaram os modos de ver das imagens analisadas neste estudo.

A iconografia é o tema ou mensagem das obras de arte, por meio da descrição das imagens, considerada apenas uma parte do todo dos elementos que constituem o conteúdo destas obras; a etnografia é a descrição das raças humanas e iconologia concebida, ou seja, a iconografia se torna interpretativa e, desse modo, em parte integral da imagem utiliza-se o método interpretativo que advém da síntese da análise. Além disso, iconografia, por meio do

sufixo “grafia” denota algo de descrição, assim como iconologia pelo seu sufixo “logia” que tem significação, pensamento, razão no sentido interpretativo (PANOFSKY, 2011).

Panofsky complementa a distinção entre iconografia e iconologia, definindo iconografia como o estudo do tema ou assunto, e para iconologia, enfatiza a importância dos costumes cotidianos para se compreender as representações simbólicas (PANOFSKY, 2011). Em 1939, no livro “Estudos em Iconologia”, Panofsky detalha suas ideias sobre os três níveis da compreensão da história da arte:

- Primário, aparente, natural – **pré-iconográfico**: o nível mais básico de entendimento, esta camada consiste na percepção da obra em sua forma pura. Tomando-se, por exemplo, uma pintura da Última Ceia. Se permanecer no primeiro nível, o quadro poderia ser percebido somente como uma pintura de treze homens sentados à mesa. Este primeiro nível é o mais básico para o entendimento da obra, despojado de qualquer conhecimento ou contexto cultural.
- Secundário ou convencional – **iconográfico**: Este nível avança um degrau e traz a equação cultural e conhecimento iconográfico. Por exemplo, um observador do Ocidente entenderia que a pintura dos treze homens sentados à mesa representaria a Última Ceia. Similarmente, vendo a representação de um homem com auréola com um leão poderia ser interpretado como o retrato de São Jerônimo.
- Significado Intrínseco ou conteúdo - **iconológico**: este nível leva em conta a história pessoal, técnica e cultural para entender uma obra. Parece que a arte não é um incidente isolado, mas um produto de um ambiente histórico. Trabalhando com estas camadas, o historiador de arte coloca-se questões como "por que São Jerônimo foi um santo importante para o patrono desta obra?" Essencialmente, esta última camada é uma síntese; é o historiador da arte se perguntando: "o que isto significa"?

Para Panofsky, é importante considerar os três níveis como ele examinou a arte renascentista. Irving Lavin cita que

"era esta insistência sobre o significado e sua busca - especialmente nos locais onde ninguém suspeitava que havia - que levou Panofsky a entender a arte, não como os historiadores haviam feito até então, mas como um empreendimento intelectual no mesmo nível que as tradicionais artes liberais"(LAVIN, 1993, p. 02-03).

Compreender um documento da personalidade de Leonardo, e/ou da civilização do Renascimento, e/ou de uma atitude religiosa particular, por meio dos extratos de Panofsky, trata-se de buscar na obra de arte um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretá-las, com suas características composicionais iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais” (PANOFSKY, 1986, p. 53-4).

A descoberta e interpretação desses valores "simbólicos" (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por "iconologia" em oposição a "iconografia" (PANOFSKY, 1986, p. 53-4).

Em outras palavras, ao analisar a pintura de Leonardo Da Vinci, *Madonna Litta*, a leitura iconográfica de uma mulher alimentando uma criança ao peito, deve ser lida com perspectivas ao repertório vivido pelo artista, as influências sociais e políticas da arte neste período, e as inferências de sentido que a imagem traduz.

Outro ponto que ratifica o método de Panofsky foi a análise realizada por Richard Gonçalves André, no texto “Entre o Contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e a pesquisa histórica” (2009), em que diz que a leitura imagética é uma linguagem específica, onde o signo iconográfico é um documento ligado ao espaço, tempo, e lugar social.

Desta forma, assim como qualquer outra fonte, as imagens estão submetidas aos condicionamentos e ao repertório de informações disponíveis em situações históricas mais ou

menos definidas. Sem contextualização, o historiador corre o risco de ler na imagem sentidos anacrônicos.

Estudos sobre o problema das proporções são em geral recebidos com ceticismo ou, na melhor das hipóteses, com desinteresse. Isto porque a pesquisa das proporções sucumbe, a tentação de ler no objeto a pura e simplesmente o que ela pôs nele. Em contrapartida, é importante na história da arte saber se determinados artistas ou períodos, aderiram o sistema de proporções, e porque (PANOFSKY, 2011, p. 89-90).

A história da teoria das proporções¹⁴ é o reflexo da história dos estilos, entendendo que a compreensão de uns dos outros, inequivocadamente, quando lida-se com fórmulas matemáticas, ela pode ser considerada reflexo que ultrapassa a clareza de seu original (PANOFSKY, 2011, p. 90).

Estas possibilidades são descritas em três modos diferentes, que conduzem a teoria das medidas humanas, que se desmembra no estabelecimento de proporções objetivas, sem se incomodar com sua relação com as técnicas, ou estabelecimento de proporções técnicas, sem se preocupar com suas relações objetivas, ou até considerar-se isenta de qualquer uma dessas duas escolhas, e deixá-las coincidirem (PANOFSKY, 2011, p. 91).

Para análise das madonas de Leonardo Da Vinci, em especial a *Madonna Litta*, este estudo utilizou-se do método iconográfico e iconológico de Panofsky, que configura a percepção do artista Leonardo Da Vinci sobre a obra, com seus acúmulos de conhecimento e repertório histórico.

A descoberta e interpretação de um objeto surgiram como síntese do processo de identificação de motivos, como condição prévia de análise iconográfica, no sentido de entender a estrutura pré-iconográfica, o mundo dos motivos nas experiências.

¹⁴ Para Erwin Panofsky, a teoria das proporções tem por definição ser um sistema de relações matemáticas de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos na medida em que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística (PANOFSKY, 2011, p. 91).

Já a análise iconográfica tratou as imagens na perspectiva histórica, corroborado às alegorias, com familiaridades aos temas e conceitos. Por fim, a análise iconológica seguiu a intuição sintética dos significados da representação pictórica *Madonna Litta*. Em outras dimensões, enquanto a análise iconográfica ressaltou a história dos tipos, a iconológica, a história dos estilos.

Vale destacar que a história dos estilos compreende a maneira pela qual, sob as lentes históricas diferentes, objetos ou ações foram expressos por formas, e a história dos tipos na maneira pela qual, ainda na perspectiva histórica, diferentes temas ou conceitos foram expressos por objetos e ações (PANOFSKY, 2011).

No entanto, o cuidado adotado foi na aplicação da análise iconológica, num estudo de uma obra de arte. Nesta fase se procurou o significado e interpretação de conceitos simbólicos, que pode seguir em equívocos e explicações especulativas ou místicas, principalmente quando essas explicações não tenham sido baseadas em conhecimentos sólidos da História da Cultura. Por isso, o pesquisador terá que ter sempre o cuidado de comparar as suas conclusões com fatos, fenômenos políticos ou religiosos que tenham a ver com a época da obra que está a ser estudada, que neste sentido perpassa a Antiguidade, Idade Média e Renascimento (PANOFSKY, 1986)

Logo, apesar de a iconografia e a iconologia serem em certo aspecto diferenciadas, elas funcionam como um todo numa análise, momento em que houve o desafio de saber até aonde pode-se ir com a “intuição sintética”, sem correr o risco de viés.

O pesquisador Eduardo França Paiva, no livro *História e Imagens* (2006), critica o método de Panofsky ao mencionar que é necessário ir além da dimensão mais visível ou mais explícita da análise da imagem; lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados, identificados, compreendidos. Nessa perspectiva, a imagem é uma espécie de ponte entre a

realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente (PAIVA, 2006, p. 19).

Isso expressa o grau de dificuldade para se proceder tal ação. Segundo o mesmo autor onde as fontes nunca são completas, nem as versões historiográficas definitivas. São, ao contrário, sempre lidas diversamente em cada época, por cada observador, de acordo com os valores, as preocupações, os conflitos, os medos, os projetos e os gostos. Fontes e versões carregam em si temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas em cada época (PAIVA, 2006, p. 20).

Em outras palavras, a análise depende da recepção que os códigos, símbolos e representações terão em cada época, no seio de cada grupo social e, também, das variadas maneiras pelas quais serão apropriadas historicamente.

Para tanto, para se cumprir o objetivo deste estudo, se estruturou capítulos dos resultados, que foram organizados da seguinte forma:

Seção III – relata os rastros e vestígios da vida de Leonardo Da Vinci, como possibilidade de entendimento sobre seus pensamentos, influências, ideias, para repercussões em tela do que se tinha de imagem mental das representações que construía.

Seção IV – destinou-se a demonstrar as influências que os artistas renascentistas tiveram para representação pictórica de Madonnas, e por meio de qual modos de ver elas foram interpretadas pela leitura imagética.

Seção V – análise da pintura da *Madonna Litta* com foco na mulher no Renascimento. Identificação de símbolos e signos para decodificação iconográfica da representação pictórica.

Seção VI – a criança no Renascimento analisada iconograficamente, e por meio do repertório histórico e imagético. Nesta seção, buscou-se entender o papel da criança no Renascimento, e sua representação no seio familiar e social.

Seção VII – a análise iconológica do aleitamento materno na representação pictórica de *Madonna Litta* foi realizada por meio dos desenhos de Leonardo Da Vinci, e pinturas de artistas, contemporâneos ou não, com intuito de entender pela circularidade cultural, os modos de ver o aleitamento materno para representá-lo através da pintura, para sua significação.

- SEÇÃO III -

Leonardo Da Vinci

Esta seção tem a intenção de mostrar uma possibilidade de ver alguns traços da vida de Leonardo Da Vinci, por meio dos rastros imagéticos e pelos vestígios de análise de pesquisadores que estudaram sua vida. E para isso, entendeu-se que as influencias medievais, os conflitos de uma transição renascentista, a família e os mais próximos, construíram quem foi Leonardo.

Todavia, entender alguns pontos da vida de Leonardo requereu análise cuidadosa na distinção do que é realidade e aparência, principalmente, tendo em vista as suas obras de arte. Os modos de ver a natureza e a ciência de Leonardo refletem os conflitos da necessidade de imitação daquilo que tinha ao seu redor, e em sua vida.

Leonardo Da Vinci

Leonardo Da Vinci nasceu em Anchiano, Itália, num vilarejo perto de uma cidade denominada Vinci, na Toscana, em 15 de abril de 1452. Filho de um tabelião, *Sir Piero* de Antonio Vinci, e de uma camponesa, Caterina. Fora considerado filho ilegítimo, pois seu pai não se casara com sua mãe, pelo motivo das classes sociais entre ambos serem distintas (KEMP, 2005).

Na obra “Leonardo Da Vinci” publicada em 1989, por Serge Bramly, o autor registra que Leonardo morou com sua mãe até os cinco anos, juntamente com a avó e um camponês com quem Caterina acabaria contraindo matrimônio. Entrementes, *Sir Piero* desposou dona Albieiri, de sua mesma classe social, mas estéril, e por isso, foi em busca da guarda de Leonardo, e a obteve (BRAMLAY, 1989).

Durante os dez anos posteriores, ele morou na casa da família do pai, sem nunca ter sido formalmente adotado, nem obtido as vantagens do respeitado sobrenome. Recebeu educação

denominada “caseira”, que não abrangeu estudos tradicionais, como latim e grego, pois Leonardo pareceu ter sido inepto nestas leituras. Também não obteve educação universitária (BRAMLY, 1989).

Giorgio Vasari, em seu livro “Vidas dos Artistas” relata que *Sir Piero* era conhecido à época como tio de Leonardo para sociedade, que o ajudou em sua juventude, sobretudo na erudição e nos princípios das letras, o que era entendido como parente e homem de ótima índole por acolher o sobrinho (VASARI, 2011, p.443).

Caso fosse filho legítimo, Leonardo teria sido criado para ser tabelião, como o pai, avô, e bisavô, mas, como não fora, *Sir Piero* precisava enxergar em seu filho, a aptidão para o trabalho, a sua vocação. Desde o início, este fora o dilema do “pai” de Leonardo, mesmo este demonstrando certo talento para arte e música (NULAND, 2001).

Com a educação das letras fornecida por *Sir Piero*, Leonardo não a aproveitara, e assim, fora considerado instável e volúvel, pois, começava a aprender muitas coisas e depois às abandonava. Um exemplo disto, nos poucos meses que se dedicou à arte de calcular, fez tantos progressos que, apresentando continuamente dúvidas e dificuldades ao mestre, com frequência o confundia (VASARI, 2011, p.443).

O autor da obra “Leonardo Da Vinci – Breves Biografias”, de 2001, Sherwin Nuland, relatou que quando completados quinze anos, Leonardo era aprendiz no ateliê de Andrea di Francesco di Cione, o Verrocchio¹⁵, conhecido pelo talento de ourives, escultor e pintor (NULAND, 2001).

A entrada no ateliê de Verrocchio foi estimulada por *Sir Piero*, já que observou que mesmo com atividades iniciadas e não acabadas por Leonardo, como a matemática e letras, o desenho e o relevo ele nunca abandonou. Sabendo disso, *Sir Piero* recolhe alguns de seus desenhos e os leva à Verrocchio, que era seu amigo, para avaliá-los, e se com dedicação, Da

¹⁵ Verrocchio é uma alcunha com significado de “Olho Fiel”

Vinci teria progresso. Com espanto pela qualidade das primeiras tentativas de Leonardo, o mestre do ateliê o convidou a fazer parte de sua oficina (VASARI, 2011, p.444).

Deve-se entender que Leonardo Da Vinci começou a elucubrar sua trajetória por meio de *Sir Piero*, amigo de Verrocchio, pela aptidão, e também por seu talento nos desenhos e relevos. Isto implicava que a arte da pintura seria seu fio condutor para o desenvolvimento das técnicas dessa arte.

Inicialmente, Leonardo desenvolveu competências que utilizaria na vida, como dominar a técnica de moer terras raras para criar pigmentos, a de fazer pincéis, até fundir e moldar o bronze. Aprendeu as técnicas de claro e escuro, usando luz e sombra em suas representações pintadas em telas, e do esfumado, mesclando traços de giz para produzir sombras esfumaçadas (ATALAY, 2007, p.25).

Neste ateliê, Leonardo Da Vinci assimilou, também, a compreensão da importância da anatomia, de modo a ser capaz de construir o corpo de dentro para fora e associar o interesse que deveria ter o artista pela ciência, alicerçado no que poderia ser fruto do conhecimento, podendo ser entendido como a mola propulsora à experimentação (ATALAY, 2007, p.26).

Como se pode identificar, a prática da pintura por Leonardo era pautada na anatomia do corpo, passando, às vezes, por desenhos, como forma de planejamento da obra a ser construída, para ter como resultado a tela, painel ou em outro tipo de suporte (ASSIS JR., 2007).

Frank Zöllner, no capítulo “Aprendizagem e Juventude em Florença”, do livro *Leonardo* (2000), concorda com a assertiva, quando relata que os primeiros estudos meticulosos realizados por Da Vinci, como meio de planejamento, davam a sensação de serem desenhados a partir de um modelo real, o que se confirma pela afirmação de Vasari “uma vez que pretendia ser pintor profissional, estudava cuidadosamente modelos reais” (ZÖLLNER, 2000, p. 08).

Desenhos dos primeiros anos de Leonardo, nesse ofício, demonstravam que o artista tinha atenção disciplinada ao pormenor. Por meio de estudos da natureza, os desenhos eram cuidadosamente executados, com maior atenção possível aos detalhes, dentro de várias técnicas que apreendera no ateliê de Verrocchio (ZÖLLNER, 2000, p. 10).

Nesta perspectiva, pode-se pensar que Leonardo Da Vinci foi um artista perfeccionista, que estudava a anatomia do corpo humano, de modo a representar da melhor maneira as suas personagens. Isto foi permitido com pesquisa e dissecções que realizava no ateliê de Verrocchio, com base nos escritos de Mondino de Luzzi¹⁶ (TAVANO, OLIVEIRA, 2008, p. 78).

O ateliê de Verrocchio estava no centro das correntes intelectuais de Florença, onde famosos pintores como Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, Sandro Botticelli e Lorenzo di Crezi estudaram, garantindo a Leonardo Da Vinci educação nas ciências humanas. Neste espaço, Leonardo foi exposto a técnicas de desenho, química, metalurgia, mecânica, carpintaria, além de trabalhar com técnicas artísticas de pintura, escultura e modelagem.

Concomitantemente a este momento, Leonardo Da Vinci explorava o corpo humano nas dissecções que realizava de forma autodidata, baseada nos estudos de Mondino. Estes estudos foram frutos das dissecções que Mondino realizava em aula, na Universidade de Bolonha, em 1290, seguindo como referencial a teoria de Galeno (LETTI, 1972, p. 82-88).

Os elementos orientadores de Leonardo Da Vinci, em suas obras, entende-se que permeavam aqueles do movimento do Renascimento, mas também poderia ter influência do período feudal. Espaço cênico, princípios matemáticos, representação da natureza, realismo anatômico, além do equilíbrio e harmonia do rigor científico, permitiam que ele registrasse em seus desenhos o entendimento do corpo dissecado (CASTRO, 2009).

¹⁶ Mondino de Luzzi foi um importante médico, anatomista e professor em Bolonha, autor do livro, considerado o primeiro europeu na temática, *Anatomia de Mondino* ou *Anatomiae Omnium Humanni Corporis Interiorum Membrorum* (1316). Na obra apresenta breve descrição de partes do corpo humano, começando com a cavidade abdominal, depois tórax, seguido da cabeça e dos membros, ordem de apresentação que se tornaria tradicional no estudo anatômico (ROSA, 2010, p.389).

Neste sentido, vestígios e rastros podem, quiçá, esclarecer o entendimento sobre o olhar de Da Vinci sobre o corpo, considerando que seus desenhos eram registros de observações da prática da dissecação de cadáveres para o aprimoramento, possivelmente, que resultava na perfeição dos detalhes retratados em suas telas, principalmente, visualizados em suas personagens.

Foram cerca de 750 desenhos anatômicos e 120 cadernos de apontamentos sobre anatomia, que parece uma pretensão de tratado. Leonardo desenhou o sistema muscular e reconheceu a ação específica dos músculos. Além de estudar as válvulas das veias, ele desenhou as artérias coronárias e seu curso, pesquisou a estrutura dos ossos, representou o tórax, a pelve, a coluna vertebral e o crânio (KEMP, 2005, p.23).

Leonardo Da Vinci antes de iniciar uma determinada obra projetava seus experimentos por meio de anotações em seus cadernos, pautado nos conhecimentos da Antiguidade. O corpo humano era por ele desenhado, por meio da prática da dissecação, quando fazia anotações sobre o que via, balizada aos conhecimentos da época. Neste sentido, o saber era fortemente influenciado pela Teoria de Galeno (século II d.C.), que se baseava nos estudos anatômicos em Alexandria, o que gerou as teorias sobre o corpo humano relacionadas às observações de animais. Estas teorias tinham autoridade na sociedade à época, e somados aos conceitos morais e religiosos a cerca da dissecação de cadáveres, retardaram o aparecimento da anatomia científica (RODRIGUES, 1999, p. 156).

O entendimento sobre os modos de ver de Leonardo sob o corpo foi concebido na Antiguidade, por Galeno, destacando-se a partir de duas noções: saúde e doença. Essas noções baseavam-se no esquema 'humoral' dos escritos hipocráticos e na obra de Galeno.

Vale ressaltar que quando Da Vinci tinha um ano de idade, os turco-otomanos tomaram Constantinopla, afugentando pensadores e artistas em enxame para o norte da Itália. Eles chegavam carregados de manuscritos sobre a geometria e a arte na Grécia antiga, meio pelos

quais proporcionaram a transição da Europa medieval para a do Renascimento. A história virava seu foco para um território de conhecimentos chamado Florença, lugar onde Leonardo desenvolveu boa parte de suas obras. Corroborando as influências e modos de ver de sua época, ele buscou a representação fiel da natureza, usando o conhecimento possível como ferramenta, fosse a matemática, a anatomia, como dito, ou o que mais aparecesse (VENTUROLI, 2006).

Entretanto, no centro de tudo, segundo Da Vinci, estava algo mais simples: o olhar. Para ele, os olhos eram a principal via do conhecimento – o que fazia da pintura a mais elevada de todas as artes. O pintor deveria explorar ao máximo a capacidade que os olhos têm de perceber a luz e as sombras, a posição e a distância, o movimento e o repouso das coisas. Destes estudos, Leonardo construiu suas observações sobre os efeitos da atmosfera sobre uma paisagem, criou normas de perspectiva (VENTUROLI, 2006).

Paul Valéry, no livro “Introdução ao método Leonardo Da Vinci” (1998), refere que o artista, com seus sistemas de desenho e pintura, tornou possível esclarecer alguma coisa vivida na natureza, e que, com esses esquemas, se desenvolveu a linguagem verbal das representações pictóricas que construía (VALÉRY, 1998, p. 21).

No capítulo “Da luz à tinta”, do livro “Arte e Ilusão”, de Gombrich (2007), ele relata que pintar é uma ciência, e deve ser praticada como uma investigação das leis da natureza (GOMBRICH, 2007, p. 29). Esta assertiva se confirma com as atividades que Leonardo exercia ao pintar um quadro. A pesquisa realizada, o aprofundamento sobre o corpo humano, os estudos da natureza, eram uma espécie de laboratório para materializar uma obra de arte, a pintura.

Nesta ótica, Valéry (1998 p. 19 e 23), conta que o que está afixado tende a iludir os olhos, como se o que fosse para ser olhado mudasse de aparência, para enobrecer o que se via.

Isto é, o homem quando pinta uma obra de arte traz em sua pintura visões, cujo poder se fazê-la, o tornasse com poder de relatar uma história.

Assim sendo, pode-se entender que Leonardo Da Vinci se desenvolveu, e especializou-se como pintor em meio aos artistas que foram influenciados pelos materiais intelectuais inseridos na Itália anos antes. Esta influência gerou o entendimento que Leonardo precisava olhar o seu redor, para entender a natureza, e assim, representá-la o mais fiel, aos olhos do espectador. Isto não quer dizer que aos seus olhos deveria ser às regras matemáticas e geométricas, mas nas proporções que julgasse adequadas para os olhos de quem via a pintura.

Esse modo científico de ver a arte levou Leonardo Da Vinci a colecionar uma gama enciclopédica de interesses ao longo dos anos, característica, talvez, que o transformou no mito de homem mais completo que já passou pela Terra, o estipulando como “o maior curioso da história”, pois não deixava de questionar: como e o porquê das coisas (VENTUROLI, 2006).

Isto ousa parecer que o lugar que ocupa a filosofia na vida de uma pessoa, a exigência profunda que ela testemunha, a curiosidade generalizada que o acompanha, a quantidade de fatos que ela retém e assimila, a presença constante da sede das causas, seria a permanência da preocupação com a obra pintada, que ocuparia, exatamente, o lugar da filosofia em Leonardo (VALÉRY, 1998, p.237).

Orlando Cruxên, no livro “A Sublimação” (2004), informa que o trabalho de Da Vinci fez com que ele saísse de uma posição subjulgada na fantasia. Isto é, por meio das obras de arte, ele foi capaz de recriar seu desejo, o seu olhar, o que proporcionaria uma modificação subjetiva aliada à pulsão da vida (CRUXÊN, 2004, p. 10).

Ironicamente, tal vitalidade intelectual e amplidão de interesses eram, também, uma maldição. O tempo gasto numa observação tão detalhada da natureza fez com que Leonardo, raramente, concluísse o que havia começado. Vários manuscritos e projetos foram

interrompidos – às vezes no estágio de simples esboço, outras vezes, no meio de uma frase – sem jamais serem retomados. Sua própria produção como pintor foi prejudicada por esse vício de ver (STRELAU, 1998).

Em 1910, Freud escreveu sobre “A lembrança infantil de Leonardo Da Vinci”, onde ele se propôs a estudar essa figura da humanidade, e a analisar as inibições de Leonardo tanto na vida sexual como nas atividades artísticas, além de, nesse texto, também desenvolver suas teorias em torno do conceito de sublimação. Freud considerou Leonardo um “gênio poliforme”, com uma versatilidade que o levou a ser artista, escritor e cientista brilhante, cujo desenvolvimento como investigador abafou e desviou em grande parte o seu desenvolvimento artístico (FREUD, 1910).

No Seminário 11, denominado “Os quatro conceitos fundamentais em psicanálise” (1964), Lacan comenta que, em Leonardo, a arte se mistura à ciência e, a partir dele, o quadro passou a ser organizado de uma maneira totalmente nova na história da arte. Ele foi considerado um homem à frente de sua época, com uma curiosidade incansável, com talentos numa intensidade assombrosa, mas, na verdade, por mais genial que fosse, era apenas um homem que, como qualquer outro homem, era incapaz de escapar das marcas do outro que irão constituir o sujeito (LACAN, 1964).

Freud, ao estudá-lo, inquietou-se com o fato dele ter deixado inacabados quase todos os seus trabalhos de pintura, porque buscava neles uma perfeição que ele próprio achava que nunca conseguiria encontrar; o que o levava a abandoná-los e a não se preocupar com o destino dos mesmos. Para pintar um quadro ele fazia vários desenhos, pesquisas e estudos preliminares, e era muito lento na sua execução. Essa lentidão de Leonardo é atribuída por Freud a uma intensa coerção interna para conseguir executar suas obras de uma forma ideal (FREUD, 1910).

A arte é vista por Freud como sendo uma satisfação substitutiva que é psiquicamente eficaz, devido ao papel que a imaginação e a fantasia ocupam na vida anímica; ela é um modo específico de organização em torno do vazio, e a obra de arte é uma forma de cingir a “Coisa”. Na arte, “o objeto é instaurado numa certa relação com a “Coisa” que é feita simultaneamente pra cingir, para presentificar e para ausentificar (...). É sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente seu milagre” (LACAN, 1964, p.176). A obra da sublimação não se limita à obra de arte, pois ela se estende a toda atividade que reproduz essa estrutura, essa reprodução da falta.

Os três termos que Freud (1910) define para a sublimação são a arte, a religião e a ciência. Nesse sentido, Leonardo Da Vinci não poderia ser um bom exemplo, uma vez que ele passou com a mesma desenvoltura pelos três tipos de sublimação: na arte, com seus belíssimos quadros, esculturas e desenhos; na religião, embora ele não tenha sido uma pessoa especificamente religiosa, mas sua relação com a natureza e sua admiração pelo Criador do universo tinham um caráter religioso; e na ciência, com suas infundáveis pesquisas. Pode-se, então, entender que foi ao retrabalhar a falta de um modo infinitamente repetido que Leonardo alcançou o limite da obra de arte.

Vale destacar que, para Freud, a arte é fruto de um mecanismo através do qual os impulsos sexuais reprimidos, por não serem aceitos, são desviados para uma meta alternativa de satisfação, socialmente aceita, pelo mecanismo da sublimação. Essa concepção fica clara na interpretação do sorriso da Mona Lisa, que, para ele revelava o inconsciente de Leonardo Da Vinci, sua obsessão por esse sorriso, que se repetia em vários quadros, que foi entendido como conflito não resolvido dos seus impulsos eróticos primitivos para com sua mãe, que não foi discutido neste estudo, mas é relevante destacar (FREUD, 1976).

As primeiras pinturas confeccionadas por Leonardo pareciam indicar que eram encomendas de pequena escala¹⁷ na altura, o que à época, poderia significar pouca credibilidade no mercado de pintores. Isto se modificou por volta de 1470, quando começaram a aparecer quadros médios¹⁷. Esta ascensão no mercado florentino caminhou com sua ida à Milão - Itália, local onde seus estudos se desenvolveram, e também suas representações pictóricas (ZÖLLNER, 2000, p. 23).

A partida para Milão possuiu diversas justificativas, entretanto, ou dentre elas, uma poderia corroborar a assertiva acima. Leonardo esperava que, em Milão, obteria encomendas mais importantes, do que as que receberia, em Florença, já que estaria na corte. Uma ideia disso, se dá pela carta de intenção à Ludovico Sforza¹⁸, na qual sublinhou seus talentos como engenheiro militar, e assinalou de passagem, tal como era, que como pintor ele estava a altura de outro artista qualquer (ZÖLLER, 2000, p. 29).

Peter Burke, no livro “O Renascimento Italiano – Cultura e sociedade na Itália” (2010), conta que, nessa carta, Leonardo pediu para ser empregado na corte a serviço de Sforza, enumerando que era capaz de fazer projetos de pontes, morteiros, carruagens, e em “décimo lugar”, que podia pintar e esculpir (BURKE, 2010, p. 116).

Outra perspectiva, para sua ida à Milão, é destacada por Vasari (2011), pois se refere que Leonardo foi levado a essa cidade pela reputação do duque Francesco, pai de Ludovico, com a finalidade de tocar lira, o que muito o deleitava. O instrumento foi confeccionado, em grande parte em prata, por Da Vinci, para que sua harmonia tivesse mais ressonância e seu timbre fosse mais sonoro. Além de superar os músicos, Leonardo se mostrou declamador de

¹⁷ Pequena escala, na perspectiva do Renascimento, eram telas pintadas em torno da metragem, aproximadamente, de 20x10 cm, as médias escalas ficavam em torno de 250x100 cm, e as grandes, em torno de 600x500cm (CASACA, s/d)

¹⁸ Duque usurpador italiano nascido em Vigevano, Pavia, ducado de Milão, famoso governante milanês do século XV. Enquanto no poder garantiu supremacia de Milão entre os estados italianos à custa do aumento de impostos, construiu canais e fortificações, embelezou arquitetonicamente a cidade e fez de Milão a uma esplêndida corte da Itália. Para lá conseguiu atrair e patrocinou inúmeros artistas como pintores, poetas e músicos, entre os quais Leonardo Da Vinci (KEMP, 2005).

versos improvisados, o que proporcionou que os olhos daquela corte se virassem para ele (VASARI, 2011, p.446).

Nessa corte, Leonardo se ocupava, também, de projetos mistos. Ele pintou o retrato da amante de Sforza, Cecilia Gallerano, decorou o interior do Castello Sforzesco, trabalhou “no cavalo”, um monumento equestre, e foi empregado como engenheiro militar (BURKE, 2010, p. 116).

A partir daí, o duque Ludovico pediu a Leonardo que pintasse um retábulo de altar com uma Natividade, para ser enviada posteriormente ao imperador. Esta imagem, talvez, seja identificável com a *Virgem dos Rochedos*, que atualmente se encontra no Museu do Louvre, e é uma de suas principais obras (VASARI, 2011, p.447).

Dentre os trabalhos realizados por ele em sua estada em Milão, com Ludovico Sforza, não se têm registros de obras ou projetos realizados à ele, diretamente. As obras de conhecimento, que talvez tenham sido as primeiras encomendadas pelo duque, seriam a “A Última Ceia” pintada para um mosteiro, e a “Virgem das Rochas” para uma irmandade (KEMP, 2005, p.78).

Com efeito, Leonardo Da Vinci entendeu, naquele tempo, que se manter na corte poderia ser mais seguro financeiramente, do que em um ateliê. Com o financiamento de Ludovico Sforza, Leonardo poderia desenvolver seus inventos, trabalhar nas obras de arte, e estudar a natureza para este fim.

Burke (2010) destaca que, quando o artista mantinha um ateliê, ele tinha menor segurança econômica e posição social mais baixa. Todavia, por esse lado, era mais fácil escapar de encomendas que não desejasse. Os clientes poderiam oferecer aos artistas certa variedade de trabalhos avulsos, além de a História demarcar que as grandes inovações do período da Renascença ocorreram em Florença e Veneza, repúblicas de donos de ateliês, e não de empregados de cortes (BURKE, 2010, p. 118).

As relações entre os patronos e artistas se davam por meio de contratos com basicamente seis itens. O primeiro definia o material que seria usado nas encomendas, o patrono ou o artista. O segundo demonstrava o preço e a moeda que seria utilizada no pagamento. Às vezes, dinheiro era pago na entrega, outras em prestações enquanto a obra estava em progresso. O terceiro tratava da questão do prazo de entrega da obra, de forma vaga ou precisa, com ou sem sanções, se o artista não entregasse a tempo. O quarto destinava-se ao tamanho da obra, que na maioria das vezes, era deixado sem especificações. O quinto item era direcionado aos assistentes, caso quisessem detalhar o pagamento deles. O sexto item se referia a obra a ser pintada, destacando local, figuras que seriam representadas, se haveria rochas, planícies, animais, como seriam as roupas... (BURKE, 2010, p.126-127).

Uma fórmula mais comum de contratos era dar descrição breve da essência iconográfica que seria construída pelo pintor, podendo ser por meio de descrições e desenhos, ou fazendo referências mais ou menos precisas à iniciativa do artista ou, mais frequentemente, aos desejos do patrono (CHAMBERS, 1970, p.11).

Por mais que sejam valiosos os contratos como fonte documental, por seu testemunho das relações dos artistas e seus patronos, eles não contam a história inteira, mas oferecem prova de intenções, rastros, indícios do equilíbrio de poder entre ambas as partes.

Para Peter Burke (2010), existiam duas razões principais para os conflitos entre os artistas e os patronos nessa época. A primeira era o dinheiro, já que os clientes – patronos – de alto *status* precisavam, geralmente, ser lembrados de pagar suas contas. A segunda razão era a obra não sair como o patrono pedia, ou o artista não aceitar fazê-la como encomendada (BURKE, 2010, p. 130).

Esses conflitos gerados entre o artista e o patrono, no período de Leonardo Da Vinci, estavam passando por amenizações. Chambers sugere por meio de provas históricas que o equilíbrio de poder entre artista e patrono estava mudando, principalmente em favor do artista,

permitindo maior individualidade do estilo, já que a medida que crescia a credibilidade do artista, os clientes faziam menos exigências (CHAMBERS, 1970).

Nesta perspectiva, pode-se supor que Leonardo Da Vinci optou por Francesco e Ludovico Sforza, no caso a corte, para desenvolver suas obras, não só com o pensamento de manutenção econômica, mas também, pela liberdade crescente aos artistas, que estava sendo construído, o que muitas vezes, o patrono deixava por conta do pintor o prazo e o assunto da obra.

Vasari (2011) descreve comentários da maneira como Leonardo trabalhava, que enfatiza seu “capricho” ao contar história em que o artista, para justificar para o duque de Milão suas longas pausas, usava o argumento que homens de gênio às vezes conseguiam mais quando trabalhavam menos, pois, nesses momentos, estariam projetando (VASARI, 2011, p.448).

Destaca-se que, enquanto estava em Milão, desenvolvendo equipamentos militares para Sforza, ele também testava sua perícia no campo da arquitetura e das artes visuais. É possível que seja, neste período, que ele tenha pintado *Madonna Litta*, uma representação, por vezes mencionada, da Virgem Maria e Menino Jesus (ZÖLLNER, 2000, p. 35).

Por volta do ano de 1480, dez anos antes de *Madonna Litta*, Leonardo Da Vinci parece ter iniciado um vasto leque de desenhos técnicos, artísticos e científicos que abordavam, entre estudos da natureza, grupos de estudos extensivos das proporções do corpo humano, de anatomia e filosofia. Neste período, ele comparou esses estudos antropométricos à teoria das proporções da Antiguidade, o Homem de Vitruvius¹⁹ (ZÖLLNER, 2000, p. 37).

Os pintores da Renascença precisavam estudar diversas artes liberais, como também, a retórica e a matemática, entendendo que, como herança das noções da Antiguidade, as obras

¹⁹ Vitruvius, um arquiteto e engenheiro moderadamente bem sucedido do Império Romano, escreveu um tratado de arquitetura em que, incluiu no terceiro livro, a descrição completa do corpo humano. Essa descrição levou-o a concluir que um homem com os braços e pernas abertas caberia perfeitamente dentro de um quadrado, e de um círculo. Além disso, Vitruvius descreveu que se a figura fosse representada dentro de um círculo e de um quadrado, então o centro do corpo coincidiria com o umbigo. Desta descrição, Leonardo fez um de seus mais conhecidos desenhos, o Homem Vitruviano (ZÖLLNER, 2000, p. 37).

de arte atingiam preços elevados, e que cidadãos importantes faziam com que seus filhos aprendessem pintura como meio de sustentação do valor da família e de si (BURKE 2010, p. 94).

Em contrapartida, usando uma classificação do século XII que era corrente no Renascimento também, a pintura, a escultura e a arquitetura não eram artes liberais, mas mecânicas, e também sujas – um nobre não gostaria de sujar as mãos manipulando tintas. O argumento da Antiguidade em defesa dos artistas, como ofício de grande valor, tinha duas faces de entendimento, uma vez que Aristóteles excluía do artesão a condição de cidadão, porque seu trabalho era mecânico, e Plutarco, ao dizer que nenhum homem de boa família haveria querer ser escultor (MONDOLFO, 1954).

Peter Burke (2010) destaca, para esta assertiva, o protesto de Leonardo Da Vinci:

“Você coloca a pintura entre as artes mecânicas!... Se você a chama de mecânica porque é por meio do trabalho manual, que as mãos representam aquilo que a imaginação cria, também seus escritores registram o que se origina na mente por trabalho manual com pena” (BURKE, 2010, p.100).

Artistas na Renascença não eram respeitados por todos, e três principais preconceitos sociais os acompanhavam nesse período. Eles eram considerados ignóbeis, porque seu ofício envolvia trabalho manual, venda a varejo, e porque eles não tinham aprendizado. Embora alguns artistas da época tenham enriquecido por meio de sua arte, muitos continuaram pobres. Sua pobreza era, provavelmente, tanto causa como resultado dos preconceitos contra as artes (BURKE, 2010, p. 99-101).

O desenvolvimento de Leonardo Da Vinci, nas artes, se deu em meio aos preconceitos, a começar na ilegitimidade de sua paternidade, e por assumir este ofício inicialmente, incitado por seu pai. Apesar desses pontos contra corrente ao sucesso, Leonardo se posicionava enquanto artista, e enaltecia o trabalho realizado por ele, valorizando-o.

O uso mais óbvio das pinturas e estátuas na Itália Renascentista era religioso, e isto se justificava na necessidade da igreja proporcionar aos iletrados a possibilidade de leitura, de forma imagética, o que não poderiam ler nos livros. A pintura era um meio de persuasão (BURKE, 2010, p. 150-154).

Heinrich Wöfflin relata que, na confecção da Última Ceia, por exemplo, Leonardo pesquisou expressões faciais possíveis para cada apóstolo, posicionamento de mãos, do corpo em tela, em pessoas da região de Milão que morava à época. Para esta obra de arte religiosa, como em todas que pintava, Da Vinci entendia que, como pintor, ele representava o olho universal límpido, que teria o poder sobre todas as coisas visíveis (WÖLFFLIN, 1990, p. 32-36).

De acordo com Leonardo, pode-se entender que a modelagem era a alma da pintura, mesmo entendendo que a arte não se fazia pela simplicidade, mas pela multiplicidade. Isto, acredita-se, possa ter mantido Leonardo nas correntes de interesse dos patronos, mesmo depois da queda de Sforza, permanecendo pela fama nesse meio.

Após a prisão de Ludovico Sforza, e a morte anterior de Francesco, Leonardo Da Vinci retornou a Florença ao aceitar uma encomenda de uma pintura de altar dos monges Servitas de SS. Annunziata. É neste tempo que confecciona as primeiras pesquisas de Santa Ana, Virgem e o Menino, além de um cordeiro. Estas imagens deram a sensação, em seus poucos esboços, que Leonardo demonstrava falta de vontade para pintar, ou mesmo a denotada lentidão em acabar as encomendas (ZÖLLNER, 2000, p. 65-67).

Após sua ida à Florença, por cerca do ano de 1510, Leonardo foi para Roma com duque Giuliano de Médici, irmão do Papa Leão X, que lhe encomendara uma obra, na qual Da Vinci experimentou modos estranhos, considerado como extrema extravagância pelos seus contemporâneos, de encontrar óleos para as pinturas e vernizes para conservá-las (VASARI, 2011, p.450).

O último quadro pintado por Leonardo que sobreviveu é, quase certamente, *São João*, e deve ter sido feito no intervalo de 1514-1515. Em março de 1516, Leonardo aceitou o convite de Francisco I para morar na França e ganhou uma propriedade rural perto de Cloux. Em 10 de outubro de 1517, recebeu a visita do Cardeal Luís de Aragão, cujo secretário escreveu um relatório do encontro. Ele menciona três quadros, dois que podemos identificar como sendo *Virgem e o Menino com Sant'Ana* e *São João*, o terceiro é um retrato de uma dama florentina. Ele também afirma que Leonardo estava sofrendo de um tipo de paralisia na mão direita. Leonardo era canhoto, mas esta observação pode ter, na verdade, se referido à sua mão "de trabalho", significando a esquerda. Observando-se os manuscritos, esta paralisia não impediu Leonardo de usar os dedos, porque sua letra estava clara e firme, mas alguns desenhos, entretanto, mostram uma falta de firmeza e precisão que sugerem que o problema possa ter afetado o movimento do braço (FREUD, 1976).

Leonardo doente, com um problema de articulação na mão esquerda, não pinta mais, vai aos poucos perdendo as forças. Por morar em uma residência de Francisco I, o rei foi uma das suas visitas constantes, além da De Beatis, secretário do Cardeal de Aragon, a quem confessa que dissecara trinta cadáveres, corpos que precisou comprar ou roubar para arrancar a pele, seguir o caminho das veias, estudar a junção dos ossos, aprender a disposição dos músculos, à procura dos segredos do movimento do homem (FREUD, 1976).

Nessa etapa da doença, Leonardo quase não conseguia se manter de pé, precisava que amigos e criados o sustentassem, para receber o Santíssimo Sacramento fora da cama, como quisera. Nessa ocasião, Da Vinci falou sobre seu mal e suas ocorrências, mostrando que entendia que tinha ofendido a Deus e aos homens do mundo por não ter exercido a arte como convinha (VASARI, 2011, p. 450).

Nesse momento de final da vida, Leonardo mostrou, também, suas pesquisas, as conclusões a que chegou, as questões que formulou, tudo anotado numa escrita peculiar,

intraduzível, indecifrável durante anos (até que se descobriu que ele escrevia para ser lido diante de um espelho). Esses cadernos, se revelados e aceitos na época, certamente teriam feito a medicina avançar alguns anos, na época (SIQUEIRA, 2006).

A escrita reversa encontrada nos cadernos de Leonardo Da Vinci, ou seja, ao contrário, da direita para a esquerda, era possível de ser lida pelo uso de um espelho. Esta prática sugere aos historiadores que Leonardo desejava manter em segredo seus pensamentos, para evitar possível perigo ou molestaro de autoridades da Igreja. Enquanto esta ideia parece provável em exame superficial, seguramente não é satisfatória, já que esta leitura não é difícil, e um espelho não se fazia necessário, contudo, se fosse necessário, não faltariam espelhos às autoridades da Igreja. É uma consideração adicional que a mera aparência de tentar esconder o que é escrito seria mais provável de atrair suspeita de visões heréticas (VENTUROLI, 2006).

Pode-se entender que Leonardo Da Vinci teria um motivo dessa escrita em códigos, que poderia ser para esconder o desenvolvimento de sua pesquisa, mas também poderia ser pelas características dos modos de ver deste momento de transição medieval para o Renascimento, ou até mesmo por sua veia de inventor. Na velhice, entendeu que esses códigos precisavam ser decifrados, ou, pelo menos, entendidos por alguns, e por isso, os relata em suas últimas visitas.

A criatividade de um indivíduo pode expressar-se em vários campos distintos ou se revelar unicamente em um domínio específico. O exemplo de Leonardo Da Vinci evidencia que um indivíduo pode manifestar criatividade em várias disciplinas. Mas será que a fama de Leonardo Da Vinci não vem da qualidade de suas produções quanto da sua diversidade? Ou seja, entre indivíduos criativos, é frequente ou excepcional expressar sua criatividade de modo tão diverso?

Freud ao se referir a ideia de que a criatividade resulta de uma tensão entre realidade consciente e pulsões inconscientes, sugeriu que os artistas e os escritores criam para conseguir expressar seus desejos inconscientes pelos meios culturalmente aceitáveis, como Leonardo Da Vinci (LUBAR, 2007, p. 13)

A vivência da beleza desperta qualidades que transcendem a morte e nos projetam para além do tempo e do espaço, e os artistas bem o sabem, criando obras que são eternas, e a arte, ao permitir essa vivência de eternidade, de transcendência, modifica a qualidade de vida e oportuniza a conscientização. Ela seria um ato lúdico integrador que, ao mesmo tempo, revela sua forma de ver o mundo. De sua vivência enquanto pintor, ele sente que participa do universo, sente prazer e vê-se como transmissor de nova visão da realidade (MAY, 1992, p. 83).

A arte permitiria liberdade e o contato com “o sagrado que reside nas profundezas do mundo”. Isto relaciona a arte à experiência de imaterialidade, e colocando-a como possibilidade de se alcançar uma realidade verdadeira, ampliada e suprapessoal, existe aproximação de seus pensamentos com concepções filosóficas da arte que ressaltaram justamente esses aspectos. (TRINCA, 1995, p.20).

Em outras palavras, Leonardo Da Vinci ao mergulhar em suas invenções, em novas técnicas de pintura, em pesquisas extremas sobre a natureza, o aprofundamento do conhecimento em anatomia, libertava a imagem mental construída pelo seu modo de ver ao redor, ou seja, trazia à realidade algo não real, mas visível ao olho do espectador.

O mês de abril de 1519 ele o passa na cama, cercado por três quadros: a Mona Lisa del Giocondo; Santana, a Virgem e o Menino e o São João Batista, que, provavelmente, pintou em Roma como sua última obra. No dia 2 de maio o Rei Francisco I visita mais uma vez Leonardo e para aliviar-lhe a dor, sustenta sua cabeça nos braços. "Reconhecendo que não

podia gozar de honra maior”, Leonardo Da Vinci morre na presença do rei (VENTUROLI, 2006).

Todavia, Vasari denota que, embora entenda que o rei demonstrasse grande admiração por Leonardo, destacando suas obras de arte, o autor pensa que é difícil acreditar que Francisco I tenha assistido a morte do artista (VASARI, 2011, p.451).

Apesar deste encerramento da vida, Leonardo não deixou nenhuma escola em Florença, e que indubitavelmente, para ele, a arte se desenvolveu no sentido de uma figuração grandiloqua, e talvez, em última análise, também para ele a figura tudo significava (WÖFFLIN, 1990, p. 51).

A falha dos poderes criativos e a própria velhice, transformaram a vivacidade de Leonardo em seus desenhos, pinturas, pesquisas no fim de sua vida. Pensando em seu repertório histórico, Leonardo foi um artista de destaque, mas também de falta de profissionalismo, quando não entregava suas obras a tempo. Todavia, as técnicas desenvolvidas para pinturas, inventos de engenharia, e também como anatomista, o destacara na História, e talvez isso, seja combustível para alimentar até os dias de hoje o mito Leonardo Da Vinci.

- SEÇÃO IV -

As pinturas de Madonnas no Renascimento – Leonardo Da Vinci

As influências que os artistas da Renascença obtiveram na construção de imagens mentais de mulheres, seriam meio de inspiração para criação das Madonnas. É neste período que a religiosidade representada, pictoricamente, por meio das Madonnas construídas pelos modos de ver dos artistas, as traduziam como Maria, mãe de Deus, e dela se utilizaram como fonte de inspiração para devoção de fiéis, e também humanização de Jesus. A contra ponto, os artistas buscaram a quebra de paradigmas sociais sobre as mulheres, e viveram o dilema da representação da mulher nas formas que as viam, e com fundamento científico que baseava à época.

As Madonnas da Renascença

As imagens das Madonnas surgiram nas artes do mundo ocidental há cerca de dois mil anos. Ela corporiza a forma pura de amor incondicional e é considerada como a figura espiritual mais misericordiosa e em maior capacidade de perdão de toda a cristandade. A Virgem, como também é denominada, é vista como mãe e protetora da humanidade (CARL, 2011).

Ela é considerada como generosa, humilde, e caridosa, e representa a espiritualidade feminina no seio da cristandade. Durante muitos séculos, a Virgem inspirou milhares de artistas para criarem as suas imagens, utilizando diferentes estilos, materiais e técnicas (CARL, 2011).

Vale destacar que a feição aristocrática da Virgem, dos traços finos no rosto, o queixo pontudo, a boca pequena, a testa alta, pode ter sido o que persuadiu aproximação de

parentesco com suas alegorias²⁰ mitológicas ou mesmo com suas Madonnas (MARINHO, 2006, p.378).

A Madonna ou a Virgem é um tema tradicional na arte sacra cristã. Estas obras de arte representam, quase sempre, Maria com seu filho Jesus nos braços, que por vezes podem ser representados com outros personagens. As primeiras representações consistentes da Virgem Maria com o seu filho foram desenvolvidas no Império Romano do Oriente, onde apesar da tendência iconoclasta²¹ na cultura local, o respeito por imagens veneradas se expressava na repetição de uma estreita gama de estilos artísticos muitos convencionais, as imagens repetidas, conhecidas como ícones (LASAREFF, 1938, p. 26-45).

Vale destacar que durante o século VIII, o movimento iconoclasta banuiu as imagens sagradas que se encontravam dentro das fronteiras do Império Bizantino, cientes de que os adoradores veneravam as imagens em vez dos seres espirituais. No entanto, essa decisão foi definitivamente anulada no século seguinte e a criação de ícones dedicados à Virgem Maria foi recuperada (CARL, 2011).

Este legado cultural de grandes proporções é expressão de um sistema sócio-cultural que continua a dominar o mundo. Os museus de arte, galerias, palácios e coleções privadas estão cheios dos seus ícones. Ao longo dos séculos, as imagens da Virgem foram sendo criadas segundo interpretações religiosas das crenças, mitos, iconografias e simbolismo prevalentes em cada época (CARL, 2011).

No Ocidente, os modelos hieráticos bizantinos foram seguidos à risca na Baixa Idade Média, porém, com a crescente importância do culto à Virgem nos séculos XII e XIII, desenvolveram-se uma variedade mais ampla de tipos para satisfazer a

²⁰ Alegorias se opõem ao conceito de símbolo; é em si obscura. Na relação simbólica, o elo entre a imagem e sua significação é natural, transparente, imediato; na relação alegórica o elo é arbitrário, fruto de uma laboriosa construção intelectual. A alegoria foi sempre criticada por pretender uma tradução sensível do conceito, ao invés de fazer ver o sentido de sua imediaticidade (GERALDO, 1992, p.99).

²¹ Iconoclastia ou Iconoclasmo, termo grego que designou um movimento político-religioso contra a veneração de ícones e imagens religiosas no Império Bizantino que começou no início século VIII e perdurou até o século IX. Os iconoclastas acreditavam que as imagens sacras seriam ídolos, e a veneração e o culto de ícones por consequência, - idolatria. (LASAREFF, 1938).

corrente das formas de piedade mais intensamente pessoais, como as representadas nos períodos gótico e renascentista, por exemplo, Maria se senta com Jesus em seu colo, ou o abraça, enquanto em outras, ela aparece no trono, e o Menino aparece plenamente consciente, levantando sua mão e oferecendo uma bênção. Esculturas góticas tardias da Madona com o Menino mostram uma Virgem Maria de pé, com Jesus em seus braços (MUNDELL, 1977).

O conhecimento, as origens, o dogma, os mitos e a grande quantidade de símbolos e arquétipos difundidos continuaram a envolver a enigmática da Virgem Maria. Como um protótipo de espiritualidade e perfeição entre as mulheres, a Virgem eleva-se acima da vida (CARL, 2011).

A imagem sacra não era vista pelo cristão medieval como uma ilustração, mas alcançava valores diversos em seu universo cultural. Poderia ser um instrumento de leitura bíblica para os analfabetos, uma arma na guerra, a cura na doença, agente de milagres e objetos de culto. Imagens eram encomendadas como votos por alguma graça alcançada e, por vezes, transformadas em objetos de doutrinação (FERONATO, VISALLI, 2008, p.02).

Daniel Russo, no capítulo “Lês représentations mariales dans l’art d’Occident”, do livro “Marie: lê culte de la Vierge dans la société médiévale” (1996) , salienta que a iconografia marial – de Maria – e seus pertences junto as representações da arte cristã, aparecem situadas no centro de uma história político-religiosa intensa, onde se misturam, de maneira inextrincável, na defesa da fé, e na consagração de uma legitimidade, ou o reconhecimento simbólico de uma área de poder, a expansão estereotipada do personagem marial conta mais que as elaborações originais. Nesta perspectiva, o pesquisador denota que tal é o apoio político do culto à Maria, que explica que um soberano cristão se preocupa em mesclar sua imagem a da Virgem, rainha e poderosa mediatrix (RUSSO, 1996, p. 175-6).

Sendo assim, pode-se entender as Madonnas do Renascimento, da Idade Média, como modelos inspirados nas Virgens Maria, que o repertório político social à época, se fazia

cogente. Isto é, a representação de Madonnas com meninos, a relação de mãe e filho que se estabelece em pequenos detalhes, como a troca de olhares, ou apenas o olhar da mãe, compõem um cenário de leitura imagética para o observador, de personagens referentes a Maria e Jesus.

Clodovis Boff, na obra “Mariologia Social: o significado da Virgem para a Sociedade” (2006), ressalta que a Virgem Rainha do Ocidente – a Virgem Maria – tem uma fundamentação bíblica, teológica e patrística muito mais que política e social. Entretanto, destaca que será possível perceber que a conotação ideológica e política é, por vezes, aclamada na afirmação dos reinos cristãos que a chamam “Regina”, “Domina” e “Imperatrix” (BOFF, 2006, p. 174).

Vale destacar que a produção destas pinturas se insere numa esfera marcada pelo culto e pela devoção, num processo pelo qual a imagem de culto medieval se tornou a obra de arte renascentista. Trata-se de um processo de continuidade dos símbolos dentro de uma descontinuidade do seu uso (BELTING, 2010, p.12). De acordo com Hans Belting:

“[...] em seu lugar entra a arte, inserido um novo nível de significado entre a aparência visual da imagem e a compreensão do contemplador. A arte se torna a esfera do artista, que assume o controle da imagem como prova de sua arte” (BELTING, 2010, p. 17).

Em contrapartida, os autores do artigo “A Dominação da Virgem, de Caravaggio: uma análise iconográfica” (2013) discute que a realidade impressiona, mas o cotidiano torna-se sacro. Os aspectos que contrariavam as tendências artísticas do período Renascentista e agrediam os dogmas da igreja, serviam como guia para influência nas pinturas por elas comissionadas, com determinação na ausência de beleza mundana e, pelas obras de arte, ter um meio de instigar a devoção dos fieis (VASCONCELOS NETO, FERNANDES, CASIMIRO, 2013, p. 04).

Portanto, infere-se que o artista desse tempo se encontrava nos dilemas de desenvolvimento científico da Renascença, explorando usos e funções do conhecimento

humanista em suas obras de arte, permeados pelo contexto religioso de influências na persistência da perpetuação medievalista de seus dogmas e representação, por meio das Madonnas, de Maria, mãe de Jesus.

Para isso, destaca-se que a partir do século IV, no momento de consolidação do Cristianismo, na Idade Média, o fundamento básico de pensamento sobre Maria foi paradoxal, uma vez que esta, além de ser, tanto Virgem quanto Mãe, era também mãe humana de Deus. Corroborado a isso, foi notado o cuidado dos teólogos da época que a imagem de Maria não se assemelhasse a uma deusa, e assim, aproximasse a imagem de Jesus a de um ser humano (BELTING, 2010, p. 38-9).

Em contrapartida, é sabido que, tendo como base a mensagem bíblica, a cultura clerical medieval, associava a mulher e a sua beleza em uma série de signos negativos. A mulher, como ser da criação, é malicioso, imperfeito, meio privilegiado das manifestações demoníacas, fonte inesgotável de pecado. A associação entre mulher, sexo e pecado foi frequente e acentuada, principalmente nos séculos XV e XVI, num clima de perseguição e intolerância (POLÓNIA, 1992, p. 88).

Paralelamente a esta assertiva, a museóloga Angela Taddéi, especialista em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio, descreve a imagem de Maria, no sentido iconográfico e de ideação, repousada na noção de mãe perfeita. Este modelo traçado de perfeição, plácido e acolhedor de Maria seria, para a pesquisadora, o perfil imaginado pelos artistas nas pinturas das Madonnas (TADDÉI, 2010, p. 79).

Então, como deveria se ler as pinturas das Madonnas? Como analisar iconologicamente e balizar o repertório dessa representação pictórica? O conflito que gera o questionamento da leitura imagética é pensar nas Madonnas como renegadas ou adoradas, santificadas ou profanadas, é em qual repertório de aceitação ou repulsa, elas se inseriam?

Os séculos XV e XVI parecem ter sido, particularmente, violentos com as mulheres que se encontravam à margem da estrutura social, sejam elas inseridas nesta estrutura, tanto pelo poder religioso, quanto pelo poder político. Estes poderes, empenhados na morigeração dos costumes, no reforço dos dogmas, no controle sobre o corpo e a sexualidade, o poder religioso e o civil colocaram essas mulheres em verdadeiros grupos de risco (POLÓNIA, 1992, p. 91).

O pesquisador Jaroslav Pelikan, no livro “Maria através dos séculos, seu papel na história da cultura” (2000), constata que ao longo da história, Maria adquiriu um *status* simbólico, religioso e místico que, para além da simples devoção piedosa, personifica o ideal feminino de virtude. Isto ratifica a concepção de que a imagem de Maria é importante para reprodução de imagens pictóricas religiosas do Cristianismo (PELIKAN, 2000).

Destaca-se o entendimento no que se refere ao amor, o fato de que, com o advento do Cristianismo emergiu o amor altruísta que era capaz de se dedicar ao bem estar dos outros. Dessa forma, ao representar, pictoricamente, as Madonnas junto com crianças, os artistas renascentistas poderiam ter a intenção de criar a imagem mental do cuidado de uma mulher com uma criança, de uma mãe com o filho.

As Madonnas do período da Renascença sofreram esse embate de conceitos, pois a mulher era identificada como um ser vulnerável e de má influência no meio de vida, pelos segmentos religiosos cristãos. Este mesmo Cristianismo incitava a produção de quadros de mulheres, as Madonnas, já que os comissionava, com intuito de perpetuação de uma imagem humanizada de Maria, mãe de Deus, com autorização do sagrado para o enaltecimento àquela que seria o ideal de valores sociais, políticos, e religiosos.

Além disto, as imagens de Madonnas que embalavam em seu colo crianças poderiam, também, ter a intenção de reprodução da crença em Maria, mãe de Jesus, como mulher

cuidadosa aos vulneráveis, com bondade, afeição, amor e devoção. Valores estes cultuados pelo Cristianismo, no que tange o discurso bíblico de relação entre os seres humanos.

O interesse deste estudo nas Madonnas do Renascimento se justifica por, neste período, a ciência ter um notável desenvolvimento, sobretudo com a introdução dos métodos experimentais de pesquisa, em oposição aos estudos teóricos da Idade Média (RODRIGUES, 2011). A Alta Renascença, cronologicamente, engloba os anos finais do *Quattrocento* e as primeiras décadas do *Cinquecento*, sendo delimitada, aproximadamente, pelas obras de maturidade de Leonardo Da Vinci, a partir de 1480.

Essa foi a fase de culminação do Renascimento, que teve seu reconhecimento, pois se cristalizaram ideais que caracterizaram o movimento Renascentista - o Humanismo. É, nesta fase, que se desenvolveu a noção de autonomia da arte, a emancipação do artista de sua condição de artesão e equiparação ao cientista e ao erudito, a busca pela fidelidade à natureza, e o conceito de gênio encarnado em Da Vinci, Rafael e Michelangelo (NORWICH, 1997).

Ao longo do *Quattrocento*, Florença se manteve como o maior centro cultural do Renascimento, atravessando o momento de grande prosperidade econômica e conquistando também a primazia política em toda a região, apesar de Milão e Nápoles serem rivais constantes. A opulência da sua oligarquia burguesa que, então, monopolizava o sistema econômico europeu e adquiria destaque aristocrático e grande cultura, gerou na classe média resistência retrógrada, que buscou no gótico idealista, ponto de apoio contra o que via como indolência da classe dominante (CUNNINGHAM, REICH, 2005).

As manifestações Renascentistas, algumas sob influência do gótico tardio, se deram neste período, o *Quattrocento*. Este momento, também chamado por alguns historiadores de Proto-Renascimento, traz a carga da descoberta dos princípios da perspectiva científica, elementos que iriam compor, nos anos seguintes, o arcabouço da arte com presença da filosofia humanista (BOTTON, 2010, p. 166). O tema da obra não se destaca em

originalidade. A representação da Virgem sentada em primeiro plano com o Menino em seu colo é um dos topos das representações do *Quattrocento* Florentino (MARINHO, 2006, p.378).

Este período renascentista carrega a ideia de transformação científica na visão estabelecida pela igreja, governo e convenções sociais, sustentada nas observações do corpo humano que interage com a natureza, e suas influências na vida cotidiana dos artistas e das pessoas representadas, pictoricamente, por eles. Essas mudanças são observadas mais claramente nas obras de arte do período seguinte, o *Cinquecento* (MARINHO, 2006, p.379).

O *Cinquecento* é a fase da Renascença, quando o movimento se transformou, se expandiu para outras partes da Europa, e Roma domina definitivamente Florença como centro cultural. Roma, até então, não havia produzido grandes artistas renascentistas, e o classicismo havia sido plantado através da presença temporária de artistas de outras partes. Mas com a fixação na cidade de mestres do porte de Rafael, Michelangelo, formou-se uma escola local, tornando a cidade o mais rico repositório da arte da Alta Renascença e da sua continuação *cinquecentesca*. (MARQUES, 2009, P. 13-23).

O século de *Cinquecento* é um tempo de valores, experiências e limites da sociedade medieval, que aponta para os tempos modernos, para uma cultura em que as noções de matematização do real, o experimentalismo e o racionalismo começam a configurar a construção do saber presidido, tendenciosamente, mais para critérios de experiências do que para critérios de autoridade. É um período de descobertas, mesmo com contexto de perseguições religiosas, de reforço da pressão religiosa sobre o cotidiano (POLÓNIA, 1992, p. 94).

É neste contexto que as Madonnas de Leonardo Da Vinci se inserem. O método de cientificidade, que ele carregava para suas obras, as torna envoltas à experimentação do que se construía como conhecimento, sob à ótica do raciocínio e humanidade, mas com induções

quase que inconscientes, por meio da santificação das Madonnas, as fazendo referir à Maria, mãe de Deus.

Com o Renascimento, a influência religiosa foi pouco abandonada e o homem passou a ser o centro das atenções, objetivando criar seres humanos livres, civilizados, pessoas de requinte e acima de tudo cidadãos. Os artistas não viam mais o homem como um simples observador do mundo que expressava a grandeza de Deus, mas como a mais bela e perfeita obra da natureza e expressão do próprio Deus. Os humanistas (indivíduos que estudavam e traduziam textos antigos) colocaram o homem no centro do universo (antropocentrismo), valorizavam temas em torno deste e a busca do conhecimento, inspirados nas obras da antiguidade grega e romana (SANTOS, 2006).

Destaca-se que mudou também o conceito de virtude. Antes virtuoso era a clausura, a reclusão, a vida afastada do mundo, e no Renascimento, se resgata o viver num mundo mais amplo, com arte, ciência e literatura, como virtuoso, pois a razão era base do conhecimento. O mundo era pensado como uma realidade a ser compreendida, estudado cientificamente, através de métodos experimentais e de observações, tanto que muitos artistas renascentistas investigaram novas soluções para problemas visuais formais.

Uma observação, que colabora na intenção de melhor se enxergar o mundo em que viviam, era que esta era uma época em que foi popularizado o uso de óculos nas pessoas com deficiência visual, inclusive artistas poderiam enxergar melhor, dissecaram cadáveres para descobrir detalhes da figura humana, até que o movimento atingiu as áreas econômicas, sociais, políticas e religiosas (SANTOS, 2006).

Leonardo Da Vinci tinha grande interesse nos olhos do ser humano. Para ele, este órgão traduzia o meio de observar o outro, e também de ser observado. Com esta concepção, o artista debruçou por inúmeras vezes, no estudo do olho, e o desenhou infinitas outras vezes. (ATALAY, 2007, p.247). Isto, talvez, para melhor entender como iria produzir pictoricamente

Madonnas, e outras obras, que seriam observadas por olhos humanos, apreendidas, e por eles interpretadas como mensagem na construção da imagem mental do que ele reproduzira.

Ressalta-se que Leonardo teve de executar dissecções delicadas e precisas para entender a anatomia do olho, e assim, o desenhar. Em virtude de este órgão possuir o interior fluido, o artista-cientista inventou a técnica de fixar o olho num ovo: o globo era mergulhado na clara e cozido ali²², para que assim tornasse possível maior tempo de observação e registro dos resultados da dissecção (ATALAY, 2007, p.248).

O olho foi a parte do corpo mais pesquisada por Leonardo Da Vinci, e seu fascínio é visto em suas obras. Em sua tela nomeada como “La Gioconda”, ou mais popularmente conhecida “A *Monalisa*”, uma madona, é inegável a expressão do olhar da madona que direciona-se ao movimento do observador. Isto é, aquele que contempla a pintura, a que ângulo estiver, tem a sensação que está sendo observado.

Entre os séculos XV e XVII, período do Renascimento em que Leonardo Da Vinci desenvolveu sua arte, a relação com o corpo humano e sua sexualidade sofre manifestações de atenção radicalmente novas, motivadas pela Reforma Moral e Religiosa que ocorria na Europa Ocidental. Estas manifestações esforçaram-se para o desenvolvimento de uma visão do corpo que fosse compatível com a ordem social, o respeito à religião e o crescimento da população (MATTHEWS-GRIECO, 2009, p. 218).

Esse foi um período de desenvolvimento artístico e científico significativo, e o corpo causava estranhamento aos artistas dessa época, no que tange suas representações. Esse corpo que se construiu como imagem mental na sociedade foi desenvolvido por meio das crenças, e suas (re)produções, (re)apresentações, e refletiram no efeito de consciência produzida como referência conceitual para esta sociedade.

²² Atualmente, para anatomia patológica, é comumente usado o recurso de embutir o globo ocular em parafina aquecida, para que o líquido intraocular solidifique e seja possível o fatiamento com precisão (ATALAY, 2007, p.247).

É nesse período que *Madonna Litta*, representação pictórica de análise deste estudo, foi pintada pelo artista, envolto às interferências das concepções sociais, religiosas e políticas, de uma época de transformações dos olhares sobre si, sobre os outros, e destes sobre a natureza.

A Obra *Madonna Litta*

A obra, em apreço, neste estudo intitulada *Madonna Litta* (Figura N. 06), que se encontra em São Petersburgo, no museu Hermitage, demonstra o ato do aleitamento materno, ou o ato de aleitar ao peito. Para Arn Wilson, na matéria jornalística “Decoding a Da Vinci masterpiece: Behind the secret symbols of The Lady With An Ermine” do MailOnline News (2011), descreveu a imagem *Madonna Litta*, identificando a criança como o Menino Jesus, no ato de aleitar, com fuga no olhar para o espectador, pouco se contorcendo à mulher. A mulher, Virgem Maria, com cabelos dourados e encaracolado teria expressão de serenidade e atenta à criança. Outro destaque foi para paisagem atrás da madona, que definiu no dualismo controverso do surrealismo e realismo (WILSON, 2011).

Figura N. 06 – *Madonna Litta*



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

A obra se apresenta em uma têmpera sobre tela, transferido da madeira, com cerca de 42x33 cm, que pelo material utilizado – têmpera – fez com que alguns estudiosos da história da arte duvidassem de sua autoria, incomum para o artista na época de sua datação. Esta obra, provavelmente, fora pintada em Milão, entre os anos de 1452-1519, onde Leonardo vivia desde 1482 (CLARK, 2011).

O resultado desta técnica trouxe à superfície da pintura um aspecto plano e uniforme, que pelo autor das críticas da Exposição ‘Leonardo’ – uma revisão em profundidade, Kenneth Clark (2011), a obra foi descrita como o olhar – oleografia²³ (CLARK, 2011).

Com efeito, o olhar da *Madonna Litta* à criança, a paisagem montanhosa, a composição de suas cores, refletem os ideais do movimento Renascentista, do Homem tipo ideal, e vida harmoniosa. Isso caracteriza a pintura como bela, o que marginaliza e imparcializa a profundidade e nobreza, características da época.

Embora traços desta pintura sejam típicos de Leonardo Da Vinci, a atribuição de sua autoria possui controvérsias. Isso se justifica por meio de seus desenhos corroborado a desenhos de outros artistas. A exemplo da assertiva é possível verificar na inclinação da cabeça da *Madonna Litta* o traço de Leonardo, bem como em um de seus desenhos, registrados em seus cadernos, o esboço desta parte anatômica.

Madonna Litta é uma obra que fora comissionada a Leonardo Da Vinci por Vincontis da família Litta, em Milão, que posteriormente fora comprada por um *czar*, em seguida pelo Imperador Alexandre II, que forneceu ao museu Hermitage, local em que transferiu a pintura da madeira para tela (FERNANDES, 2010).

Para Amanda Noronha Fernandes, no estudo “Análise da Pintura *Madonna Litta* - de Leonardo Da Vinci” (2010), o quadro é a representação de uma mulher amamentando seu filho, que poderia ser entendida como representação de Maria e seu filho Jesus, como também

²³ Processo moderno com que se transmitem para uma tela nova os quadros pintados a óleo noutra tela. Quadro, feito por este processo (DICIONÁRIO ONLINE).

demonstrado em outros estudos já mencionados. A mulher e a criança encontram-se mais a frente do quadro, parecem próximos de quem os observa e estão bem ressaltados não só por isso, mas também por estarem mais iluminados que o restante do quadro. A imagem é simétrica, desde os traços dos personagens até sua localização - Madonna e o filho ao centro, entre duas janelas (FERNANDES, 2010).

Vale destacar que a iconografia varia entre imagens públicas e imagens privadas, feitas numa escala menor e que pretendem ser dedicadas à devoção pessoal, em habitações particulares: a Virgem amamentando o Menino, como na Madona Litta, é uma imagem amplamente limitada aos ícones devocionais privados. Estas representações da Maria no ato de aleitar ao peito o Menino Jesus são chamadas de "Virgens do Leite".

Em dados coletados no sítio eletrônico denominado "La lactancia materna en el arte" com base na bibliografia de Maria. "Iconografia de la Virgem y el arte español" de autoria de Manuela Trens, datada de 1946 e a obra "Madonnas y Vírgenes" de autoria de Company (1995) é possível citar que, na Espanha, especialmente, em Catalunha e Comunidade Valencia, a temática da "Virgem do Leite" era de relevância para os artistas, possibilitando citar que tenha se tornado comum nas representações pictóricas. Para ter certa ideia, um dos registros mais antigos, referente a presente temática, data-se de 1.269 na carta de fundação da Irmandade da Virgem Maria e a Igreja de Santo Domingo de Tárrega (Lérida), tendo por decoração a Virgem sentada em um trono, em aparência de rainha. Ela traça uma túnica em cena retratada sobre o momento que a Virgem amamenta em seu colo o Menino Jesus. (MIÑANA, s/d).

Documento datado desse período, referente a presente temática, se encontra no Museu Nacional de Arte da Catalunha, sendo uma pintura de cores vivas oriunda da oficina de Ribagorza. Trata-se de figura da Virgem Maria sentada, de rosto harmônico e elementos gráficos detalhados do seu traje. Compõe a imagem uma criança, aparentemente sem interesse

pelo seio materno, o que conduziu aos investigadores, se tratar de uma imagem mais preocupada com a confecção do registro no sentido dele ser de funcionalidade de alimento religioso (MIÑANA, s/d).

Pode-se inferir, no entanto, que Madonnas com crianças ao seio, seja amamentando, sugerindo o ato, ou não, são indícios, vestígios, rastros que existiam a cultura de aleitar ao peito para representação pictórica pelos artistas deste tempo, até o Renascimento, momento em que Leonardo Da Vinci vivia.

Para entender melhor a imagem escrita iconograficamente por Leonardo Da Vinci, a *Madonna Litta*, foi realizada uma pesquisa exploratória de outras Madonnas à época, no meio século que as aproximam, que representassem o aleitamento materno, e foram encontradas 04 Madonnas, que são visualizadas a seguir.

A primeira é denominada a *Madonna da Almofada Verde* (Figura N. 07), de autoria de Andrea Solano, datada de 1507. A obra está localizada no Museu do Louvre, em Paris, França, e retrata uma mulher amamentando uma criança, em uma almofada verde – o que justifica o nome da tela.

Nesta imagem podem-se observar algumas características imagéticas distintas a *Madonna Litta*. A primeira observação é o ambiente externo; em seguida verificou-se que uma mão da mulher segura a criança e a outra segura o peito. A criança se apoia na almofada verde, e a mulher se inclina para perto da criança.

Apesar de ser de outra autoria, a perspectiva de uma pintura contemporânea a *Madonna Litta* possibilita, talvez, entender os traços e ideias de aleitamento materno das pinturas de uma época. Com este entendimento, se poderia depreender que esta prática do cotidiano era de interesse, e Leonardo ao pintar *Madonna Litta* se utilizou deste modo de ver do aleitar uma criança, para representá-la na tela *Madonna Litta*.

Figura N. 07 – *Madonna da Almofada Verde*



Fonte: Museu do Louvre, Paris, 1507.

Outra obra que está localizada na Galeria Nacional de Londres é denominada “*Madonna e a Criança*” (Figura N. 08), mas sua datação não é específica, podendo ser entre 1480-1500, o que de qualquer forma a deixa compreendida no período de *Madonna Litta*. Esta Madonna mostra uma leitura imagética similar a Madonna em análise, em alguns pontos, diferente da descrita anteriormente. As janelas ao fundo, ambiente interno, o posicionamento da criança no colo da mulher, são rastros de equiparações da obra.

Esta pintura de autoria de Lourenço de Creci, do tempo histórico da pintura deste estudo, pode-se conjecturar que esta obra teria tido influência ou teria influenciado Leonardo ao construir “*Madonna Litta*” no tema que a concerne. Mas como saber a origem das ideias de pensamentos de Leonardo, quando estava a criar a *Madonna Litta*?

No livro “Leonardo entre nós – imagens, sons e palavras na época intermediária” (2011), o autor Giorgio Baratta reflete que a unidade de pensamento de Leonardo revela-se como resultado, indutivo ou a *posteriori*, de uma concepção provisória e flexível do saber que tinha. Leonardo parecia passar primitiva confiança juvenil no espelhamento harmonioso entre o microcosmo e o macrocosmo para uma consciência quase trágica da inutilidade do todo (BARATTA, 2011).

Isto se justifica nas manifestações, em seus textos e imagens, de caráter conturbado e dinâmico, indeterminado ou esfumado, que as coisas têm. Como se a riqueza analítica, da variedade qualitativa dos fenômenos, corresse apriorística e definitivamente, qualquer pretensão de redução ou síntese que a matemática ou metafísica poderiam propor (BARATTA, 2011).

Sendo assim, quando observa-se uma tela de Leonardo, é preciso ler com a cautela de um observador atento às mensagens que o pintor queria passar. Estas podem ser transcritas de outras mensagens, de outros pintores, de manifestações da natureza, de experiências vividas, dos modos de ver o que está entorno de si. A harmonia da tela pintada por Da Vinci é resultante da complexidade de pensamentos e estudos que realizava, o que talvez a torne polissêmica.

Figura N. 08 – *Madonna e a Criança*



Fonte: Galeria Nacional de Londres, Londres, 1480-1500

Para pintar suas Madonnas, Leonardo as desenhava em seus cadernos, por vezes em partes, como cabeça, mãos, estruturas musculares. Uma Madonna de Leonardo, a *Virgem e o menino, com Sant'Ana e São João Batista*, é um exemplo disto, como pode-se observar na figura a seguir N. 09 Nesta imagem, que correlacionada à imagem N. 10 ao lado, pintada em tela, é possível visualizar os traços de Leonardo.

Figura N. 09 – *Virgem e a Criança com Santa Ana* – desenho



Localização: Galeria Nacional de Londres
1499-1500

Figura N. 10 – *Virgem e a Criança com Santa Ana*



Localização: Museu do Louvre
1513

Esta pintura é uma combinação de dois temas populares na pintura florentina do século XV, ou seja, a Virgem Maria com o Menino Jesus, e São João Batista, filho de Isabel, prima de Maria, com Santa Ana, mãe da Virgem. No desenho Santa Ana sorri para sua filha Maria, enquanto esta tem os olhos fixos em seu filho Jesus que, por sua vez, olha para São João Batista. O desenho foi feito a carvão de lenha e giz preto e branco, sobre oito folhas de papel coladas e encontra-se exposto na Galeria Nacional de Londres, na Inglaterra (ATALAY, 2007).

Isto mostra que Leonardo Da Vinci para construir suas pinturas, além da expertise adquirida pela cultura à época, somada aos modos de ver a mulher e a criança, as relações que se criam, quando ambos são mãe e filho, a influência religiosa, sua produção e de outros artistas também se faziam cogente.

A terceira obra encontrada foi a também denominada “*Madonna e a Criança*” (Figura N. 11), de Leonardo Da Vinci, do ano de 1510, que está localizada na Galeria Nacional de Londres. Esta Madonna mostra leitura imagética similar a *Madonna Litta*, em alguns pontos.

Como não se pretende, para este momento, analisar as representações pictóricas, pois não é o objetivo, pense em uma comparação destas duas imagens, *Madonna e a Criança* e *Madonna Litta*. Nesta comparação, é possível ver alguns traços de duas pinturas de um mesmo autor, como a cor das vestes da mulher, e o posicionamento inverso da criança, que mesmo ao contrário, sua postura é similar.

Figura N. 11 – *Virgem e a Criança*



Fonte: Galeria Nacional de Londres, Londres, 1510

A pintura *Madonna Litta* é a representação pictórica, possivelmente, oriunda de uma ou mais produções por meio dos modos de ver de Leonardo Da Vinci, através de suas inquietudes, mesmo que comissionada. Acredita-se que algo o motivou, além do financeiro, a produzir com efeitos das técnicas de pinturas, significados que merecem ser decodificados da linguagem plástica para a escrita, em microanálise, como possibilidade de entendimento da explicação/compreensão do: O que? Para que? Por quê? Da representação de uma mulher alimentando ao peito seu filho – a Virgem Maria e o Menino Jesus – teriam como código a ser lida à época, não como mera imagem pictórica a ser exposta pela sua beleza, mas sim: Qual teria sido o significado de cuidado na cena atribuída por ele?

Jean Claude Schmitt, no livro “O Corpo das Imagens – Ensaio sobre a cultura visual da Idade Média” (2007), afirma que imagens no contexto medieval tinham a função de

mediadoras entre os homens e o divino, pertencendo mais a ordem do visual do que da representação, onde esta imagem se impusera como uma aparição, que entra no visível e se torna sensível (SCHMITT, 2007, p. 16).

Deste modo, *Madonna Litta* poderia ser comparada a aparições e manifestações divinas, na perspectiva que a imagem não é portadora de uma única função, já que esta excluiria outras possibilidades de representação entre funções políticas e culturais, o que poderia ter levado místicos, dessa época, a estabelecerem relações sacras para as Madonnas, e ser quase que uma leitura pré-iconográfica.

O pesquisador Antonio Almeida Rodrigues da Silva, no artigo “Experiência estética versus experiência religiosa: anotações a partir dos estudos tillichianos sobre as artes plásticas” (2008), esclarece os níveis de relação das pinturas com a religião. Dentre estes níveis, a pintura *Madonna Litta*, parece se definir como um estilo não-religioso, com conteúdo religioso. Este é o nível de formas seculares, o qual lida com o conteúdo religioso. São pinturas de Cristo, pinturas de santo, da virgem santa e do menino santo, que se refere à arte da Alta Renascença. É um estilo não religioso com conteúdo religioso. A *Madonna Litta* pintada por Leonardo Da Vinci expressa bem esse nível (SILVA, 2008, p. 07 e 08).

Isso mostra que o símbolo religioso na madona e na criança não combina com o estilo religioso, mas é reduzida à relação mãe-criança. Em outras palavras, o conteúdo religioso, em si mesmo, não resulta uma pintura religiosa. Essa pintura tem conteúdo religioso, mas não tem estilo religioso e assim, elas são perigosamente irreligiosas, e adentraram às cabeças dos pensadores da Renascença, como herança cultural, e interferiram no momento de reformulação do científico, nos conceitos intelectuais de representação humanista (SILVA, 2008, p. 07 e 08).

Sendo assim, é possível descrever a pintura de Leonardo Da Vinci, *Madonna Litta*, como uma imagem além de uma mulher com uma criança embalada em seus braços,

oferecendo o aleitamento ao peito. Portanto, trata-se de uma representação pictórica com símbolos que expressam iconograficamente significados da relação mãe e filho, permeados pelo repertório Renascentista, e pautada pelos modos de ver o ato por Leonardo Da Vinci.

- SEÇÃO V -

A mulher no Renascimento pela imagem pictórica de *Madonna Litta*

Esta seção tem como objetivo analisar a pintura de Leonardo Da Vinci *Madonna Litta* sob o nível de análise iconográfico de Erwin Panofsky, com foco na mulher. Este nível de análise tem como finalidade extrair a equação cultural e conhecimento iconográfico a cerca da imagem.

Sendo assim, a *Madonna* é relacionada com os contextos sociais, políticos e culturais, com foco nas simbologias da mulher lidas pelo observador, preocupando-se com personagens, instrumentos, interferências que corroborassem para outra descrição, que não aquela apreendida no instante da observação.

***Madonna Litta* – a obra e a mulher do Renascimento na tela de Leonardo Da Vinci**

A imagem de *Madonna Litta*, por diversas vezes denominada a Virgem Maria e o Menino Jesus, em momento de nutrição materna, se reporta aos diversos momentos no passado e no presente do mesmo momento, mas coube a articulação de Leonardo Da Vinci à intencionalidade, possivelmente, de representá-la pictoricamente sob seus modos de ver.

A forma de ver define a significação da imagem. Cada pessoa vê a partir de seu lugar histórico, ideológico, psicológico, e culturalmente determinado, e esse lugar induz a interpretação. Nas palavras de John Berger, “A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos” (BERGER, 1972).

Ao analisar a imagem de *Madonna Litta*, como a mulher em nutrir ao seio materno o filho, que aponta como um dos resultados analíticos o dever de uma mãe em fazer, como um dos aspectos do cuidado, diante de seu filho. Isto conduz aos cuidados maternos, quase como obrigação, e ao mesmo tempo modelo de mãe, que pode ser entendido como tipo-ideal de

mulher diante da família. A expressão entre vírgulas se deve a cultura adotada na Idade Média.

Por outro lado, cultura clerical medieval associava a mulher e sua beleza a uma série de signos negativos que a informam durante o Antigo Regime. A mulher, em abstrato, como ser da criação, é vista como ente malicioso, imperfeito, meio privilegiado das manifestações demoníacas, fonte inesgotável de pecado. A associação de mulher, sexo e pecado era frequente e acentuou-se no século XVI num clima de perseguição e intolerância, a que os processos de crise religiosa não eram estranhos. De resto, a própria proliferação da sífilis em finais do século XV sublima essa associação, ao mesmo tempo em que a mulher-feiticeira, a mulher-sortilégio, a mulher-demônio é presença constante na mensagem institucional cristã e alimentava o imaginário coletivo *cinquecentista* (POLONIA, 1992, p.88).

Todavia, ainda que o espaço em que circulava e vivia estivesse impregnado de normas e interditos, válidos, tanto para a camponesa, como para a aristocrata, a situação da mulher era fruto, simultaneamente, dos constrangimentos inerentes ao seu sexo, mas também à sua posição social. Os papéis que ela assumia, como as funções que desempenhava na vida social, econômica e cultural do seu tempo, variavam ao longo de uma escala de graduação bem longa, sendo a sua posição definida por parâmetros que envolviam, quer a sua situação no estamental, quer a sua posição no casamento ou fora dele (POLONIA, 1992, p.89).

Por assim dizer, a mulher, neste período, desempenhava o papel de mãe como dever, e, por conseguinte, conduzia os cuidados maternos quase como obrigação, traçando o modelo de tipo ideal de mãe medieval, sob os olhares de uma sociedade com viés pelo seu sexo, mas também à sua posição social e funções que desempenhava.

Desta forma, entende-se ao olhar o quadro de *Madonna Litta* e buscar as informações que definem esta mulher, se faz necessário analisar iconograficamente os indícios da mulher

que esta Madonna foi, ou rastros de inspiração de uma época, que Leonardo obteve para representar, pictoricamente, a mulher, aleitando uma criança.

A escuridão do cômodo contrastada com a luz das janelas ao fundo contribui para a "iluminação" das personagens. As janelas são bucólicas, a paisagem que se pode ver através delas é simples - céu e algumas montanhas, um lugar inabitado. As janelas parecem estar ali para contribuir com a luz do quadro e para mostrar que as figuras principais da imagem se encontram dentro de algum lugar. A luz, as janelas, a posição das personagens dão perspectiva a obra, característica marcante nas obras de Leonardo, bem como nas do movimento do Renascimento, em sua maioria (FERNANDES, 2010).

Depreende-se que, corroborado aos ideais do movimento da Renascença, Leonardo se encontra na autoria de *Madonna Litta*, e aplica em sua obra os conceitos matemáticos e anatômicos de seus estudos, caracterizados nos formatos geométricos e nas estruturas corporais rabiscadas em seus desenhos.

Para se pensar em decodificar os elementos simbólicos na representação pictórica de *Madonna Litta*, se fez necessário recorrer aos estudos realizados por Leonardo, pois como bem cita o estudioso da história da arte Ernst Hans Gombrich:

“nada existia na natureza que despertasse a sua [de Leonardo Da Vinci] curiosidade e não desafiasse o seu engenho... explorou os segredos do corpo humano, dissecando mais de trinta cadáveres” (GOMBRICH, 2010, p. 294).

Isto se deve pelo seu empreendimento de investigador, pois foi assim que ele se tornou um dos primeiros a se aprofundar nos estudos sobre o crescimento da criança no ventre materno, dentre outros, como: as leis das ondas e correntes, o voo dos insetos e pássaros, as formas das pedras e nuvens (GOMBRICH, 2010, p.294). Acredita-se, neste sentido, no que se refere ao corpo humano feminino, esteja aqui uma das explicações da quantidade de 50 desenhos sobre o corpo da mulher e da criança, sejam juntas ou separadas.

Além disso, entender, por meio da pesquisa, como o corpo feminino se apresenta, faz Leonardo proporcionar aos seus desenhos o modo de ver a mulher no período Renascentista, o que os olhos do tempo presente tentam desvelar. Berger (1972, p. 18) diz que o que se vê na arte do passado pode ser percebido de maneira diferente, com outra perspectiva, se vistos pelo ponto de vista atual.

Vale ressaltar que, em virtude da inquietude sobre os mistérios que surgiam ao seu redor, seus contemporâneos, os artistas o encaravam com certa estranheza, e os príncipes e chefes militares o admiravam pela genialidade pela criação de armas e dispositivos bélicos, mas Leonardo não almejava se tornar um cientista, pois seus estudos eram o meio para adquirir conhecimento sobre o mundo visível aplicado em sua arte (GOMBRICH, 2010, p. 294).

Na pintura *Madonna Litta*, diversos são os elementos a serem destacados, para começar, se ressalta o campo microscópico das duas aberturas, as janelas, possivelmente, que possibilitam a comunicação com o cenário exterior, e à cena interna da Madonna. Estas são em formatos geométricos retangulares combinados ao alto com arco cada uma.

Pelas aberturas das prováveis janelas, se pode inferir, pela verossimilhança, de se tratar de um espaço de altura considerável, pela visualização do contorno das montanhas em tamanho reduzido, pela possível técnica de perspectiva, a cor azul do céu e algumas nuvens, em tons brancos, de quem olha através da edificação.

Ao se ver à paisagem ao fundo, por meio da janela, pintada na tela, Madonna se encontra, provavelmente, sentada sem a possível pretensão de sagrada. Esta pretensão é coadunada por Alberto Manguéz em “Lendo Imagens” ao afirmar que ao se visualizar como tela que tenha como personagem próxima da Virgem Maria as recebemos como indícios o que se vê da identidade como divina, pela suntuosidade, cores, dentre outros elementos que compõem a imagem (MANGUEZ, 2001, p. 61-63).

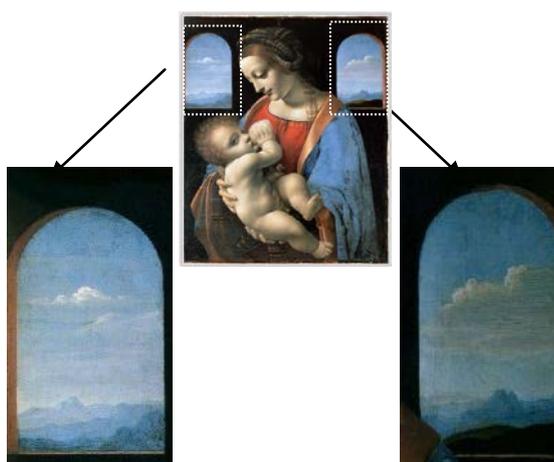
Voltando à cena vista por meio da janela na tela, faz-se conduzir ao questionamento: de onde seria àquela paisagem? Paisagem real ou imaginário de Leonardo? Poderia ser algum lugar próximo do ateliê, da casa que morava ou que teria passado a infância de Leonardo?

Estas são perguntas que talvez possam ser respondidas por meio dos estudos que Leonardo fazia sobre a natureza. A inquietação do artista com a vegetação, a água, o céu, o fizeram por anos pesquisar cores e efeitos que a natureza mostrava, e assim, ele buscava representar em tela o que via, ou o modo de ver o seu redor.

Ernst Hans Gombrich, no capítulo “O poder de Pigmaleão”, (2007), destaca que a arte é uma ‘imitação da natureza’. Ou seja, um pintor que esboça um determinado lugar, ou coisas, não precisa forçar a cabeça para designar corretamente o real, distinguindo o ser, o fazer, de imitar (GOMBRICH, 2007, p.80, 84-5).

As duas aberturas nos formatos retangulares combinados ao alto com arco, podem ser entendidas como janelas, como já mencionado, pois são aberturas na parede de uma provável habitação, no sentido de visualizar o ambiente externo, pois alguns desses cenários interiores eram de ar triste, com pouca decoração (DUBY, 2010, 405).

Figura N. 12 (a esquerda) e N. 13 (a direita): Duas janelas



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490

Janelas semelhantes a estas, são elementos que se encontram nas pinturas de Leonardo, como nas Madonnas citadas na operação metodológica desta tese. O vestígio das janelas

nestas obras pode ser entendido como o olhar de dentro para fora. Dito de outra maneira, o olhar do privado para público, mas reservando o ambiente privado. Nas imagens das três primeiras Madonnas, as janelas mostram cenários de: céu, montanhas de diversas alturas e vegetações, na perspectiva que deixa transparecer, para quem olha o cenário externo. Estaria nas pinturas o entendimento do distanciamento da cena interna para externa, no sentido de separação dos ambientes representados?

A separação dos ambientes pode ser entendida como particularização de um ato privado, que entre a mulher e a criança se fazia por meio do aleitamento ao peito. A alimentação da criança seria uma atividade reservada, e a exposição de parte do corpo da mulher também seria resguardada.

Por outro lado, ao representar o aleitamento materno na tela *Madonna Litta*, Leonardo possibilitaria abrir a janela do espectador para aquilo que se fazia em ambiente interno, mas que não podia se ver. Seria a possibilidade de enxergar a relação da mulher que alimenta a criança ao peito por meio dos modos de ver do artista de uma época de transformações.

A cena vista pela janela da pintura da *Madonna Litta* deixa rastro que pode se tratar de um campo e/ou floresta, pois habitações não são identificadas, podendo ser, em virtude da possível altura proporcionada pela visão, isolada de outras casas.

Gombrich (2007, p.208-209) expõe que a teoria da perspectiva que se vê uma imagem é uma convenção científica, que não passa de um meio de descrever o espaço, e não tem validade absoluta. Nessa época, os efeitos de ilusão eram utilizados para se entender as perspectivas do que se via, para promover distanciamento do fundo representado. A ideia era tentar representar a natureza na forma que se apresentava aos olhos do artista.

Para a presente microanálise, optou-se pelo indício de ser uma edificação alta, o que, pelas características, pode ser uma torre, pois o ambiente carece de representações que possibilitem visualizar ou inferir amplitude espacial.

As torres ou também conhecidas como torrões são características a partir do século X, como elemento residencial único ou principal, consideradas como habitações. Elas representavam poder, que pode ser entendida, pelo menos, por duas visões: defesa e prestígio. Contudo, se sabe que, no século X, no tempo de Luis IV de Além-Mar, o entendimento era no sentido de fortificação do terreno ocupado, mesmo assim a significação que prevalecia era mais de prestígio do que pela defesa. Cem anos depois, em virtude dos conflitos o significado passou a ser de proteção, destinação no sentido propriamente militar (DUBY, 2010, p. 397 e 399-398).

Nessas torres, janelas eram encontradas, como, por exemplo, àquelas da pintura da *Madonna Litta*. As janelas no formato geométrico em retângulo combinado com arco na arquitetura renascentista o conjunto de regras formais e de proporção que se ligavam entre si, dentre elas, os arcos no sentido de proporcionarem eixos simétricos, tanto na horizontal, como na vertical, sendo uma forma típica entre os finais do século XIV e princípios do XV (CONTI, 1978, p. 06 e 14).

Os arcos não somente eram utilizados na arquitetura, mas também nos cenários das pinturas e desenhos. Na obra sob o título “Como reconhecer a arte do renascimento” (CONTI, 1978) pode-se identificar a presença de arco como contorno da figura central, representando a graciosidade, elegância e delicadeza. Neste sentido, a imagem da *Madonna Litta*, como já se viu anteriormente sobre o enquadramento dos conteúdos das imagens em desenho a presença da geometria, ao aplicar o retângulo combinado com o arco foi possível se identificar, como possibilidade, o olhar do espectador por uma janela.

Cabe ressaltar que o ambiente da torre com janelas retangulares combinadas com arco, trata-se de um espaço, que a *Madonna* se encontrava. Especula-se se tratar de um aposento interno, que se optou por ser o quarto, onde, provavelmente, poderia à mulher e à criança dormirem, por exemplo, em virtude de ser um espaço reservado para a amamentação.

Pensar que o ambiente onde a Madonna se encontra possa ser um quarto conduz à pergunta de quem não gostaria de um espaço só para si, seja ele espaço para se sonhar, ler, rezar, meditar, escrever, atender às necessidades do corpo, e porque não da alma, dentre outras, podendo ser uma cabine de navio, gruta ou cabana, engenhosidade de retiro e/ou esconderijo (PERROT, 2011, p. 71), bem como um quarto em uma torre na época renascentista.

O quarto como ambiente privativo é uma das formas de se proteger o segredo e se fazer certo recolhimento. No caso da pintura da *Madonna Litta*, ele pode ser entendido como um dos espaços reservado para a amamentação.

A torre, em si, pode ser entendida pelo menos de três maneiras, a saber: metonímia da família; futuro da casa, como parte superior e; parte da casa onde as pessoas se refugiam em caso de perigo. Em outras palavras, em uma residência da época, uma torre poderia haver vários andares, mas a sala fica embaixo e o quarto na parte superior, sendo considerado o espaço mais privado e fechado, que para os estudiosos da época, um espaço feminino. (DUBY, 2011, p. 402 e 415).

Depreende-se que por verossimilhança, de fato, a Madonna retratada em tela, possivelmente se encontrava em um aposento da torre, entendido como quarto, local de privacidade e tranquilidade para amamentar o menino.

Por outro lado, ao se utilizar a imagem que se segue da pintura da *Madonna Litta* enquadrada em retângulo combinada com arco (Figuras N. 14 e 15) o olhar do espectador permite a visão do público para o privado, como se ele estivesse fora do ambiente. Dito de outra maneira, é a possibilidade de se ver o privado de outro ângulo da cena retratada.

Figura N.14 (à direita) e N.15 (à esquerda) – *Madonna Litta*



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Como se pode ver nas imagens supramencionadas, a estratégia de se inserir aplicação do arco fechado e vazado, o código do jogo público/privado faz questionar se seria este código uma das estratégias de Leonardo em mostrar ao público a intimidade da mãe com o seu filho durante amamentação? Talvez sim, essa seria a possibilidade de se ver o interno, o ambiente autorizado à mulher para exercer o aleitamento ao peito à criança.

A imagem pela janela que o espectador tem é de uma mulher em trajés típicos, com a mostra do peito, alimentando uma criança, aparentemente, saudável em seus braços e dentro de um ambiente reservado. A mulher parece estar concentrada no momento, de olhar baixo e a criança com olhar direcionado para quem a vê (o espectador). O ambiente é escuro, mas com luminosidade natural ao fundo, pela claridade vinda da paisagem, o que se possibilita inferir ser um dia com sol.

Ao ver esta imagem, seria essa a intenção de Leonardo em mostrar a intimidade entre mãe e criança durante a alimentação? A resposta pode ser as mais diversas, e depende da intencionalidade do pintor, mas também do observador. Isto porque se vê o que quer se ver.

***Madonna Litta* - modos de ver a mulher no Renascimento**

Na microanálise do cabelo, que tem por resultado o penteado da Madonna. O cabelo tem diversos significados, em especial para mulheres, quando se trata de estética. A Figura

número 16 focada da tela *Madonna Litta* pode ter diversas representações, que a decodificação poderá possibilitar o entendimento do tamanho e adereços que resultam no penteado mediante ao contexto proposto.

Figura N. 16 - Recorte da tela de *Madonna Litta* no penteado



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Ao se recortar na tela o penteado da *Madonna Litta* e aumentá-lo, como se faz com uma lâmina ao ser examinada por campo em um microscópio, identificaram-se detalhes no penteado.

O penteado como resultado da organização do cabelo, se pode inferir se tratar de cabelo, por meio do volume, em tamanho comprido, tendo nele adereços que, também, ajudam a fixação dos fios do couro cabeludo, podendo o penteado ser constituído por trança. Mas, o que levava uma mulher da Renascença ter o cabelo com aquele penteado? Antes, portanto, cabe desvelar como elas cuidavam de seus cabelos.

À época, a literatura transmite diversas receitas para se cuidar dos cabelos, dentre elas, para aromatizá-los se contava com almíscar, cravo da Índia, noz-moscada e cardamomo para exalar um suave odor, pois ele era um elemento importante da consciência de si e transmitia a representação da pessoa (DUBY, 2010, p. 356-360).

Para se manter a cor dos cabelos, por exemplo, para as loiras, elas deveriam usar pasta de cinza de sarmento de vinha e de cinza de freixo maceradas e cozidas durante meio dia em vinagre, que, após aplicação, deveriam permanecer por uma noite, para se cobrir os cabelos brancos. O cuidado higiênico e a manutenção da cor dos cabelos no sentido de lavagem,

tintura, ruivo, preto, castanho, maleabilidade dos fios, recomendava-se o uso de óleo de oliva que, também, ajudava a combater as caspas e os piolhos (DUBY, 2010).

Ressalta-se que para essas atividades havia uma pessoa destinada, com remuneração, conhecida como a lavadora de cabelos e para a retirada de piolhos, cabiam às esposas e amantes, ao sol sobre os telhados e nas soleiras das portas limpavam os cabelos daqueles de que se amavam (DUBY, 2010, p. 360-361 e 589).

Michelle Perrot em sua obra “Minhas história das mulheres” dedica uma parte do livro sobre os significados dos cabelos, justificada a dedicação em virtude de o cabelo ser símbolo da feminilidade. Nesta perspectiva, ele é uma das partes do corpo, àquela que se pode guardar com a dignidade de relíquia, como é o exemplo da mecha de cabelo, como prova de amor ao seu amante. Mulheres com cabelos longos têm sua representação como um véu natural. Ademais, ostentar adereços, trata-se de certa convenção, distinção e moda. Enfim, para a autora os cabelos são signo de efeminação. Por outro lado, sua ausência, por meio da raspagem, é entendida como tomar a possessão dela, tornando anônima, como sinal de ignomínia. (PERROT, 2007, p. 51-58).

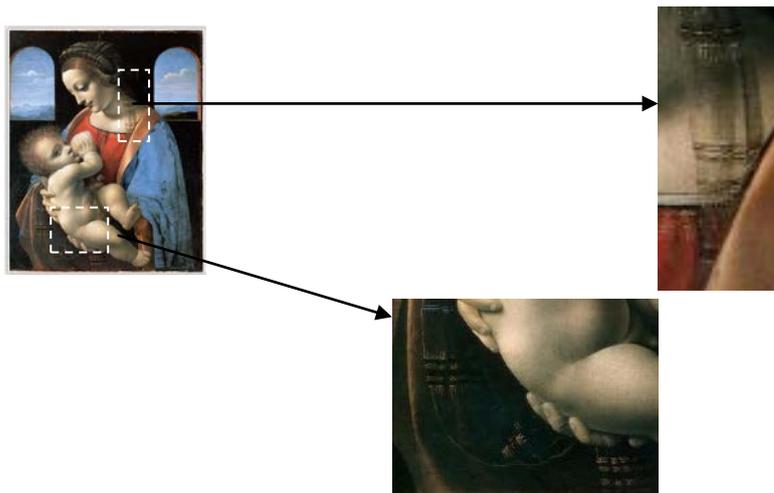
A *Madonna Litta* ostenta o penteado que parece trança ornamentada com algum tipo de fita de tecido fino e transparente. Ela, para época, era uma das formas de se organizar o penteado, sendo louvadas àquelas pelo seu comprimento e enfeitados ricamente com fitas, com caimento pela nuca (DUBY, 2010, p. 361).

Pode-se inferir que as mulheres, como a pintada em tela por Leonardo Da Vinci, com seus cabelos longos e adereços, possuem representação de feminilidade, o que seria favorável, quando se pensa nessa mulher como a Virgem Maria, ou mesmo, quando se pensa em uma mulher do Renascimento advinda do período das trevas.

Na Figura N. 17, com foco em dois campos distintos, mas de conexão pela possível fita de tecido fino e transparente, identifica-se o seu longo comprimento, saindo do cabelo

trançado pelo cabelo – penteado – caindo pelo pescoço, passando por dentro do traje da Madonna, saindo, possivelmente, pela manga com caimento que a segunda mão – de cima para baixo –, segurando a criança aparece pela última vez, inclusive, permitindo ao espectador imaginar sua continuidade ao longo do traje.

Figura N. 17 - Recorte da tela de *Madonna Litta* no adereço oriundo do penteado



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

A fita entrelaçada ao cabelo, que contorna a cabeça da Madonna, simbolicamente, pode ser entendida como o prolongamento do cabelo da retratada, que pode ser decodificada como os cabelos belos, cuidados e finos ao coadunar com a significação do signo de efeminação, pois, caso contrário, com os cabelos soltos outros significados são atribuídos.

Vale destacar que as roupas da mulher, que parecem ser do período da Renascença na Itália, demonstram a contextualização da pintura. São coloridas e trazem uma alegria serena ao quadro, e o véu que vai da cabeça até as mãos que seguram o bebê, traz uma certa delicadeza ao cenário.

As mulheres de cabelos soltos em público, possuem significado atribuído ao valor simbólico de erotismo ou serem entendidas como uma das maneiras de se fazer certo jogo de sedução feminina, e quando desalinhados significavam tristeza (DUBY, 2010, p. 361-362).

Depreende-se do significado do cabelo, com penteado na pintura da *Madonna Litta*, tratar-se de uma mulher asseada nos cabelos, bem penteada, que ao ser decodificada pode ser entendida como de respeito pela sociedade à época.

Face e os olhares na tela da *Madonna Litta*

Ao se pensar nos modos de ver de Leonardo Da Vinci, pode-se questionar sobre a mulher que é representada por ele na tela *Madonna Litta*. Num primeiro momento, ao se recortar a imagem, observa-se que o olhar da mulher está direcionado à criança.

O olhar de *Madonna Litta* pode representar para Leonardo, tanto um modelo de cabeça para as Madonnas, quanto um posicionamento corporal da mulher no ato de alimentar ao peito a criança. De qualquer forma, deve-se entender que antes de materializar a pintura, esboços de partes do corpo eram desenhados pelo artista, e usados em suas obras.

Para Gombrich, o artista tem de conhecer e construir um esquema antes de pensar em ajustá-lo às necessidades de retratar alguma coisa. E isto seria construído por meio das lembranças, “aparências”, ao se pensar que seu mundo é o mundo da ilusão, o mundo dos espelhos que enganam o olho, ou seja, o que se registra não é uma realidade passada, mas uma presença potente (GOMBRICH, 2007, p. 99 e 105).

O pudor no período renascentista é um valor instalado na sociedade *cinquecentista*, funcionando uma vez mais como forma de distinção social e moral. Os atos em ambientes internos eram distintos a uma sociedade que exercia poder e tinha recursos financeiros, enquanto que nas classes inferiores, o cotidiano muitas vezes era público (POLÓNIA, 1992, p.87).

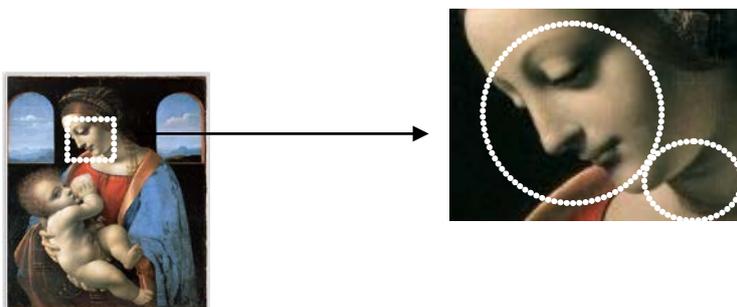
Dito isto, pode-se inferir que a imagem de mulher que Leonardo Da Vinci tinha em seus pensamentos, em suas lembranças, fosse um misto de atitudes que via nas sociedades ricas e

pobres. Esta imagem, esta ilusão, ele refletia em suas obras após as pesquisas que confeccionava das observações da natureza e do ambiente que estava em seu entorno.

O recorte da cabeça da obra *Madonna Litta* denota a expressão da mulher com olhar para criança, pescoço flexionado para baixo, sobrancelhas arqueadas, boca fechada. Ao lado deste recorte, apresenta-se a Figura N. 19, desenho de autoria de Leonardo Da Vinci, localizado no Museu do Louvre, rabiscado com ponta de metal, em papel cinzento, datado em 1480, dez anos antes do período atribuído a *Madonna Litta*. Estas descrições das imagens têm a intenção de salientar parte da autoria da obra *Madonna Litta*, pelo menos no que tange a mulher.

Além desta assertiva, pode-se entender que o esboço de cabeça de mulher (Figura N. 19) seria modelo para Leonardo Da Vinci representar a mulher, que, com a cabeça flexionada, exercia atividades destinadas a ela, seja ao amparar crianças, ou aleitá-la ao peito, como encontra-se *Madonna Litta*.

Figura N. 18 - Recorte da tela de *Madonna Litta* na face



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Figura N. 19 - Esboço de Cabeça de Mulher, Leonardo Da Vinci, 1480.

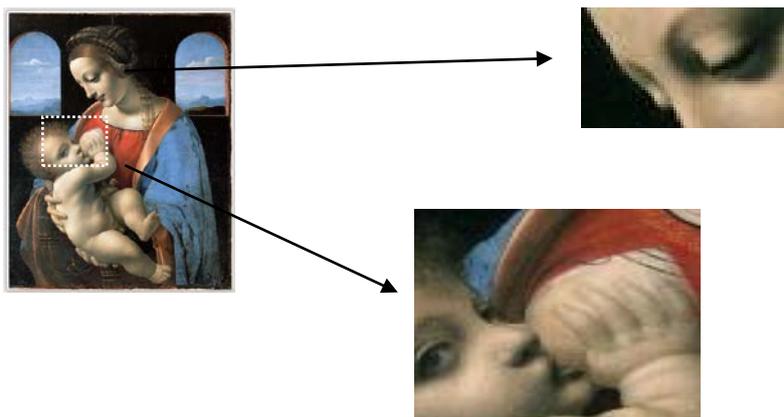


Fonte: Museu do Louvre Paris, 1480.

No texto *'Leonardo' exhibition - an in depth review*, no domínio eletrônico denominado *Art History News*, entende-se que as expressões faciais das mulheres são características agudas nos traços e rabiscados de Leonardo Da Vinci. A expressão da *Madonna Litta* pode ser entendida, por um lado, como orgulho de uma mãe, como também pode expressar o medo do destino final de Cristo – interpretação para denominação “A Virgem e o Menino” para a tela.

Os olhos da *Madonna Litta* estão direcionados à criança que, em sua ação, está se aleitando no peito da Madonna descoberto pela vestimenta. Todavia, os olhos da criança encontram-se direcionados à janela do espectador da pintura de Leonardo.

Figura N. 20 - Recorte da tela de *Madonna Litta* nos olhos



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

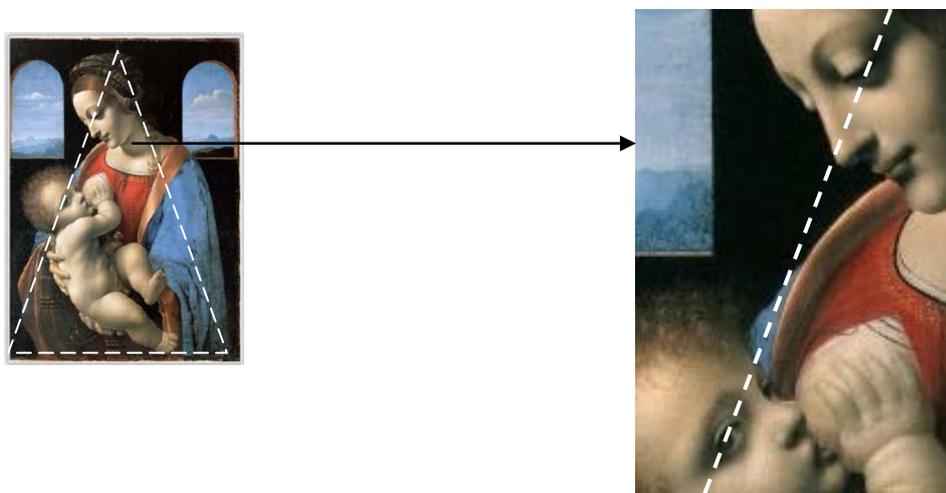
As expressões e movimentos do corpo desenhado, pintado, apresentam signos que traduzem sentidos à linguagem não verbal, que podem ser entendidas, perante ao contexto e interpretação, coadunados ao tempo vivido e histórico da imagem.

Para Carpintéro (2005, p. 21), o corpo sob a perspectiva de um portador de signos, que transmite mensagens, pode ser lido no olhar singular de cada pessoa, já que a apresentação deste corpo pode ser entendida com a pluralidade de significações.

Esta assertiva corrobora com Gardin (2008, p.76), que descreve corpo como meio de comunicação, podendo produzir sentido, e traduzir sentido de outros corpos que sejam representados ou submetidos ao seu olhar.

As estruturas orgânicas e funcionais do corpo como interesse no campo das artes, especificamente na arte da pintura, estão embebidas pelo contexto à época, de foco na ciência, e como anatomista, Leonardo Da Vinci contribuiu na visão e crescimento da medicina.

Figura N. 21 - Recorte da tela de *Madonna Litta* olho no olho



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Contemporâneo ao Renascimento, Marin Cureau de la Chambre, homem da corte e médico do rei, elabora um saber à época, dos sinais e das linguagens do corpo, questionando o porque da natureza não dar somente ao ser humano a voz e a língua, para ser intérpretes de seus pensamentos. Ao estudar, ele entende que a fisionomia do rosto também traduz os pensamentos, e caso falhe ou equivoque-se, teriam os olhos para desmenti-la (CUREAU DE LA CAMBRE, 1659, p. 1).

No século XVI, as percepções do corpo deslocavam-se sensivelmente para ciência. O cuidado com o método, a precisão e a acumulação das observações naturalizavam uma figura humana com profundidade e expressividade. Neste século, Courtine (2009, p. 401-07)

destacou que Giambattista della Porta, estudioso da fisiognomonia²⁴ para leitura do corpo na Renascença, consagrou um livro inteiro de sua obra ao olho – no olho, é o olhar que ele quer captar, e no olhar a expressão.

Destarte, o olho do Homem que observa é o olho daquele representado, expressado em seus sentimentos e percepções de mundo, no momento em que é desenhado ou pintado. É o diálogo estabelecido do olhar como mecanismo de interação e fixação do que é visto com relevância por aquele que observa, ou é observado.

Meneses (2005, p. 38) corrobora nas pressuposições da mão dupla entre o observador e observado, com as mudanças epistêmicas dos modelos clássicos de visualidade entre o observador e o mundo, ou Homem observado. Isto porque, para o observador, o olhar e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades de um Homem que é observado, que é, tanto um produto histórico, como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições ou procedimentos de subjetivação.

Estas percepções aproximam, mas também afastam o observado do observador, o que demonstra cientificidade na exploração deste corpo, como meio de estudo, com fins de representação do mais perto do verdadeiro ou, provavelmente, verdadeiro.

Nos olhos do observador se vê a mulher dos modos de ver de Leonardo Da Vinci, e esta mulher – Virgem Maria –, ao ser representada com um menino – Jesus Cristo – consegue, talvez, mostrar o poder feminino de unir-se, simultaneamente, o divino ao humano. Talvez assim, Da Vinci ao mesmo tempo, trazia ao observador a identificação da mulher com a própria Natureza.

Para Anna “Guglielmi, no livro “A Linguagem Secreta do Corpo” (2009), os olhos são as “janelas da alma”, visto que consegue-se expressar as emoções com as partes do rosto que estão em volta dos olhos, pálpebras e sobrancelhas, e com os movimentos que se fazem com

²⁴ Fisiognomonia é, no século XVI, a ciência que estudava a leitura dos corpos (ECO, 1989).

eles. Os olhos também são denominados “janelas do corpo” pela autora, que como tais, permitem entrar aquilo que provém do exterior (GUGLIELMI, 2009, p.210).

Ressalta-se que as imagens eram mediadoras entre os homens – espectadores, e o divino. É por meio da estrutura da imagem, das perspectivas construídas no Renascimento, que inversamente, convidam o espectador a entrar no espaço ilusionista da figuração, como através de uma janela (SCHMITT, 2007, p.15).

Com efeito, as imagens renascentistas traziam ao espectador a vontade de observar e, talvez por isso, o olhar que precedia a pintura do artista era importante, no sentido de se fazer olhar, por meio de seus modos de ver, o que se pretendia transmitir como mensagem imagética. *Madonna Litta* é uma imagem comissionada que, ao espectador, poderia ser entendida como a Virgem Maria e o Menino Jesus, todavia, em seu olhar mostrava o deferimento ao ato aleitar ao peito.

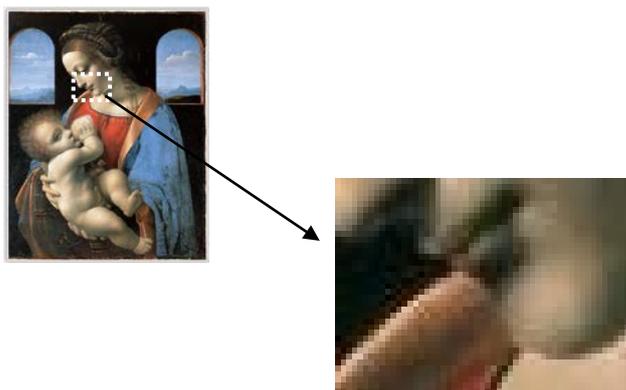
Outro componente da face são os lábios de *Madonna Litta*. Para Guglielmi (2009, p.201), a boca é a parte mais importante a se observar num rosto, pois um movimento pode influenciar a face como um todo. Os cantos da boca se erguem caso a pessoa esteja feliz, e se abaixam por tristeza, por exemplo.

Vale destacar que, ainda segundo a autora, na Antiguidade já se suspeitava que havia relação estreita entre o aspecto visual, exterior, de uma pessoa e o seu modo de ser, interior – entre o lado de dentro e o de fora. Todavia, ao se esculpir estátuas ou construir pinturas, os renascentistas acreditavam que uma alma bela só poderia habitar um corpo belo e, por conseguinte, um rosto belo, mas, sobretudo, harmônico (GUGLIELMI, 2009, p.201).

A boca de *Madonna Litta*, destacada no recorte imagético da Figura N. 22 destaca os lábios cerrados, sem declínio ou elevação. Isto pode denotar indiferença ou atenção ao que se fazia – aleitamento ao peito à criança ou, a intenção do artista de traduzir o belo de forma harmônica.

Destarte, deve se mencionar que o Renascimento, como destaca Gombrich, no livro “A História da Arte”, era uma metáfora do mistério pelo qual a mensagem de beleza divina era transmitida aos espectadores, ao afirmar que: “o quadro forma, de fato, um padrão em perfeita harmonia” (GOMBRICH, 2013, p.198).

Figura N. 22 - Recorte da tela de *Madonna Litta* para os lábios



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Portanto, ao olhar esta parte da obra de Leonardo, de fato o posicionamento da boca se encontra harmônico com os demais elementos da face de *Madonna Litta*, destacando o direcionamento à criança que ela está alimentando ao peito. Talvez possa ser um conjunto de feições, por meio da boca, dos olhos, que proporcionou o deferimento ao ato representado.

O traje da *Madonna Litta*

O traje de *Madonna Litta*, que se vê representado, é composto por um enfeite na cabeça, que entrelaça os cabelos; um vestido na cor vermelha e uma espécie de túnica na cor azul, com acabamentos em dourado.

Figura N. 23 - Recorte da tela de Madona Litta para roupa – camisola interna



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

A roupa da Madonna representada na tela traduz a moda de um tempo. Em relação à moda e história, uma armadilha que se pode cair está na simples descrição sobre a história da moda, ou seja, a moda precisa ser pensada como objeto representativo da história (ANDRZEJEWSKI, 2012, p. 01).

No Ocidente Medieval, havia uma grande preocupação em relação ao controle dos corpos, das práticas, dos gestos e da sexualidade das mulheres. O corpo feminino sofria algumas tensões, destacando os “tabus” construídos pela instituição religiosa, e com base neles, ditava-se uma moda feminina (CALEIRO, GUSMÃO, 2012, p. 01 e 02)

Abordar o tema “moda” não implica necessariamente falar sobre roupa, todavia, se faz necessário lembrar, quando se observa uma imagem como *Madonna Litta*, representando uma mulher alimentando uma criança ao peito, e ver uma vestimenta com adequações para o ato.

A roupa marca, representa e comunica algo. Considerando o contexto e os dispositivos de uma época, permite a produção e a compreensão do cenário, configura uma linguagem específica e percepção de uma possível encenação da realidade. No entanto, a apreensão dessa

informação só poderia ser compreendida por aqueles que se envolveriam ou se identificariam com o sentido da imagem (ANDRZEJEWSKI, 2012, p. 01).

Em outras palavras, Gombrich (2007, p.197) corrobora com a assertiva mencionada, quando afirma que o caráter da ilusão é difícil de descrever e pode variar de pessoa para pessoa, isto é, depende dos modos de ver de cada um.

A roupa de *Madonna Litta* pode representar aquilo que se vê, com base nos estudos de Leonardo Da Vinci para representação da moda feminina em tela. Os atributos da roupa pode inferir uma classe social, um possível ambiente que frequentaria esta mulher, as práticas que exercia, ou talvez, a utilidade para o ato de aleitar ao peito uma criança.

A roupa vestida seria uma reconfiguração da forma original dos corpos pela comunicação humana, uma adoção ao corpo de significações. Os trajes criam volumes, escondem saliências e criam ilusões de ótica, que ao olhar do observador, podiam modificar o corpo. A cada época, dependendo do corpo idealizado, a moda se transforma em função de auxiliar esta construção de uma nova forma. (CARPINTÉRO, 2005).

Outro destaque para a roupa de *Madonna Litta* na Figura N. 23, são os detalhes de aberturas na altura do peito, como se fossem próprios para deixá-los a mostra. Estas aberturas podem ser justificadas como meio facilitador no aleitamento ao peito, não sendo necessário despir totalmente para o ato.

Na Figura N. 24 visualizada, destaca dois recortes laterais, que representam as golas da roupa de Madona Litta. As golas parecem gomadas, e são da cor dourada, e se estendem por toda a dobra do casaco ou túnica que a Madonna está vestindo, por cima de uma possível camisola.

Leonardo Da Vinci reuniu anotações em meio do século XV para dois livros distintos e seus escritos foram posteriormente reunidos em um só livro intitulado “Tratado da pintura e da paisagem”. Ele se oporia a Aristóteles ao afirmar que a cor não era uma propriedade dos

objetos, mas da luz. Havia uma concordância ao afirmar que todas as outras cores poderiam se formar a partir do vermelho, verde, azul e amarelo. Afirmava que o branco e o preto não são cores mas extremos da luz. Da Vinci observou que a sombra pode ser colorida, ao pesquisar a visão estereoscópica e ele mesmo tentou construir um fotômetro (CORDEIRO, BATISTA, BARCELOS, 2008, p.02).

Para Plínio Segundo (1998, p.23), um cientista e historiador, com base na filosofia grega, propôs que o conjunto de cores denominado por Aristóteles, como cores principais, fosse composto por apenas três cores, as quais eram o vermelho vivo; a cor da ametista e a cor conchínfera. Embora buscasse definir sua teoria com base em observações físicas, a cultura exercia certas influências como, por exemplo, na exclusão do amarelo das cores principais por ser de honraria exclusiva às mulheres.

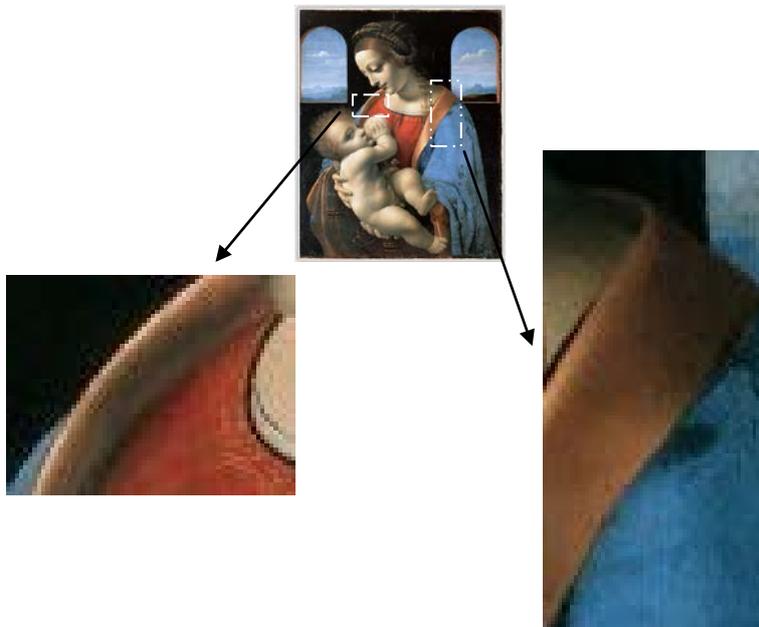
Outra observação a cerca do universo das cores, propôs uma teoria sobre a cor do ar, onde a descreveu como a união da transparência do cristal com o verde (PEDROSA, 1989). A retomada do estudo das cores foi feita no início do Renascimento. Influenciado pela filosofia da Antigüidade e pela descoberta do fenômeno da refração da luz, o renascentista Leon Battista Alberti (1404-1472) desenvolveu o primeiro estudo sobre um dos principais focos da revolução artística renascentista, a quantização das cores, que ficou conhecido como a “primeira verdade” sobre as cores (PEDROSA, 1989).

Com efeito, Alberti, ao estudar as cores, propôs um conjunto distinto para o chamado cores principais, co-relacionando os quatro elementos básicos da natureza: o fogo, a terra, a água e o ar. O renascentista defendeu que existem quatro cores responsáveis pela formação de todas as cores encontradas na natureza, e definiu como cores verdadeiras o vermelho (fogo), o cinza (terra), o verde (água) e o azul (ar) (CORDEIRO, BATISTA, BARCELOS, 2008, p.05).

Porém, o maior avanço no domínio representacional das cores foi feito por Leonardo Da Vinci (1452-1519), um contemporâneo de Leon Alberti Battista. Os estudos sobre as cores de

Leonardo Da Vinci foram postumamente publicados no livro *Tratado da Pintura e Paisagem*, que mostra as diversas técnicas e conceitos criados pelo renascentista (CORDEIRO, BATISTA, BARCELOS, 2008, p.07).

Figura N. 24 - Recorte da tela de *Madona Litta* para roupa - gola



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

A Figura N. 25, recorte do tecido da roupa de *Madonna Litta*, destaca a coloração da roupa de *Madonna Litta*, azul. Essa cor em seus trajes é de primeiro plano na imagem, pensando no traje interno em vermelho. A cor azul era considerada por Da Vinci uma cor primária, de origem para outras cores.

Figura N. 25 - Recorte da tela de Madona Litta para roupa - coloração



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Seguidor da linha de pensamento aristotélica, Da Vinci reformulou o conjunto de cores principais, ao qual chamou de cores simples, definindo-o basicamente como as cores que não podem ser formadas por outras. O renascentista procurou definir o conjunto de cores que obedecesse às observações feitas até a sua época, ou seja, este conjunto de cores representaria tanto as cores físicas quanto as cores químicas, relativas respectivamente à luz e aos pigmentos. Desta forma, Da Vinci substituiu a cor cinza do conjunto proposto por Alberti pelo amarelo (CORDEIRO, BATISTA, BARCELOS, 2008, p.07).

Apesar de conhecer expressões filosóficas que descreviam o preto e o branco como não sendo cores, Leonardo deixou-se influenciar por seu lado artístico e incluiu as duas cores no conjunto de cores simples, acreditando serem elas as responsáveis pela concentração de brilho e luminosidade. Deste modo, o conjunto de cores simples determinado por Da Vinci ficou definido como as seis seguintes cores: o branco (luz), o amarelo (terra), o verde (água), o azul (ar), o vermelho (fogo) e o preto (trevas) (PEDROSA, 1989). Embora ele tenha considerado o branco como uma das cores simples, ele foi o primeiro a demonstrar, empiricamente, que tal cor é a composição de todas as cores da natureza.

As cores nas roupas da *Madonna Litta*, azul, vermelho e dourado (amarelo), pelas significações Aristotélicas desenvolvidas por Da Vinci, misturariam o fogo, o ar e a terra nas vestes desta mulher que aleitava a criança. A terra é fonte de nutrição, quando percebemos que é dela que vem os frutos, o fogo aquece, e poderia representar a relação entre a mulher e a criança, e o ar movimenta e embala o seu redor, que por meio das vestes azul da Madonna traria vida ao ato.

Os modos de ver a Madonna, representada em tela, refletem aos modos de ver o ato de aleitar uma criança. As cores escolhidas têm sua intencionalidade, pelos simbolismos que elas traduzem. As vestes e os modos de se vestir e cuidar de si, também traduzem o que o cuidado era para mulher à época, e em como exerceria a função de cuidar da criança que estava sendo alimentada ao peito.

- SEÇÃO VI -

A criança no Renascimento pela imagem pictórica de *Madonna Litta*

Esta seção tem como objetivo analisar a criança pelos modos de ver presente nas estruturas iconográficas da pintura de Leonardo Da Vinci *Madonna Litta*, pautada nos aspectos simbólicos.

A criança do Renascimento, embebida pelos imaginários humanistas, transforma-se em um ser de importância para a sociedade, e a maneira de se enxergar a criança entre as épocas mudam, que pelo olhar da arte, traduziam esta modificação de ideais e posicionamentos sociais, de percepções artísticas atingidas por esta transformação.

A criança no período Renascentista

Na tela de *Madonna Litta*, a criança se encontra localizada ao centro da imagem para o observador, e é representada realizando a ação de aleitar-se ao peito da mulher, que por sua vez o observa. Ela está apoiada sob as mãos da mulher que o amamenta, está desnuda com uma das mãos segurando o peito, e na outra, um possível brinquedo que assemelha-se a uma ave.

A mulher está de pé e olha serenamente para a criança. Sua expressão demonstra certa satisfação de ter aquele bebê no colo. O menino olha para o espectador, todavia de forma indireta, distraído, como que enlevada com o seio que lhe alimenta. Parece ser uma criança qualquer, mas seus traços e sua expressão lhe trazem algo de divino. As expressões são muito significativas nesta e nas demais obras de Leonardo que representem mulher e criança.

Berger (1972) defende o fato de a origem da técnica da pintura a óleo estar em dependência direta com a noção de propriedade, as representações são cenas que alguém pode possuir. Tecnicamente, a pintura a óleo é a que, mais precisamente, descreveria o real, por sua

textura, brilho, solidez; provoca uma sensação tátil que explora materialmente as riquezas de quem a possui.

A figura do menino chama muita atenção, parece ser a primeira coisa que se vê quando se olha para o quadro. O bebê parece ter sido desenhado muito cuidadosamente para que a imagem fosse fiel à realidade, assim como a mulher. Há pequenos detalhes, cada fio de cabelo, cada dobrinha da pele do corpo da criança, cada detalhe da roupa da Madonna, como visto em seção anterior, parecem ter sido atenciosamente pintados.

No quadro como um todo, Leonardo parece se ater muito a realidade, a natureza, pretendendo retratar a vida como ela é. Através das formas perfeitas e naturais, da harmonia entre homem e natureza, o pintor buscava e alcançava a beleza divina (GIOVIO, 2010).

Esta representação pictórica remonta a cena de necessidade infantil, quando se pensa que para sobrevivência, a criança precisava se alimentar, e para tanto, o aleitamento era a alternativa, seja ele exercido pela mãe da criança, seja pelas amas de leite, muito comuns à época, e, também, já discutido em seção anterior deste estudo.

Como já dito nas considerações iniciais, na Europa, a mortalidade infantil oscilava de 20% a 50%, tendo como causas principais a peste, diarreia, constipação, tuberculose e inanição. Hipócrates, médico grego considerado o “pai da medicina”, foi um dos pioneiros em reconhecer que a amamentação diminuía a mortalidade infantil, por considera-la uma dieta higiênica (VINAGRE; DINIZ, 2001, p. 340-345). Todavia, a recomendação desta prática de séculos anteriores a Renascença, não fora acolhida, talvez, e a arte voltou a fornecer informações sobre hábitos comuns à época.

Para os pesquisadores Silvia Diez Castilho, Antonio de Azevedo Barros Filho e Monize Cocetti, no artigo “Evolução histórica dos utensílios empregados para alimentar lactentes não amamentados”, (2010), a primeira pintura em que aparece o bebê segurando um objeto semelhante a uma chupeta data de 1506, que é de autoria de Albrecht Durer, denominada

“*Madonna with Siskin*”, e está exposta no Museu Estatal de Berlim (CASTILHO, BARROS FILHO, COCETTI, 2010, p. 1405).

Estas chupetas eram confeccionadas de pedaços de pano, amarrados como trouxinhas, e continham grãos, carne, peixe, gordura ou pedaços de esponja embebida em mel, com serventia não só para acalmar as crianças, mas também para nutri-las.

Outro ponto de convergência, discutido na seção anterior, é a epidemia de sífilis que rondava a Europa neste tempo, e por isso, as crianças eram colocadas para mamar diretamente em animais. Acreditava-se que este método aumentava as chances de sobrevivência das crianças, infectadas ou abandonadas, se comparado com as que recebiam papinha²⁵ (FILDES, 1986).

Para John Berger (1972), as imagens vistas pelos observadores os afetam ou são reflexos da sociedade e período em que se vive, já que a percepção de qualquer imagem é afetada pelo que se sabe ou por tudo que se acredita. A leitura das imagens se dá por meio dos modos de ver o que está representado, sua visão de mundo e, das mensagens passadas através dos signos à volta.

Pode-se coligir que, o ato da Virgem se encontrar alimentando o Menino Jesus ao seio materno possibilita ao sugestionamento de se tratar daquela que cuida do filho, quando necessita ser nutrido. Isto conduz não só pelo ato, mas também pelo olhar direcionado ao Menino Jesus. Ou talvez, este seja o modos de ver do pesquisador ao observar a imagem, a tornando sagrada, e que a visão de Leonardo Da Vinci para esta ação possa ser outra.

No que se refere ao Menino Jesus, é possível se identificar não se tratar de uma criança nos seus primeiros meses de vida. Isso porque, apesar de transparecer ser uma criança, possivelmente, de aproximadamente um ano de vida, pode ser assim entendido pelo

²⁵ Papinha, no período renascentista, era um conjunto alimentar composto por mel, leite de animais, carne amassada, gordura e algumas vezes frutas (FILDES, 1986).

posicionamento de sua mão. Desse modo, a postura de sustentação de um recém-nascido não caberia, pelo tamanho proporcional da Virgem em comparação à criança.

Ariès (1981), no trabalho no qual discute o desenvolvimento do sentimento na infância na Europa, relata que a criança pequena, no Renascimento, não era tida em conta, e isto se justificava, em parte, pela fragilidade física, que tornava sua sobrevivência pouco provável nas condições da época.

Contudo, Badinter (1985, p.87), examinando a justificativa corrente ao desinteresse materno até o século XVIII, qual seja, a elevada mortalidade infantil no período, não permitiria à mulher apegar-se a uma criatura com tão poucas possibilidades de sobrevivência, e inverte a assertiva mencionada, questionando se não seria a falta de apego das mulheres aos seus filhos que determinaria a alta mortalidade.

Ressalta-se que as crianças eram alimentadas, artificialmente, por meio de uma variedade de garrafas, copos de alimentação e outros utensílios. Nessa época, o chifre de vaca, com um pedaço de couro macio amarrado, como uma teta, fora muitas vezes usado como forma alternativa de alimentar as crianças (CASTILHO, BARROS FILHO, COCETTI, 2010, p. 1406).

A relação da criança com as pessoas poderia não ser direcionada em cuidados como que para um ser humano, pensando que as possibilidades de crescimento e desenvolvimento dela eram baixas. As crianças eram tratadas por meio dos mecanismos das necessidades que ela gerava, como a alimentação, por exemplo. Portanto, é sugestivo questionar o porquê de uma pintura que transborda representações de vínculo entre uma mulher e uma criança, que tendencia, aos modos de ver, uma mãe que cuida de seu filho. Talvez, esta visão da criança como ser a parte da sociedade não era compartilhada por Da Vinci, ou mesmo por aqueles que comissionavam suas obras.

Para se entender a visão que Leonardo Da Vinci tinha da infância, se faz necessário entender este tempo em sua vida. A infância de Leonardo Da Vinci não cessa de se inscrever como um enigma para seus biógrafos, para os intelectuais, e para os literatos que se debruçam, não apenas sobre o fecundo e largo espectro de sua obra – tanto artística, quanto científica –, mas que se detêm também sobre as motivações “inapreensíveis” que parecem ter guiado o renascentista ao longo de sua vida igualmente enigmática (BATISTA, 2012, p.37).

Vale mencionar que fato expressivo do único registro deixado por Leonardo sobre sua infância – e isso em meio às milhares de páginas remanescentes que compõem seus manuscritos – narrou um evento tão “insignificante” quanto ininteligível. Como é notório, tal “recordação” infantil dava conta de que, estando Leonardo no berço, quando criança, um milhafre²⁶ desceu sobre ele, abriu-lhe a boca com a cauda, e daí fustigou-a em seu interior. Isto, talvez, compreenderia o fato de Leonardo pesquisar o voo das aves, mas também intrigá-lo com o sentido da boca (ANDERSEN, 2001, p. 49).

Validamente, esta perspectiva pode ser contradita, quando se pensa que a boca, na infância, é valorizada para alimentação. A lembrança, única registrada nos manuscritos de Leonardo Da Vinci, de uma ave em contado íntimo com sua boca, pode sugerir apelo à ausência de amamentação. Isto, talvez, pode-se justificar pela saída dos cuidados de sua mãe, ainda quando criança. Mesmo que a criança seja uma personagem de representação na Renascença, o papel direcionava, muitas vezes, na representação de Cristo na infância. Leonardo buscou inspiração em suas experiências vividas, mas também no cotidiano para representar a criança em suas telas.

Para se entender a construção do conceito de criança, relembra-se as delimitações propostas por Galeno, médico grego da Antiguidade, que viveu no século II d.C., a respeito das idades da vida do homem, citados em tratados médicos do Antigo Regime, sobre os quais exerceu importante influência, se estabelecia em dois momentos. O primeiro momento, a

²⁶ Milhafre denomina-se um falcão do Velho Mundo (BATISTA, 2012, p.38).

primeira idade da vida do homem, puericial, durava do nascimento até os quatorze anos. A segunda seria a adolescência, que perduraria dos quatorze aos vinte e cinco anos. (DEL PRIORI, 1999, p.84).

A idade puericial, era subdividida em três fases: a primeira, contava do nascimento até o fim da amamentação (três ou quatro anos), a fase seguinte, perdurava até os sete anos, quando a criança estaria ainda presa aos cuidados da família, e, por último, da idade de sete até os quatorze anos, quando começava a ser preparada para o mundo do trabalho, no qual podia desenvolver pequenas atividades, destinadas ao estudo ou ao aprendizado de algum ofício (DEL PRIORI, 1999, p.84).

Deste modo, pode-se dizer que Galeno definia por puerícia, a fase da vida do homem que seria própria da criança, ou seja, a primeira fase da vida, em que era considerado totalmente incapaz, não tendo consciência de seus atos, e a demarcava do nascimento até os quatorze anos. Além disto, ao dividir a fase da puerícia em três diferentes idades, pode nelas tentar imprimir características específicas de amamentação, proteção familiar e aprendizagem profissional.

O interesse pelas idades, sejam elas da vida ou idades do homem, chegaria à Idade Média, época em que esta questão ocuparia um lugar significativo nos tratados ditos científicos, os autores empregavam terminologia que distinguia as fases da vida do homem em: infância e pueridade, juventude e adolescência, velhice e senilidade (ARIÈS, 1982, p.33).

Na Idade Média, a criança adquiria certa autonomia. A vida coletiva tomava espaço de atuação das pessoas, na qual a criança tornava-se companheira natural dos adultos, a família lhes transmitia conhecimentos práticos, mas não iam muito longe, no que tangia sensibilidade. Além disso, é engano julgar que a criança não tivesse qualquer valor ou *status*, o modo de olhar para esse ser em formação era outro. Isto é, a criança na sociedade medieval não possuía

um conceito diferenciado de criança, tratava-se de um adulto reduzido (KODAMA, 2008, p.02).

No século XV, período adstrito a *Madonna Litta*, mudanças resultantes do processo transformatório germinante na Idade Média, o Homem iniciou a busca de si mesmo, com base na razão, no ofício, e numa crescente ênfase na vida privada. Em outras palavras, no Renascimento, surgiram as condições propícias para o florescimento de uma nova concepção de família, e por extensão, de criança (KODAMA, 2008, p.02).

Em outro olhar, Ariès (1982) fundamenta sua análise a partir da concepção de que, no passado, não existia o conceito de infância, uma vez que as sociedades não percebiam nela a existência de necessidades específicas, podendo, assim, negligenciá-la. Todavia, a partir do final da Idade Média desenvolveu-se na cultura da elite uma maior preocupação para com ela. A arte teve seu papel nessa transformação, pois, a partir da Renascença, se passou a representar Jesus na imagem de um menino, com características físicas infantis, em contraposição às figuras medievais, que representavam as crianças em miniaturas de corpos adultos.

Em uma postura crítica à argumentação de Ariès, Emanuel Le Roy Ladurie, no livro “Sentimento da Infância e as Idades da Vida” (1997), afirma, ao analisar a sociedade camponesa montalionesa, que a emergência dos sentimentos relativos à infância, nas produções culturais da elite, na literatura e na pintura, poderia ser um reflexo do que já ocorria entre as massas. A cultura letrada, portanto, só estaria difundindo um costume já pertinente à realidade social popular. Para o autor, no caso da região por ele analisada, há indícios de que o sentimento de infância, concebido por Ariès, como próprio da passagem da Idade Média para a Época Moderna, teve raízes mais longínquas (LADURIE, 1997, p.260-271).

Este sentimento que pode ser visto na pintura de Leonardo Da Vinci *Madonna Litta*; transcende a função estética que a obra tem, e faz com que o leitor da pintura reflita sobre sua

visão de mundo para perceber o que a imagem propõe. A percepção de qualquer imagem é afetada pelo saber do observador, ou por aquilo que acredita, e isto incorpora uma forma de ver (BERGER, 1972).

A criança na Renascença não tinha um papel definido na sociedade, mas, há de se convir que, mudanças estavam ocorrendo no olhar e nos modos de ver destes seres pelos adultos. Talvez, Leonardo ao representar a criança em seus quadros possa ter idealizado a infância que viveu, nas classes populares, mas pode também ter buscado inspiração na alta sociedade que frequentava enquanto pintor.

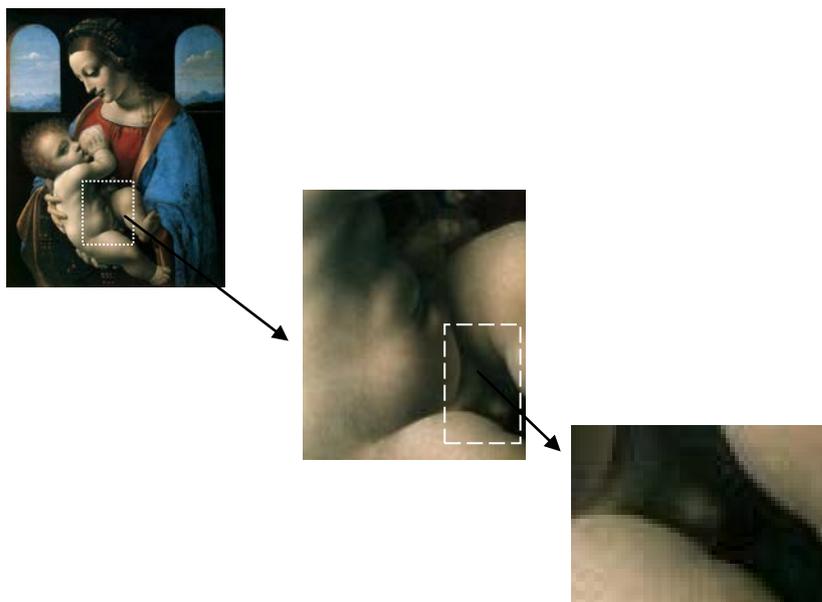
Com efeito, a criança para o artista não era indiferente, seja pela influência divina e religiosa que a Igreja Católica implantava na sociedade, no espectro de Jesus Cristo, seja pela visão sobre sua própria infância, ou pelas observadas ao seu redor, entendendo que Leonardo tinha como característica a observação contínua, como meio de pesquisa, na construção de suas obras.

A criança na tela de Leonardo Da Vinci

A criança representada na tela *Madonna Litta* está posicionada nos braços da Madonna, lateralmente elevada a sua direita, à esquerda na visão do observador, posicionada com a boca no seio da mulher, e com sua mão direita apoiando-se no seio. Como dito, a criança está desnuda, com o órgão genital masculino à mostra.

Além disso, destaca-se também que a criança está com o olhar para o observador, tem tonalidade cutânea semelhante à Madonna, e cabelos encaracolados com cor tendenciando ao claro.

Figura N. 26 – Recorte da tela de *Madonna Litta* na região genital da criança



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Para Francisco Clavo Serraller, no livro “Los géneros de la pintura” (2005), como gênero, o nu é um tema complexo de abordar pelas suas múltiplas variantes, tanto formais, quanto estéticas e iconográficas. Segundo o autor:

“o nu não é somente uma forma de arte, mas é a explicação ou a razão mesma de ser da arte ocidental: esse ponto ou intersecção dramática entre o natural e o celeste, entre o ideal e o real, entre o carnal e o espiritual, entre o corpo e a alma” (SERRALLER, 2005, p. 61).

Javier Portús, conservador do Museo Nacional del Prado, na Espanha, opina que, durante séculos, o nu foi a forma artística por excelência no Ocidente, e com capacidade de expressar melhor os valores da cor e da matéria pictórica. O nu teve, especialmente desde o Renascimento, um marcado sentido iconográfico, pois, talvez por pudor, o artista tenha buscado, frequentemente, uma desculpa temática para poder representar nus, outorgando-lhes um significado, geralmente, relacionado à mitologia greco-romana e, às vezes, com a religião. (PÓRTUS, 2004).

Destaca-se que para David Sanmiguel, no livro “El desnudo” (2000), com o desaparecimento das religiões pagãs, perdeu-se a maior parte do conteúdo iconográfico relacionado ao nu, que ficou circunscrito às escassas passagens da Bíblia. Nos poucos casos de sua representação, elas se apresentam como figuras angulosas e deformadas, afastadas do harmonioso equilíbrio do nu clássico, quando não são formas deliberadamente feias e moídas, como sinal do desprezo que se sentia pelo corpo, que era considerado o simples apêndice da alma (SANMIGUEL, 2000, p. 08-09).

Com o período gótico, houve uma tímida tentativa de refazer a figura humana, mais elaborada e partindo de premissas mais naturalistas, e talvez, sob certo convencionalismo que segurava as formas a uma rigidez e uma estrutura geometrizar, que subordinava o corpo ao aspecto simbólico da imagem, sob premissas da iconografia cristã (CLARK, 1996, p.297-298).

O nu Renascentista inspirou-se em modelos clássicos greco-romanos, embora com uma função diferente da que tinha na Antiguidade. Sabendo-se que na Grécia o nu masculino exemplificava a figura do herói, na Itália Renascentista o nu tem um caráter mais estético, mais vinculado a uma nova forma de entender o mundo, afastada de preceitos religiosos, o ser humano novamente como centro do universo. Destacou-se, principalmente, o nu feminino, devido ao mecenato de nobres e ricos comerciantes que demonstravam assim, a sua posição privilegiada na sociedade (NEWALL, 2009, p.24-25).

O nu nas representações pictóricas sofre transformações ao longo dos tempos, mas há de se destacar que o Renascimento o trouxe à tona com suas pinturas e esculturas em formato de Madonnas. Isto pode ter tido influência religiosa, em seus mecenatos à Igreja, mas a valorização do humanismo e das pesquisas com o corpo humano, também podem ser mola propulsora na confecção de obras que o concebiam.

No que se refere ao nu infantil, é insuficiente aceitar, unicamente, a explicação do resgate da Antiguidade Clássica para compreendê-lo efetivamente. O mundo laico buscava mais espaço para sua expressão, mas a aristocracia era regida por valores estritamente cristãos, por mais contraditório que possa parecer. Na nova perspectiva do conceito de criança, construía-se a representação da inocência como inerente ao mundo infantil (KODAMA, 2008, p.05).

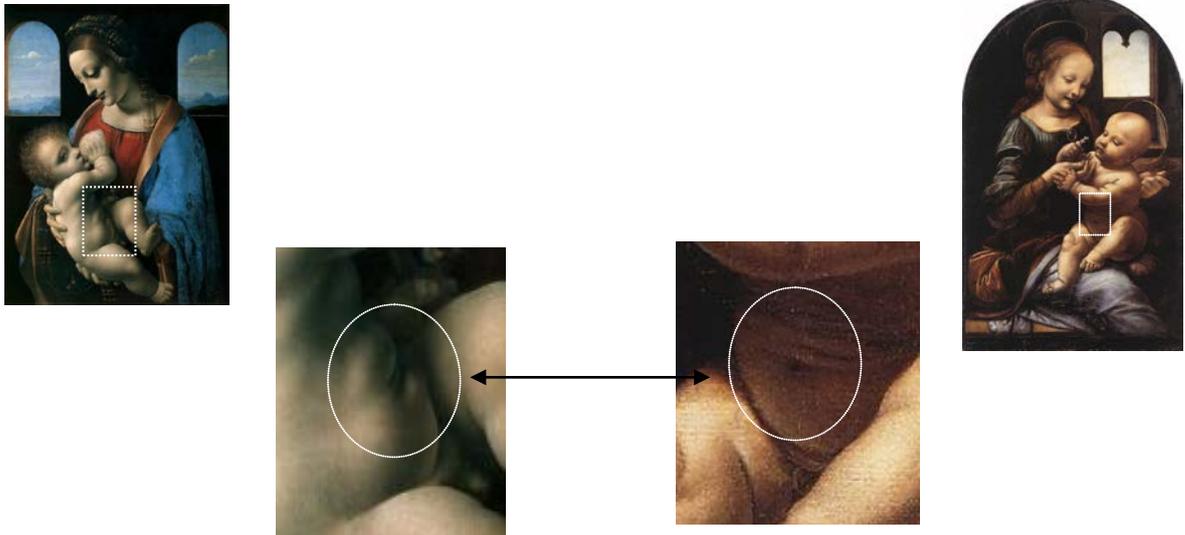
A Renascença exerceu papel na valorização da criança. E a criança nua, conquistou gradualmente a arte ocidental, retrato de um novo papel social que lhe era destinado, o de representar o Menino Jesus em obras de arte comissionadas, por exemplo. Em paralelo, as representações do paraíso eram povoadas de anjos em corpos infantis, contraponto à concepção do sujeito racional, articulada a uma inédita noção de consciência de si e dos outros (MONTEIRO, 2005, p. 54).

Ariès (1999, p.14-19) destaca que, é nesse momento que o indivíduo se liberta progressivamente das amarras que o prendiam às solidariedades coletivas, feudais e comunitárias, que impediam uma clara distinção entre o espaço privado e o público, pois muitos atos da vida cotidiana se realizavam em público, conduzindo-o a um estado de anonimato.

Provavelmente, o nu infantil sofreu influência decisiva na formação de uma nova mentalidade cultural, com mudanças que incluíram o novo olhar a respeito da criança, entre o final da Idade Média e durante os Tempos Modernos de transformação da Renascença. Essa ideia pode ter sido culminada pelas novas classes artísticas que estavam surgindo em torno do pensamento humanista e, também, pelo incentivo religioso nos mecenatos de pinturas.

Recortes imagéticos da Figura N. 27, demonstram detalhes da pele da criança, como as dobrinhas destacadas na barriga. Para verificar o corpo da criança nas pinturas de Leonardo Da Vinci, as imagens do artista demonstradas traduzem característica do pintor em suas obras.

Figura N. 27 – Recortes das telas de *Madonna Litta* e *Madonna e a Criança com uma Romã* na região abdominal da criança



Fonte: Museu Hermitage
São Petersburgo, 1490.

Fonte: Galeria Nacional de
Arte, Washington DC, 1472-1476.

As estruturas anatômicas representadas remetem às pesquisas anatômicas que Leonardo Da Vinci exercia em seus desenhos dos corpos dissecados, coadunados às representações dos efeitos da natureza. O Renascimento foi um período de articulação entre os modos de ver o homem e a natureza, mas também, das relações entre eles como coexistência.

A modernidade trouxe a esperança de que o corpo pudesse, enfim, fornecer ao enigma da natureza humana o princípio concreto de explicação - porto e horizonte do novo humanismo. Corpo orgânico, finito e material, presidido pelo cérebro, e com interface ao que acontecia ao redor de si.

De acordo com Paiva (2002, p. 31), os contextos diferenciados dão significados e juízos diversos às imagens. O distanciamento no tempo entre o observador, o objeto de observação e o autor do objeto, também, imprime diferentes entendimentos, e traduzem diferentes modos de ver da imagem. Dessa forma, talvez, não seja possível buscar na arte

respostas para indagações contemporâneas sobre a infância, mas tentar compreender, no contexto em que ele viveu, os elementos que influenciaram suas representações.

Neste sentido, é possível concordar com a análise de Ariès (1999) de que um maior protagonismo da infância surge somente no período moderno, juntamente com a construção da ideia de indivíduo e as transformações sociais desencadeadas pelo desenvolvimento do capitalismo. Os autores posteriores buscaram relativizar suas ideias, adicionando novos elementos conforme as dimensões de espaço e tempo, porém, reconhecendo o mérito de seu trabalho.

No entanto, não se pode negar que a infância, no período da Renascença, exerceu significados transformadores nos modos de ver a criança pela sociedade. Este ser humano começou a ser representado com características próprias, e não mais como um adulto pequeno, diminuto, e o conceito de família tendo a criança como componente pode ter sido elemento de mudança desta visão.

A concentração da família em torno do período de formação da criança, pode perfeitamente ser sentida na pintura renascentista. Ela é trazida para o interior da arte representativa de maneira sem precedentes na Idade Média. Embora se constate, em alguns casos da iconografia infantil, alguma semelhança com a figuração de um corpo adulto, sem dúvida é uma criança que é identificada a partir do tratamento dado ao rosto, da sensação de volume apreendida dos membros, etc. É necessário ter em mente que tendências, as mais diversas, podem agir simultaneamente (KODAMA, 2008, p.03).

Segundo Debray (1993, p.15 e 36), as imagens possuem potencial de representar algo diferente de uma simples percepção, sua capacidade muda com as tendências do tempo. A passagem pelo Renascimento construiu maior conhecimento e controle do homem sobre o mundo circundante, pois conseguia modelar materiais do mundo e dominar procedimentos da figuração.

A imagem estaria relacionada à representação e à imitação do real. Isto é, a pintura como cópia do real por meio da semelhança, e a representação, visando tornar presente uma ausência, conferindo significados sociais precisos e controlados, que agencia a memória de um tempo na imagem construída e vista em outro tempo (KEMP, 2005, p.08).

Os modos de ver a criança na pintura em análise pode ser entendida de diversas maneiras, seja pelo foco de o que representa este ser no Renascimento, ou por meio da semelhança anatômica, ou até mesmo, pela representação que a sociedade à época necessitava que a criança precisasse exercer. Fato é que a criança começou a assumir características individuais e próprias, que pode ter sido por uma das maneiras citadas, ou por todas elas se influenciando.

O ponto de pintura compreendida pela criança fora estudado por historiadores da arte, e muitos constataram não ser produção do artista Leonardo Da Vinci. Para tanto, segundo Fernandes (2010) o entendimento é que, provavelmente, esta obra possa ter sido dividida entre Leonardo e seus aprendizes sob sua supervisão.

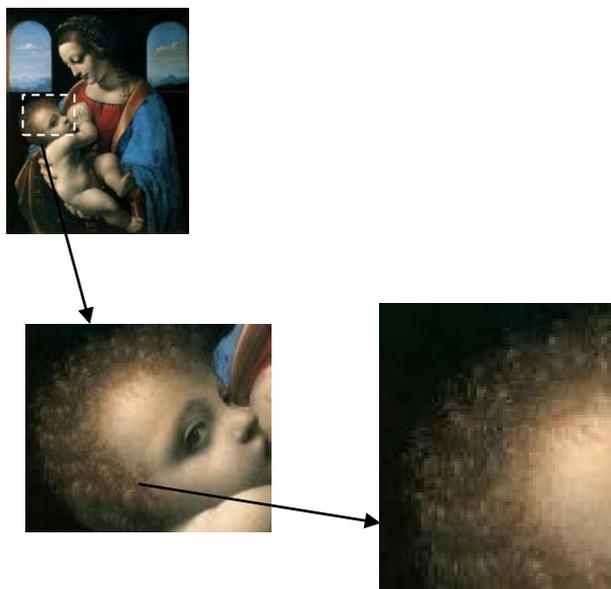
No recorte imagético da Figura N. 28, destaca-se a cabeça da criança, que demonstra cabelos enrolados, de coloração clara, revestindo a cabeça por completo. Ao lado, na Figura N. 29, de 16,6 x 14 cm, em desenho, está localizado em Paris, na Fondation Custodia e é um desenho atribuído à Boltraffio.

Ao comparar-se a cabeça do desenho, dita de Boltraffio, e da cabeça da criança representada na tela de *Madonna Litta*, identifica-se semelhança nos traços, o que pode sugerir que o desenho seria um croqui para a pintura atribuída à Leonardo.

A curadora do museu Hermitage, Tatiana Kustodieva, local onde *Madonna Litta* está exposta, relatou em Londres, na exposição “La tribune de l’art 1^{er} articulé de l’Histoire de l’art

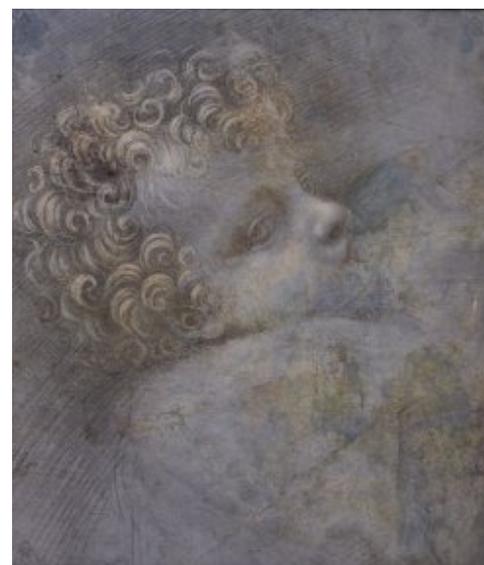
occidental Du Moyen-âge²⁷”, no período de 09 de novembro de 2011 a 05 de fevereiro de 2012, que a obra pintada é, sem dúvida, de Leonardo Da Vinci.

Figura N. 28 – Recortes da tela de *Madonna Litta* na região da cabeça e cabelo da criança



Fonte: Museu Hermitage
São Petersburgo, 1490.

Figura N. 29 – Desenho – Cabeça de Criança



Fonte: Fondation Custodia

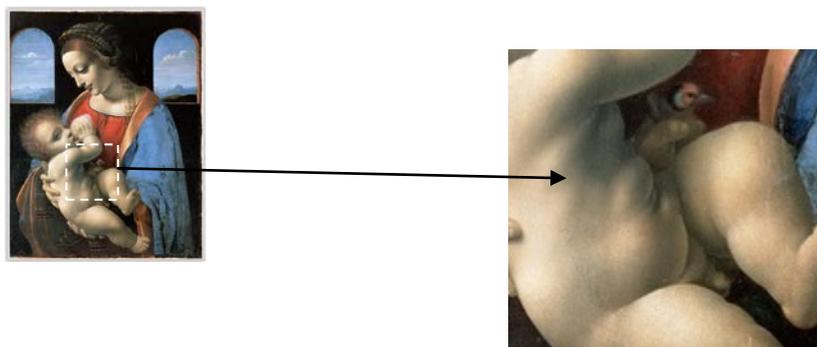
Estas representações mostram o estudo de Leonardo Da Vinci com a anatomia da cabeça de uma criança, com detalhes do cabelo e rosto, o que pode ser entendido como moldes para percepção da infância neste período, seja ela para representar Jesus Cristo ou anjos.

No ocidente, as mudanças no estatuto social da criança acompanharam a afirmação do individualismo. Deste modo, durante a Época Moderna, passou a ser vista enquanto um ser angelical, inocente e débil. A Renascença, na sua forma de ver e pensar o homem, marcou a figuração do anjo-criança, uma vez que passou a representar o anjo na aparência de um menino, rosado e bochechudo, da idade das crianças que eram educadas para ajudar na missa (ÀRIES, 1981).

²⁷ Tradução: Fórum de Articulação na História da Arte Ocidental desde a Idade Média.

Nesta discussão, pode-se entender os modos de ver a criança como ser com dúbias representações, seja como Jesus Cristo, seja como anjo, ou mesmo uma miniatura de homem. As representações na Renascença dependerão do que o artista vê de característica na infância e nesse ser humano.

Figura N. 30 – Recortes das telas de *Madonna Litta* na região do brinquedo



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

No recorte da Figura N. 30, pode-se identificar um objeto de coloração clara, pequeno, assemelhando-se a uma ave, entre o corpo da Madonna e da criança, que possivelmente seja um brinquedo.

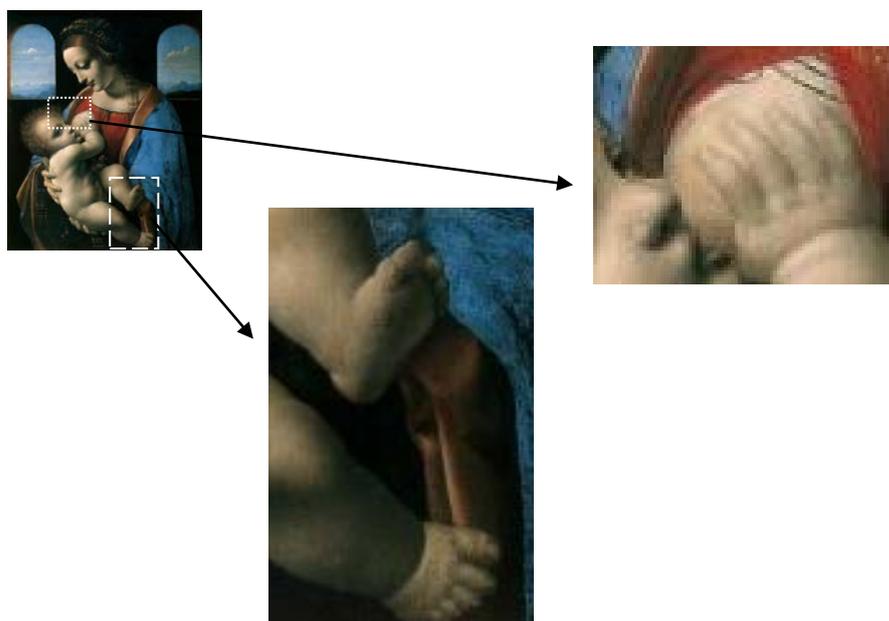
O brinquedo educativo data dos tempos do Renascimento e designado como evolutivo, criativo ou inteligente, o brinquedo educativo se autodefine como agente de transmissão de conhecimentos e habilidades. Possui o objetivo de oferecer conteúdo pedagógico ao entretenimento da criança (KISHIMOTO, 2002).

A palavra lúdico vem do latim *ludus* de que se originaram as palavras: aludir, iludir, ludibriar, eludir, prelúdio etc; refere-se, originalmente, ao brincar. Já a palavra *jocus* é reservada para as brincadeiras verbais: piadas, enigmas, charadas etc. Assim, o lúdico assume diversas dimensões: o estado de espírito de brincar e suas eventuais manifestações em brincadeira verbal, de ação e de jogos. A experiência de construção da cultura lúdica ocorre pela participação das crianças em jogos com outros parceiros, pela observação de seus pares e pela manipulação cada vez maior dos objetos do jogo (KISHIMOTO, 2002).

A ideia da existência de uma cultura lúdica, definida como um conjunto de procedimentos que permitem tornar o jogo possível, é composta de certo número de esquemas que permitem iniciar uma brincadeira. Brincar não era uma dinâmica interna do indivíduo, mas uma atividade dotada de uma significação social e precisa que, como outras, aprendizagem. A criança adquiria e construía sua cultura lúdica brincando; portanto, ela não estava isolada da cultura geral (KISHIMOTO, 2002, p.20).

Portanto, o brinquedo na mão da criança poderia ser entendido, pelo modos de ver da época, um meio de interação social. Este mecanismo no ato de aleitamento materno, poderia significar estímulo para proporcionar o vínculo entre estes dois personagens, a Madonna e a Criança.

Figura N. 31 – Recortes das telas de *Madonna Litta* na região dos membros superiores e inferiores



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Nos recortes da Figura N. 31, destaca-se os membros superiores e inferiores da criança. Os membros inferiores estão despídos, flexionados, e com dobras que se assemelham as da estrutura abdominal. Aos membros superiores, um se encontra, possivelmente, atrás das costas da *Madonna*, e o outro, a parte da mão apoiada no peito da mulher.

A mão apoiada no peito da Madonna pode sugerir sustentação na pega para o aleitamento materno, ou demonstração de vínculo estabelecido pelo ato íntimo de aleitar ao peito, entre a Madonna e a criança, que pode-se inferir se tratar de um momento íntimo entre mãe e filho.

Reassalta-se que a família passa a desfrutar, também, de um lado privado, passível de verificação na disposição arquitetônica do interior das casas, dos jardins. O homem não está, totalmente, imerso em práticas coletivas. Esse homem do Renascimento, por sua vez, nesse novo posicionamento frente ao mundo, ansioso por conhecer a si e a natureza, passará a ver a escola como lugar no qual a criança deverá ser preparada para o mundo. A preocupação com a educação no sentido da Paidéia grega - a formação do indivíduo, considerando-se seus aspectos físicos, morais, religiosos e intelectuais - é novamente recuperada. Preparar um filho para a vida não se resume mais em passar apenas conhecimentos para a sua sobrevivência, ou um nome para herdar as porções de terra: significa, agora, transmitir-lhes os mais variados conhecimentos - das orações à retórica, dos exercícios físicos às Ciências Matemáticas - capacitando-o, assim, para o exercício de uma cidadania mais plena, adequada aos valores, então emergentes (ARIÈS: 1981).

Contudo, Ariès (1981) aponta um sentimento superficial pela criança, chamado “paparicação”, que era reservado a ela em seus primeiros anos de vida. As pessoas se divertiam com a criança pequena como se fosse um animal de estimação. A descoberta da infância se daria somente no período moderno, através da família burguesa e da instituição escolar (ARIÈS: 1981, p. 10).

Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles. Apesar das muitas reticências e retardamentos, a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. (...) A família tornou-se o lugar de uma afeição necessária entre os cônjuges. (ARIÈS: 1981, p. 11-12).

Vale destacar que a representação da criança teve que passar pela de anjo, ou seja, configurou-se a criança-anjo, formando, deste modo, um campo fértil para que, a partir do século XVI, como destacou Philippe Ariès, houvesse mudança no olhar da sociedade para a infância. Para tal, muito contribuíram as mudanças nas estruturas familiares, que, no Antigo Regime, aos poucos se afastariam do modelo existente no medievo da grande família de vivos e mortos, quando reinava, na mentalidade social, uma consciência de mundo de cunho □ naturalista, onde cada membro da família dependia de sua sobrevivência, como também para sua inserção na sociedade — a vida concebida a partir do coletivo, cada um como um membro de um corpo maior. Neste contexto, o indivíduo não usufruiria de seu próprio corpo, ou seja, não poderia viver autonomamente, mas sim em prol da linhagem e da solidariedade de sangue (GÉLIS, 1999, p. 311-14).

Já a partir do século XIV, surgiu nos meios abastados das cidades uma nova relação a respeito da criança. Tratava-se de uma vontade cada vez maior de preservação da sua vida, em uma época de alta mortalidade infantil. Arrancar a criança da doença e da morte prematura, renegar a desgraça, tentando curá-la, passou a ser o objetivo de pais angustiados. O Renascimento proporcionou o chorar das pessoas às crianças mortas. Foi a partir do século XV e principalmente no XVI e no XVII que as crianças passaram a ser representadas nos túmulos e a figurar nos quadros das famílias, mesmo depois de mortas (DELUMEAU, 1994, p.65).

Durante um longo período, a maternagem foi pensada como intrinsecamente relacionada à maternidade, como função feminina por excelência, concernente à natureza da mulher, embora alguns autores apontem para o fato de que essa dedicação da mulher ao papel materno deva-se muito mais “a uma transposição social e cultural das suas capacidades de dar à luz e amamentar” (CHODOROW, 1990). Na verdade, diversas revisões históricas acerca da instituição familiar (ARIÉS, 1981, BADINTER, 1985, CHODOROW, 1990, DONZELOT,

1986) sugerem que a exaltação ao amor materno seja de fato, relativamente, recente dentro da história da civilização ocidental, constituindo-se esse tipo de vínculo, tradicionalmente descrito como “instintivo” e “natural”, em um mito construído pelos discursos filosófico, médico e político a partir do século XVIII.

Ariés (1981) informa-nos que, já a partir do século XVII, algumas transformações indicam a emergência de um novo sentimento familiar associado à valorização da infância. Entre elas, pode-se citar a modificação dos hábitos educacionais, passando-se da aprendizagem cotidiana exercida no ambiente doméstico à escolarização maciça da infância e a modificação da condição de transmissão de bens, ao reconhecimento da igualdade entre os filhos no direito à herança.

Archard (1993) sugere que as sociedades, nas épocas anteriores, tiveram o conceito de infância, a noção de que as crianças são diferenciadas dos adultos. O que difere, porém, são as concepções de infância, ou seja, a forma como as crianças são percebidas e inseridas nas sociedades. A sociedade contemporânea, ao dedicar atenção aos primeiros anos de vida, busca organizar a vivência infantil em etapas, conforme o desenvolvimento físico e mental. A sociedade medieval, ao não conferir o tratamento diferenciado à infância, concedeu-lhe uma importância única, pois fazia de sua vivência cotidiana o conjunto de experiências que era compartilhado por todos, adultos e crianças.

- SEÇÃO VII -

Referência e Referenciado para tela *Madonna Litta* por meio da Análise Iconológica do Aleitamento Materno

Esta seção tem como objetivo discutir a obra *Madonna Litta*, sob a égide dos desenhos e pinturas, na perspectiva da circularidade cultural, entendendo que a arte não é um incidente isolado, mas produto do ambiente em camadas como os modos de ver.

Para tanto, investigar estas camadas conduz ao momento em que o pesquisador se pergunta: Qual o significado da obra, pelos modos de ver? A ideia foi buscar possível(is) entendimento(s) na representação pictórica de *Madonna Litta*, no Aleitamento Materno como uma das expressões do cuidar no âmbito cuidado materno-infantil.

***Madonna Litta* e suas ilusões**

Leonardo Da Vinci utilizava-se de seus desenhos, como ensaios técnicos, para produzir suas pinturas. Os desenhos surgiam da observação do cotidiano, dos estudos da natureza e do Homem que interagem com o meio, como um dos modos de ver, por meio das representações pictóricas, o que se encontrava em seu entorno. Ao direcionar os olhos à *Madonna Litta*, representou uma mulher e uma criança. Ele estudou a anatomia, fisiologia dentre outros aspectos do ser do ser humano e da natureza, para representá-las, esboçados em seus desenhos.

Em seus cadernos, observou-se anotações sobre a placenta, o cordão umbilical e as vias de nutrição fetal, o que sugeriu a busca do conhecimento de como o corpo humano materno e fetal funcionavam. Na Figura N. 32, denominada “O feto no útero” projetada pelo artista, em torno de 1512, foi entendida pelo doutor em Ensino e História de Ciências da Terra, do Instituto de Geociências da Unicamp, Heitor de Assis Junior, no estudo “Leonardo e Versalius no Ensino de Anatomia Humana” (2009), que o artista do movimento Renascentista

teria a ideia de posicionar o homem no centro da natureza, característica antropocentrista deste período (ASSIS JUNIOR, 2009, p. 126).

A imagem a seguir foi desenhada por Da Vinci a pena e tinta, e esboça o útero com um feto. Dentre seus rabiscos, o olhar do leitor é conduzido à imagem maior. O útero é mostrado em três camadas de tecido uterino e as irrigações sanguíneas, que poderiam ser identificadas como os vasos sanguíneos. Ademais, é evidenciada no desenho a estrutura externa, que possivelmente seria a placenta. O feto foi representado pela apresentação que recebe sua nomenclatura – fetal – com braços e pernas flexionados, cabeça fletida e em posição pronada.

Figura N. 32 - O Feto no Útero



Fonte: Biblioteca Real de Windsor, Inglaterra.

Em torno deste desenho central, verificam-se os esboços da camada tecidual do útero, as vilosidades, bem como o formato geométrico de forma circular. Parâmetros celulares, composições anatômicas simétricas, e também o registro de possíveis anotações oriundas da dissecação de um corpo gravídico.

A autora da obra “Figurações do Corpo Feminino”, Maria do Sameiro Barroso (2010), verificou que Leonardo Da Vinci ao desenhar as artérias uterinas com os ramos cervico-vaginais e demonstrar que o útero é constituído por uma cavidade única, e o feto

dentro desta cavidade, conferiram apresentação de forma realista, mostrando o que seria as membranas fetais e a placenta. A proximidade do fiel de suas representações faria do artista o fundador da iconografia anatômica (BARROSO, 2010, p. 82).

Ao relacionar o realismo e a natureza, é perceptível a influência de Leonardo Da Vinci e outros artistas, pelo movimento renascentista, e repercussões de seus desenhos em pinturas. Resgatando a tela pareada à *Madonna Litta*, a *Virgem com o menino*, pode-se inferir que Leonardo pode ter criado os modos de ver uma criança diferente de Botticelli, já que com pesquisas anatômicas, desde o feto, pode ter representado uma criança com dobras e proporções corporais distintas, entre uma e outra obra.

Voltando aos desenhos, e aos registros na linguagem da escrita reversa, o desenho denominado “Plano Lateral de Coito entre homem e mulher” (1492) rabiscada a pena e tinta, pode ser entendido como uma das maneiras que o artística refletia sobre a fisiologia da gestação e da amamentação.

Figura N. 33 - Plano Lateral de Coito entre homem e mulher” (1492)



Fonte: Biblioteca Real de Windsor, Inglaterra.

Esta imagem no seu original, apresenta-se sob medida de 273x202 milímetros. Nela se encontra, ao centro, algumas anotações e em torno cinco desenhos. Dos cinco, destaca-se o da direita que representa o coito entre homem e mulher.

A representação, em destaque, mostra o coito, que pode ser explicada pela filosofia grega como o sêmem que desceria a partir do cérebro, através do canal pela coluna vertebral do homem, passando pelo canal uretral ao adentrar na mulher. Aristóteles não identificava os testículos como componente na procriação, e o líquido que sai da ejaculação, sendo utilizada para a lubrificação da vagina no ato sexual (VIANA, 2012).

Com este desenho, Leonardo discorda de Aristóteles, pois, ao desenhar o testículo, ele traça o vaso sanguíneo, ligando ao canal do pênis que, pelo ponto de vista de Galeno, não existia. Além disso, se tem o canal que liga o fundo do útero a mama, que seria o caminho que levaria a “semente” ao canal peniano, e assim ao útero feminino, que corroborado ao pensamento Medieval, teria, desta forma, o fluxo menstrual suprimido durante a gestação para as glândulas mamárias, levando o aumento da mama e a lactogênese (VIANA, 2012).

Depreende-se do exposto, sobre o Plano Lateral de Coito entre homem e mulher, que, provavelmente, tinha a intenção de mostrar a fisiologia da gestação e da amamentação, por meio do coito, para melhor entender como se dava, em especial, a produção do leite materno.

Este entendimento sobre os desenhos pode proporcionar a ideia dos modos de ver do artista e anatomista Leonardo Da Vinci, sobre a fisiologia e anatomia do corpo do homem, mulher e criança, seja pela ótica individual, ou conjunta, quando se relacionam entre si.

Os modos de ver *Madonna Litta* durante este estudo foi analisado na perspectiva da representação e como ela foi referenciada. Neste momento, entender a referência em arte, é ver a ilusão da representação pictórica de uma mulher alimentando ao peito uma criança, pois o que se tem na tela não é uma mulher, e muito menos uma criança, mas sim a representação de ambas, bem como relatou Gombrich em sua obra.

O Aleitamento Materno é, talvez, um dos aspectos mais incompreendidos da maternagem, pensando nas intervenções culturais, sociais e médicas durante os tempos idos, o que foi modificando as práticas dos cuidados infantis (COREIL, MURPHY, 1998).

A vigor da ilusão, como uma das regras do mundo das imagens, é um dos problemas que desafiam os pesquisadores, na exata medida em que o afasta da suposição de que este deve ser construído a partir de alguma consideração sobre vínculos causais entre a tradição pictórica e a experiência contemporânea. Isto implica em conexões entre questões do método da iconologia e os problemas da legibilidade da imagem proporcionados pelos debates na semiótica (GOMBRICH, 2010).

Figura N. 34 – *Madonna Litta*



Fonte: Museu Hermitage
São Petersburgo, 1490

Figura N. 35 – Moeda *Madonna Litta*



Fonte: Chard, 2014.

Nas imagens (Figura N. 34 e 35) ao se comparar a pintura de Leonardo Da Vinci, *Madonna Litta*, a ela própria, cunhada em uma moeda. Identifica-se que John Pinches, autor do material confeccionado em prata esterlina com chapeamento de ouro 24 quilates, emitida em torno de 1974 possui, como especificação estrutural, o diâmetro de 44 milímetros, peso de 40,25 gramas e o total de prata 59.85 onças²⁸ (CHARD, 2014).

A moeda faz parte da coleção de 50 moedas, confeccionadas em prata, que existem em duas versões diferentes - uma de prata esterlina e outra de prata esterlina com chapeamento de ouro de 24 quilates. Elas foram materializadas tendo por referência a *Madonna Litta*, e cada moeda é, em si, outra obra em miniatura. A coleção completa se encontra em caixa de

²⁸ A onça é uma medida de volume utilizada frequentemente nos países anglo-saxões para indicar o conteúdo de alguns materiais. Em forma líquida, A onça britânica equivale a 28,42 ml, e a onça americana é igual a 29,57 ml. Em gramas, 01 onça equivale a 28,35g (HOLLANDA, 2010).

madeira, estofada e disposta em bandejas, suporte de valorização da obra criada com referencia da Modona Litta (CHARD, 2014).

Os elementos imagéticos da moeda, tendo por referência a pintura, de cerca de 500 anos anteriores, trata-se de uma das releturas do momento contemporâneo dos modos de ver do emissor com significados que o material lhe atribui. Ao mesmo tempo, pode-se inferir que, ao colocá-la em meio as outras representações de Leonardo, configura legibilidade da obra.

As primeiras moedas com características das atuais, como a citada, surgem no século VII a.C., são pequenas peças de metal com peso e valor definidos e com a impressão do cunho oficial. Isto é, a marca de quem as emitiu, e garante o seu valor. As moedas refletem a mentalidade de um povo e de sua época. Nelas podem ser observados aspectos políticos, econômicos, tecnológicos e culturais (TRIGUEIROS, 2008).

Os primeiros metais utilizados na cunhagem de moedas foram o ouro e a prata. O emprego destes metais se impôs, não só pela sua raridade, beleza, imunidade à corrosão e valor econômico, mas também por antigos costumes religiosos. Nos primórdios da civilização, os sacerdotes da Babilônia, estudiosos de astronomia, ensinavam ao povo a existência de estreita ligação entre o ouro e o Sol, a prata e a Lua. Isto levou à crença no poder mágico destes metais, e nos objetos com eles eram/são confeccionados (TRIGUEIROS, 2008).

Ao representar a releitura da *Madonna Litta* em uma moeda, o emissor valorizou a obra com aspectos econômicos e culturais, por meio das obras de Leonardo, o que pode provocar os modos de ver do espectador à crença simbólica da moeda, na imagem de uma mulher aleitando ao peito uma criança, divulgando a valorização desta ação de cuidado.

A cabeça da mulher representada por Leonardo decodificada pelos recortes em representações pictóricas da tela *Madonna Litta*, para ser discutida e entendida iconologicamente, se faz necessário pegar o fio da meada de sua construção. Como se sabe,

Leonardo Da Vinci antes de iniciar determinada obra, por meio de anotações em seus cadernos, projetava como resultado de seus experimentos.

O corpo humano era por ele desenhado pela prática da dissecação, quando fazia anotações sobre o que via, balizada aos conhecimentos da época. Neste sentido, o saber era influenciado pela Teoria de Galeno (século II d.C.), que se baseava nos estudos anatômicos, em Alexandria, o que gerou as teorias sobre o corpo humano relacionadas às observações de animais. Elas tinham autoridade na sociedade à época, e somados aos conceitos morais e religiosos a cerca da dissecação de cadáveres, retardaram o aparecimento da anatomia científica (RODRIGUES, 1999, p. 156).

Sendo assim, ao parear as imagens (Figuras N. 36 e N. 37) é possível identificar a referência de Leonardo para a cabeça, os olhos, o cabelo, a face, da mulher representada em *Madonna Litta* e, talvez, afirmar que este modelo seria seu modo de ver a mulher em uma época, com as expressões que ele havia estudado em suas dissecações e em suas observações do cotidiano.

Figura N. 36 - Desenho *Madonna Litta*



Fonte: Museu do Louvre, 1480.

Figura N. 37 – *Madonna Litta*



Fonte: Museu Hermitage, 1490.

Figura N. 38 - *Madonna Litta*



Fonte: mademoiseleclau.com, 2013.

A desenhista mexicana Claudia Patzõn, produziu a imagem representada na Figura N. 38, provavelmente, no início do ano de 2013, e teve por referência ao desenho, como ensaio, a pintura de Leonardo Da Vinci para a representação de *Madonna Litta*, e postou em seu sítio eletrônico denominado mademoiseleclau. Este sítio contém desenhos, em grafite, construídos a partir dos seus modos de ver as imagens, que parecem ter sido escolhidas aleatoriamente.

Gombrich destaca as percepções sensoriais como fonte de conhecimento, e que o cético, que nega a possibilidade de todo e qualquer conhecimento, é advertido da agudeza e perfectabilidade dos nossos olhos. Esta radicalidade que advém do pensamento da Antiguidade, lançara sobre os poderes e as razões da arte ilusionista, que não estavam suficientemente contempladas, para além das óbvias exigências que os clássicos fizeram às artes da oratória. Isto, por razões da proximidade das conquistas técnicas da arte mimética²⁹ contemporânea aos gregos, teria dirigido a discussão sobre a linha evolutiva de uma arte pictórica da imitação, apenas como o problema de natureza técnica (GOMBRICH, 1995, p.11).

A desenhista mexicana ao fazer a releitura de parte da obra de Da Vinci, parece buscar a semelhança desta representação pictórica. Nesta perspectiva, o que aproxima são os indícios que ao mesmo tempo de distanciam pela temporalidade de materialização das imagens, mas não se pode negar que há dependências entre elas, desenho da cabeça de mulher, a representação da cabeça da *Madonna Litta* de Leonardo e a releitura da autora Claudia Patzõn.

Destaca-se que não se tem a ilusão de estar em face de uma ‘verdadeira’ mulher, pensando nas representações descritas até o momento. A forma em que se apresentam são diferentes e ao mesmo tempo semelhantes, o que não deixa dúvida de que ela se transforma, por meio da releitura do modo de se ver, mesmo que seja de algum modo sutil, quando os

²⁹ Mimética, palavra oriunda de Mimesis (μῖμος de μῖμος), ou mīmēsē, que significa imitação ou representação em grego (LIMA, 1980).

traços dos desenhos são comparados entre si, e com a pintura de Da Vinci. A ilusão é difícil de descrever ou analisar, porque embora se possa estar intelectualmente cômicos do fato de que qualquer experiência deva ser uma ilusão, não se pode, a bem dizer, observar o cotidiano pela ilusão. (GOMBRICH, 1995, p. 05).

Na Antiguidade, o corpo era concebido como elemento de glorificação e de interesse do Estado. Em Atenas, prevalecia a ideia do corpo 'belo' e cuidava-se da instrução corporal. Em Esparta, a preocupação era as atividades relacionadas à guerra. Para isto, as atividades corporais recebiam lugar de destaque na educação dos jovens, com a exigência do corpo saudável e fértil. Nas outras cidades gregas, o cuidado com o corpo contribuía para o sucesso dos Jogos Olímpicos, que serviam como união cultural (ROMERO, 1995).

No século XV, alguns rastros de modificações intelectuais provocaram iniciativas a novas pesquisas e o desenvolvimento desta visão de corpo, que se tem como vestígios na medicina anos seguintes. A partir deste século, o dualismo corpo e mente, precedido na Antiguidade, retorna, gradualmente, de uma forma distinta, e a fé é substituída pela razão e pela ciência em lento processo. Tal mudança de concepção do corpo permitiu que este pudesse ser percebido como funcional e técnico (RODRIGUES, 1999).

A percepção que se constrói, de forma gradual após o século XV, rompeu com os princípios medievais, criando cisão entre o imanente e o transcendente, que anteriormente se encontravam entrosada. (RODRIGUES, 1999).

Assim, com a emergência do dualismo cartesiano, distinguindo corpo e alma, as dissecações e olhares puderam melhor ser aceitos. Isto permitiu aquisição do conhecimento acerca dos processos internos do corpo. Nesta perspectiva, por meio dos estudos anatômicos, o conhecimento tornou-se indissociável da observação e da necessidade da verificação, quando o movimento da Renascença surgiu de uma série de tentativas para estabelecer a medicina sobre alicerces mais adequados (RISCADO, 2009, p.28).

O modelo de corpo da anatomia do século XVI foi arquitetural, com a inauguração de representações de solidez, que substituiu a liquidez dos humores como elemento central da organização corporal, mesmo influenciada por ele (TAVANO, OLIVEIRA, 2008, p.78-79).

Esta influência humoral foi destronada, quando soou para a anatomia a hora do relógio, quando a ‘resolução’ e o mecanismo deram à luz a teoria fibrilar, que conduziu ao final do ciclo soldado pelo triunfo epistemológico do princípio de fragmentação (MANDRESSI, 2008, p. 440). Em outras palavras, o movimento da ciência interpelou os questionamentos das pessoas, no que se entendia de mundo e de si.

Figura N. 39 – *Madonna Litta*



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Figura N. 40 – Estudo de Cuidado Madonna de Leonardo Da Vinci



Fonte: Biblioteca Real de Windsor, 1480.

As imagens em paralelo ao serem visualizadas (Figuras N. 39 e N. 40) delimitadas na representação do corpo feminino podem até apresentar algumas semelhanças. O desenho e a pintura deixam transparecer, quando em paralelos, a representação da mulher, o que pode ter um motivado ao outro, pois são da mesma época. Isto pode ser explicado em virtude de horas e horas de estudo, pelo interesse em desvelar a mística do corpo humano por Leonardo.

Ele, em seu diário de campo, registrou desenhos, e/ou escrita reversa, o que pesquisava em suas dissecções, e com o aprimoramento e processo de construção de conhecimento do corpo humano, o artista se pautou e sustentou nas percepções estudadas entre animais e o Homem. Esta pode ser uma das possíveis explicações para a escrita reversa,

ou seja, a forma egoísta e natural de Leonardo conversar consigo mesmo, além de permitir reflexão sobre o Homem em torno do olhar por trás dele.

O modelo de corpo feminino de Leonardo Da Vinci pode estar neste desenho, representado há 10 anos antes do produto final da obra *Madonna Litta*. Suas anotações, rabiscos, reflexões em registros imagéticos do que ele via, através de seus modos de ver, traduzem no desenho sua percepção para representar em suas pinturas.

Para tanto, destaca-se que:

As descobertas (...) e os debates inflamados provocaram o interesse dos artistas e críticos por mistérios da percepção. Tinham realmente (...) o direito de pretender que viam o mundo como o pintavam, que reproduziam a 'imagem na retina'? Seria este o alvo para o qual toda a história da arte se movia? Iria a psicologia da percepção resolver, finalmente, os problemas do artista? (GOMBRICH, 1995: 15).

Esta linhagem de discursos poderiam certificar sobre as bases intelectuais, nas quais o problema da ilusão era uma das possíveis percepções do “natural” ou “inocente”. Ela poderia começar o trabalho de sua própria e lenta dissolução. Este processo tem, evidentemente, ligação de origem com a discursividade filosófica que veio se desmontando, aos poucos, separando o que se supunham existir entre o domínio da percepção visual e da conduta prática, de modo a introduzir nas teorias da visão os aspectos de combinação com o entendimento e com a experiência continuada (GOMBRICH, 1995).

Wölfflin (2000) percebeu que as categorias que, as imagens se apresentavam e serviam não só de apoio para a apreciação da arte, mas também de instrumento para a análise dos vários modos de representação, através da expressão história do ver. Dito de outra maneira, por meio dos estilos de representação, para buscar não confundir descrição da obra de arte, com a sua explicação.

A imagem da escultura de Michelangelo pareada à pintura *Madonna Litta*, que são visualizadas pelas figuras N. 41 e N. 42, são de artistas diferentes de uma mesma época. *Pietà*

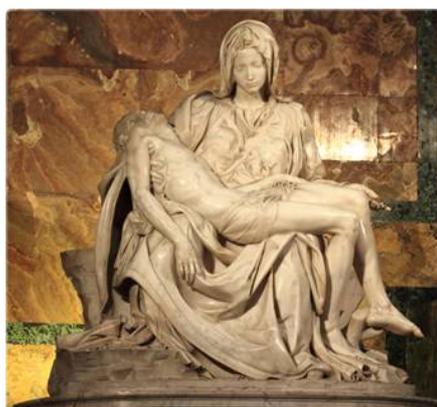
é uma escultura encomendada por Jean Bilhères de Lagraulas, cardeal francês no papado de Alexandre VI, que pretendia colocar a escultura de mármore em seu memorial, que foi concluída pelo artista em 1499, nove anos após *Madonna Litta*.

Figura N. 41 – *Madonna Litta*



Fonte: Museu Hermitage São Petersburgo, 1490.

Figura N. 42 – Pietá



Fonte: Museu Basílica de São Pedro

Da Vinci tinha uma grande proximidade com a ciência, o que deu à sua obra uma característica aristotélica, porque, assim como o filósofo grego Aristóteles, ele aplicava visão artística que passava pela objetividade da ciência e a observação da natureza. Já Michelangelo gostava de trabalhar sozinho, e dedicava às suas obras com subjetividade, buscando nelas as formas ideais, o que o aproximava do ideal de Platão. Essas diferenças, aliadas a sentimentos de rivalidade, fizeram com que os dois artistas renascentistas, apesar de serem contemporâneos, e de viverem na mesma cidade em certos períodos, nutrissem sentimentos de inimizade um pelo outro (VOMERO, 2001).

Michelangelo, 23 anos mais jovem que o concorrente, era irreverente, impetuoso. Sua intempestividade lhe rendeu desentendimentos com os Médicis, a família florentina que patrocinava grande parte dos artistas da época. Discordava daqueles que viam em Leonardo um gênio. Todavia, em seu ateliê, Michelangelo se via na obrigação de estudar as experimentações de seu grande desafeto, por ele ter sido precursor de uma série de inovações técnicas – como o “claro/escuro”, o jogo de sombra e luz (BULL, 1996).

Para estas observações, cabe destacar a fala de Maria Elisa de Oliveira Cezaretti, professora de História da Arte na Faculdade Belas Artes, de São Paulo, em uma entrevista a Revista Abril, em 2001, que ressalta que: “Michelangelo nutria por Leonardo um misto de inveja, discordância e admiração velada” (VOMERO, 2001).

Apesar das distinções mencionadas, há de se convir em observação específica da obra: o posicionamento das personagens. Em ambas as obras, o ser amparado no colo da mulher, estão posicionados ao lado direito do corpo. Em significações imagéticas, o lado direito remete à razão, em detrimento do esquerdo, lado do coração, à emoção.

Tanto *Madonna Litta*, quanto *Pietà*, são representações da relação de mãe e filho, que por vezes neste estudo, foi discutida como sendo representações da Virgem Maria e Jesus Cristo. Contudo, ressalta-se a posição que as personagens referenciais estão representadas, uma com a criança no colo, e a outra, com um homem que expira cuidados. Em ambas as imagens, a mulher está com o olhar direcionado ao outro ser, como que de atenção.

Talvez, as imagens sejam em si, representações dos modos de ver o cuidado de uma mãe para com seu filho, ou mesmo da Virgem Maria e Jesus Cristo, mas o destaque se dá pela semelhança na ilusão representada da ação. Seria Leonardo aquele que inspirava Michelangelo, ou ao contrário. A criança no colo da mulher, posicionada ao lado direito, também demonstra a racionalidade do cuidado entre as personagens, característica da Renascença.

Nesta perspectiva, a imagem de Maria com Cristo em seus braços, como aliviadora do sofrimento da humanidade, poderia ser uma imagem que ignora o sentido dos limites na ordem do pensável, ao ponto de ser musa inspiradora para outras obras de arte por ser verossímil pela postura corporal (PORTO, NETO, MAGALHÃES, 2013).

Esta escultura, como obra de arte, influenciou outras, e no sentido inverso, pela verossimilhança da postura corporal em tempos diferentes, o que levaria acreditar que poderia

transmitir o respeito, estima, solicitude, reconhecimento do valor humano no sentido de superar o ódio, o conflito, o desconhecimento, pelo amor e justiça como a vivência do cuidado, em que o tempo faz emergir a memória de quem a vê, a bondade e caridade, para com a humanidade (PORTO, NETO, MAGALHÃES, 2013).

Os fatos se destacam pelas representações das imagens, a perceber: a posição da mulher com olhar para àquele que cuida, de redenção, a posição ao lado direito daquele que é segurado, ratificando o humanismo de uma época que cultuava a razão, e o incentivo ao aleitamento materno, que pode traduzir como denúncia de uma prática que não era exercida.

A pintura que se segue, em paralelo com *Madonna Litta*, é denominada *Virgem e o Menino com dois anjos e São João Batista*, de autoria de Sandro Botticelli, datada entre os anos de 1465 e 1470, também contemporânea a obra de Da Vinci. Esta pintura possui características semelhantes à de Leonardo, pela posição das personagens, pelo investimento nas paisagens, mas, em destaque, pela roupa das *Madonnas*.

A preocupação dos artistas do Renascimento com a estrutura, o formato do que se era produzido, tem fundamento prático na necessidade que eles sentiam de conhecer o esquema dos elementos em jogo no cotidiano. Porque, de certo modo, o conceito de “estrutura”, passa a idéia de algum esqueleto básico ou armadura que determina a “essência” das coisas e se reflete na necessidade de um esquema, com o qual abrange a infinita variedade deste mundo de mudança (GOMBRICH, 2009).

As outras *Madonnas* que foram lidas, iconograficamente nesta tese, e delimitadas no critério de inclusão no método, possuem em suas vestes tecido na cor azul. No Renascimento, a cor azul era obtida, muitas vezes, a partir do lápis-lazúli, uma pedra preciosa de elevado valor. Assim, seu uso em pintura, não necessariamente, representava o que o pintor via ao seu redor; o emprego do azul, em muitos casos, visava demonstrar o poderio econômico daquele que tinha encomendado a obra (SILVA, 2013).

Figura N. 43 – *Madonna Litta*

Fonte: Museu Hermitage
São Petersburgo, 1490

Figura N. 44 – Virgem e o Menino com dois anjos e São João Batista



Fonte: Galleria dell'Accademia,
1470.

As cores nas pinturas, tanto de Botticelli, quanto de Da Vinci, nas vestes das Madonnas, no azul, demonstra o poder econômico daquele que as encomendara. Os pintores davam às obras este poderio por meio do pincel na tela.

A posição das personagens em tela, também, demonstra significados, e na tela de Botticelli, dentre as possíveis referências de *Madonna Litta*, destaca o cuidado com a criança. Nessa obra, o sinal de Babinski³⁰ é observado, quando o pé esquerdo do menino é estimulado pela planta (ou face plantar), pela mão da Madonna. Sandro Botticelli demonstrou o sinal de Babinski ao pintar a óleo algumas de suas Madonnas. O sinal somente foi registrado com possível perfeição porque Botticelli, influenciado por seu mestre Fra Filippo Lippi (1406-1469), entendeu que era importante representar crianças vivas como modelos para se obter a imagem tal e qual o real (LOPES, 2010).

É provável que a representação do sinal de Babinski nas obras dos artistas seja meramente a representação de um reflexo, haja vista que eles não tinham a noção científica do

³⁰ Descrito em 1903 o Sinal de Babinski consiste na extensão do hálux e na abertura em leque dos dedos em decorrência de um estímulo na planta do pé - reflexo cutâneo plantar em extensão (LOPES, 2010).

seu significado. Porém, ao representar o sinal, evidenciavam a capacidade de observação inerente aos artistas.

A pintura representada na figura N. 46, também de Botticelli é denominada *Virgem com o Menino*, mais conhecida como *Madonna do Mar*, datada entre os anos de 1475 e 1480. Esta obra possui características semelhantes à *Madonna Litta* pela indumentária, pela posição da criança no colo da mulher, todavia, destaca-se que nesta Madonna comparada a de Da Vinci, a representação da criança é o que ressalta aos olhos do espectador.

As formas do corpo das crianças são visivelmente diferentes, em estrutura e proporção. Um ponto que pode ser discutido, sob o aspecto dos modos de ver, é a cabeça das crianças, sendo a da obra *Madonna Litta* com representação harmônica, balizada nas teorias matemáticas de proporção do Renascimento, e a da obra *Madonna do Mar*, representada com desequilíbrios.

Figura N. 45 – *Madonna Litta*



Fonte: Museu Hermitage
São Petersburgo, 1490.

Figura N. 46 – *Madonna do Mar*



Fonte: Web Gallery of Art,
1480.

O conceito de arte para os renascentistas não se fundava primariamente sobre princípios da Estética, e as obras de arte tinham caráter todo funcional, serviam como veículos de propaganda de conceitos filosóficos, políticos, religiosos e sociais definidos e pré-estabelecidos pela coletividade (ELKINS, 2008).

Todavia, também se esperava que o artista dominasse, cabalmente, os princípios da Estética para que a obra resultasse bela e eficiente. Este período, o Renascimento, foi uma fase em que a arte, como um ramo da Estética, foi extensivamente debatida pelos círculos iconográficos. Por outro lado, dentro de limites aparentemente tão rígidos, por haver espaço para experimentos técnicos e formais (COLE, 1985).

A essência ilusória da arte é melhor exemplificada no sistemático uso da perspectiva, o elemento estruturador do espaço planar da representação pictórica, que implica a organização da imagem, a partir do único ponto de vista centralizado, determinando proporções entre as figuras numa progressão decrescente para aquelas que estão mais afastadas do primeiro plano, orientando o desenho das arquiteturas das paisagens das cenas, das personagens. O resultado era um espaço unificado e coerente que subordinava os seus elementos constituintes a único princípio estruturador, conseguindo resultados ilusionísticos que imitavam com sucesso a percepção visual do observador da cena tridimensional (JOHNSON, 2005).

Neste sentido, a criança pintada pelos artistas, em suas obras de arte distintas representava os movimentos das tentativas de reprodução dos modos de ver dos pintores daquilo que observavam, que por meio dos estudos anatômicos e da estética, traduziam a apropriação de técnicas e exploração da ilusão do real em suas pinturas.

A imagem da Figura N. 48, corroborada à *Madonna Litta*, é denominada *Reencarnação de Madonna Litta*, e foi pintada pela artista búlgara Selma Todorova, e posteriormente postada em seu sítio eletrônico em 24 de dezembro de 2013. Não há informações de identificação destas personagens, mas pode-se entender que a pintora escreveu com seu pincel, os modos de ver a alimentação ao peito, por meio da representação de *Madonna Litta* de Leonardo.

Figura N. 47 – *Madonna Litta*

Fonte: Museu Hermitage
São Petersburgo, 1490.

Figura N. 48 – *Reencarnação de
Madonna Litta*

Fonte: Blog Selma Todorova, 2013.

Pode-se notar que a artista se utilizou de *Madonna Litta* como referência, pois a obra é repretensada em tela. As duas mulheres alimentam as crianças com o peito direito, que tem por significação a racionalidade de uma época. Esta posição desmitifica o ato, como sendo proporcionado pela emoção.

Para entender as referências do pintor de uma obra e como elas se tornam referência para outras, é preciso saber os possíveis repertórios que os artistas possuíam e como elas eram entendidas como estrutura de referência por meio da circularidade cultural.

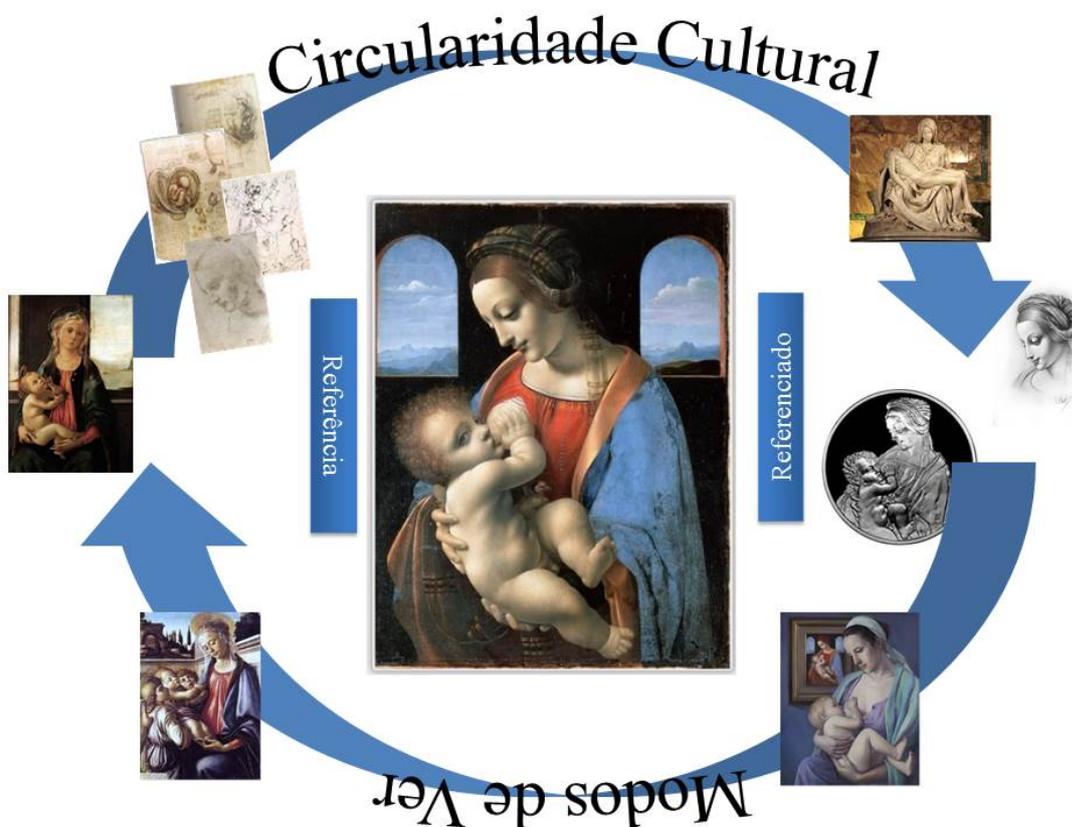
Circularidade Cultural é conceituada por Carlo Ginzburg por meio da cultura popular, que por outro lado, se define pelas relações que mantém com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas, segundo os próprios valores e condições de vida. Em outras palavras, ela se conceitua por intermédio da dinâmica entre os níveis culturais popular e erudito (VAINFAS, 2002).

Ao visualizar o esquema pictórico a seguir, produzido com a finalidade de entender a circularidade cultural em torno de *Madonna Litta*, é possível entender que Leonardo Da Vinci se utilizava de referências para representar suas obras, e estas se tornavam referências de outras. As obras criadas anteriormente a *Madonna Litta*, podem ter sido fontes de

entendimento do ato de aleitar uma criança, ou a relação entre os personagens mulher e criança, para o artista, e o mesmo acontecido para com as obras dos tempos seguintes.

Isto conduz ao entedimento que o ato de aleitamento materno representado, pictoricamente, como meio de alimentar a criança possuía aspectos racionais e desmitificados. Dito de outra maneira,, será que a boa mãe tem que amamentar seu filho? Teria a representação pictórica do aleitamento materno, racionalizada o simbólico?

Figura N. 49 – Circularidade Cultural de *Madonna Litta*



A pesquisa está repetidamente provando, com a vigilância epistemológica por meio da cultura visual, que a amamentação é mais do que o ato de transferência de leite ou de emoções entre dois seres. Amamentar é nutrir. O que se entende por meio das imagens é que antes da criação de qualquer vínculo entre aquele que alimenta e aquele que é alimentado ao peito, a principal razão para amamentar era fornecer nutrição à criança. Essa evidência pode ser dada por meio das representações pictóricas, que podem denunciar a prática cotidiana de

uma sociedade renascentista, ou mesmo ser meio de divulgação entre as massas de uma ação que não se realizava.

Talvez, seja mais apropriado apresentar o aleitamento materno como uma questão de escolha social, e as influências do incentivo à ciência, ao conhecimento sobre o corpo humano, pode ter desvelado esse modos de ver a nutrição da criança por meio do contato com a mãe ou ama de leite, ou seja, pelo Aleitamento Materno.

- SEÇÃO VIII -

Considerações Finais

A proposta neste espaço é de reflexão sobre o cuidado materno, a alimentação ao peito pelo olhar da arte. Incentivar a amamentação é uma das tônicas na formação do profissional em saúde, mas cabe questionar: qual o limite entre incentivar e fazer apologia à amamentação? Qual a representação cultural da sociedade para este ato? Questões difíceis de responder, mas cabe refletir sobre a temática, pois a ação de alimentar uma criança ao peito, hoje difundida entre as sociedades, culturalmente, é vista e construída através dos tempos de uma forma diferente em cada território.

Por meio da circularidade cultural, o estudo conseguiu identificar que aleitar ao peito é a reprodução dos modos de ver o Aleitamento Materno como possível prática exercida pela sociedade, ou mesmo, algo que gostaria que fosse. Amamentar, de fato, era o meio de nutrição da criança, oferecida pelo peito materno, ou pelo peito da mulher que pudesse oferecer o alimento.

O Aleitamento Materno, analisado por meio da representação pictórica, no Renascimento, mostrou algumas vertentes. Para isso, foi visto como a relação de mãe e filho influenciava na sociedade de uma época, e o contrário. A alimentação ao peito foi decodificada por meio da pintura de Leonardo Da Vinci - *Madonna Litta* -, que permeou o ato de alimentar ao peito a criança, com articulações na moral, conduta, necessidade humana, e vínculo de amor materno.

A ideia de aleitar a criança conduzia a mulher, que o fazia, a criar responsabilidades sobre o resultado deste cuidado. Por um lado, o desenvolvimento do conhecimento científico, desse período, emergia informações que solidificavam a importância do leite materno para o crescimento da criança, com base em mortalidade infantil e epidemias de doenças. Por outro

lado, pensava-se que o poder deste alimento, que a mãe fornecia, permitia moldar as propriedades do corpo e do espírito da criança, que justificava o uso das amas de leite.

O uso das amas de leite se situava na necessidade de nutrição da criança, sendo esta sua finalidade. Este cuidado se difundiu na Europa e proporcionou às amas de leite meio de trabalho, com ideias de comercialização da prática. As mães se utilizavam delas como meio de proporcionar melhor alimento aos seus filhos, e como prevenção do desenvolvimento de vínculos que pudessem gerar desvios de condutas morais à criança, que se mostrariam posteriormente, na vida adulta.

O entendimento, sobre a importância desta ação, traduz os modos de ver o cuidado que a mulher deveria ter com seu filho. O mesmo cuidado foi observado, pela análise deste estudo, que a mulher possuía consigo. A pele, a roupa, o cabelo, possuíam cuidados específicos e procedimentos que, se seguidos, conseguiam o resultado da feminilidade e asseio da mulher com seu corpo.

O cuidado que a mulher prestava a si, sua atenção e zelo, eram impressos nos cuidados maternos. Uma mãe, cuidadosa com si, investiria no filho o mesmo cuidado como reflexo daquela ação. No que tange o aleitamento materno, seja alimentando a criança ao seu próprio peito, seja pelas amas de leite, seja pelas mamadeiras, a mãe realizava o cuidado com seu filho com o objetivo em nutri-lo.

Percorrer o espaço de raciocínio foi entender que os modos de ver as coisas e o tempo, se faz pelo repertório que cada um tem sobre as imagens, pelo poder adquirido na alfabetização da leitura de representações pictóricas. Ler e analisar o Aleitamento Materno na arte foi enxergar a ilusão que os modos de ver do cientista-artista tinha das relações que são construídas pelo cuidado e pelas personagens.

Esta visão se sustentava nas referências que a sociedade mostrava em seus comportamentos, suas atitudes, e nos modos de ver que possuíam. Outros, antes de Leonardo,

mostraram em suas artes suas percepções sobre a relação de mãe e filho, fossem pautadas nos pedidos comissionados de retratos, fossem pela influência religiosa que lutava contra o avanço científico do conhecimento humano de si, em representações de Virgem Maria e Jesus Cristo.

O Aleitamento Materno era atitude e comportamento de uma sociedade em transformação de conceitos morais e de relação entre os Homens, e para representá-la pictoricamente foi ousar com o pincel em tela, a manifestação velada. Para isso, o entendimento de Leonardo Da Vinci como cientista para estudar a anatomia e a fisiologia da mulher e da criança, contribuiu para resultar seus modos de ver a ação real numa ilusão imagética.

Como interlocuções para entender como as pessoas se comportavam, no Renascimento, buscou-se o conhecimento da natureza. Os cientistas da época comparavam os movimentos das águas, do ar, a vegetação e os animais, aos comportamentos do corpo humano, pautados nas teorias das proporções, perspectiva e estética.

Os que se dedicavam ao acima exposto, principalmente, quando representavam Madonnas, a natureza aparecia de fundo pelas janelas sendo uma das alternativas para mostrar as vegetações. Esta possibilitou, ao meu modo de ver a pintura, como Leonardo entendia o Aleitamento Materno, que era realizado em quartos ou espaços internos, o que o tornaria invisível aos olhos de outros. Em contrapartida, indubitavelmente, o torna visível pela janela aberta pela pintura, relevando o reservado do cuidado que era compartilhado entre duas pessoas, e o externa aos olhos dos observadores.

Ao mostrar o cuidado materno, entendido como íntimo e reservado, o torna público com intenções de divulgar algo que, talvez, não acontecesse, como meio de propagação. Foi abrir a janela de possibilidades do cuidado materno velado nos ambientes reclusos do privado – foi tornar o invisível em visível.

As mulheres na Renascença possuíam funções domésticas de cuidado com o marido ou pai, sendo o cuidado pessoal item de atividades para satisfação de seus responsáveis. Os artistas, ao representarem como se viam às mulheres daquela época, como exemplos de Madonnas, criavam a ilusão de mulher ideal, possivelmente, na tentativa de perpetuar a imagem de obediência ao gênero masculino. Por outro lado, o Aleitamento Materno foi uma das possibilidades de cuidar do filho e atingir o sucesso no seu desenvolvimento e crescimento.

As mulheres de hoje cuidam de seus corpos e dos filhos, e ao verem as imagens de Aleitamento Materno atuais, balizadas há obras de 500 anos, podem introjetar, de forma metal, o cuidado à época do renascentista, de atenção e responsabilidade pela criança, como generosa, humilde, caridosa, representada pela espiritualidade transmitida na tradição da trajetória feminina no seio da cristandade, pautada no divino. Este cuidado possui a autorização de Deus para ser, mesmo que a nudez e o toque seja algo que a igreja de hoje, e daquela época, condene.

Madonna Litta foi uma representação de mulher ousada, ao se deixar olhar pelos olhos de Leonardo Da Vinci, pelo seus modos de ver. Nos dias de hoje, a tela é a janela que convida, audaciosamente, a ser lida por aqueles que querem ver, e podem ver, o cuidado representado, mas também, se fecha na ausência daqueles que não presenciam este chamado, e fica despercebido.

Essa leitura, entre os tempos, pode ser lida por meio da escrita pictórica de pincel e tinta, ensaiada nos desenhos e escritas reversas de Leonardo, das pesquisas que fazia, para construção da janela criada por ele, um tipo possível de portal simbólico, que possibilita, e possibilitou-me viajar ao passado.

Assim, ocorreu a criação do título do estudo, que de hipótese, chega-se a tese confirmada no modo de ver a cultura da alimentação ao peito, por meio de uma pintura, ser a

alternativa micro de se entender a possibilidade da forma híbrida da amamentação no período Renascentista.

Atualmente, o Aleitamento Materno é visto pela sociedade, como um dos deveres maternos aos seus filhos, não há pudores ou restrições culturais, e o ato se tornou público. O peito a mostra carece de conotações sexuais, críticas morais, e é entendido como meio de nutrição para criança, como que um dever da mãe de fazê-lo.

Os modos de ver de cada um, a respeito do Aleitamento Materno, foram moldados com saber científico do benefício da amamentação. Este cuidado foi absorvido pelos profissionais de saúde como importante no saber da atenção à saúde da mulher, e, principalmente, da criança.

Dentre diversas ações e políticas públicas de saúde para a amamentação, tem-se o Incentivo ao Hospital Amigo da Criança, que baseia nos dez passos (cuidados) para se ter sucesso no Aleitamento Materno. Este incentivo traz reconhecimento institucional, financeiro e profissional, sendo meio de divulgação da prática como exitosa, dentre as boas práticas clínicas e de prevenção e promoção da saúde.

Este reconhecimento é estampado nas paredes da unidade de saúde por meio de uma representação pictórica que remonta a cena do cuidar, por meio da tela da Amamentação de autoria de Pablo Picasso. A tela é o selo de certificação de que os profissionais que ali cuidam, da mulher e da criança, possuem o poder e conhecimento sobre o cuidado no Aleitamento Materno.

É dual realizar medidas e rotinas de incentivo de prática ao aleitamento materno, por meio de uma comissão institucionalizada, e criar restrições. O artifício, talvez, para camuflagem destas restrições, é se utilizar da imagem para que sobreponha à imagem escrita da palavra, e evidencia, em primeiro plano, o aleitamento materno como prática cotidiana.

Esta camuflagem ilusória da imagem disfarça, e até mesmo esconde, o que a sociedade

prática e realiza, mas promove os modos de ver sobre o aleitamento materno, que pode ser comissionada por alguns, ou mesmo representar pictoricamente a ação que é fisiológica aos seres humanos há séculos.

O Aleitamento Materno foi, e ainda é, o meio pelo qual se combateu e diminuiu as taxas de desnutrição e mortalidade infantil, com manejo de aceitação pela sociedade, por meio da popularização do ato, pelas publicidades que são realizadas, pela religiosidade e mito do amor materno, e pelo baixo custo deste cuidado à criança, corroborando na responsabilização da mãe em seu fornecimento.

Sendo assim, penso na divulgação do Aleitamento Materno, pela janela da tela de *Madonna Litta*, como um portal para o passado no presente, para os olhos das mulheres que são cerceadas de amamentar, e que a conversa mental que uma leitura imagética do século XV pode gerar conflitos da impossibilidade da mãe HIV positiva, com hepatites virais transmissíveis verticalmente, e outros tantos agravos, que a impedem de amamentar. Será que o cuidado com a saúde mental é velado pela beleza intencional e ilusória do Aleitamento Materno?

Este cuidado é implícito e escondido, e pensar que a mulher impossibilitada de alimentar seu filho ao peito não o possa fazer de outra maneira, é contraditório nas divulgações imagéticas, seja pelas representações pictóricas, seja por outras imagens.

Tendo em vista as mães adotivas que se utilizam de mamadeiras, os “copinhos” com leite humano dos Bancos de Leite, a produção hormonal artificial de leite em mulheres para amamentar seus filhos de mães de aluguel, elas não realizam o Aleitamento Materno? O vínculo entre estes seres, ou entre as personagens das representações pictóricas mostram, coadunadas ao mito do amor materno, mais uma vez evidência ao ato como híbrido.

Os dilemas imagéticos, e quiçá dos cuidados prestados, remetem ao enfrentamento pelos profissionais de saúde, e por aqueles envolvidos na produção e reprodução de

mensagens, ao trazer a apologia ao Aleitamento Materno à sociedade com modos de ver a ação, de forma sonhadora, e esta não conseguir transpor a realidade.

É preciso refletir que o Aleitamento Materno, em determinadas situações, não consegue obter sucesso, que as exceções são mais comuns na prática profissional. Para isso, o investimento intelectual no entendimento cultural da sociedade, por meio da imagem, que no caso deste estudo foi à pintura, outras imagens podem ser janelas – portais simbólicos para o passado no presente –, que podem ser lidas, iconograficamente, por meio dos modos de ver do observador que a decifre.

Entender a repercussão pela imagem, de um cuidado milenar, gera inquietações sobre como se lida com o fato, que as pinturas e desenhos podem, também, serem lidos como denúncias da ação difundida, mas não praticada. Encarar a imagem do Aleitamento Materno como ditadura imposta às mulheres, em benefício da criança, valorizando por meio do vínculo materno, a importância da nutrição infantil.

Talvez, as projeções e anseios que as representações pictóricas proporcionam aos modos de ver, e porque não dizer, aos modos de ser de uma sociedade, possa esclarecer algumas escolhas e condutas culturais da prática deste cuidado. Estas são questões que o estudo não conseguiu atender, mas que deixa como intenção de proporcionar novas problematizações de investimento intelectual para a Saúde, para o Cuidado e para a Enfermagem.

REFERÊNCIAS

- ABÉLÉS, M. **O racionalismo posto à prova da análise**. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getulio Vargas. 1998. Pg.103-120.
- AGRA DO Ó, A. Michel de Certeau e a Operação historiográfica. **Revista VEREDAS FAVIP**, Caruaru, Vol. 1, n. 02, p. 48–56, jul./dez. 2004. Acessado em 29 de julho de 2010. Capturado em <http://veredas.favip.edu.br/index.php/veredas/article/viewFile/19/17>
- ALBERTI, L. B. **I libri della Famiglia**. Torino: EINAUDI, 1972.
- AMORIM, W.M., PORTO, F, MACHADO, W.C.A, SILVA JÚNIOR, O.C., MOREIRA, A. O corpo na história. In: FIGUEIREDO, N.M.A., MACHADO, W.C.A. **Corpo e saúde - condutas clínicas de cuidar**. Ed. Águia Dourada. Rio de Janeiro, 2009. p. 67-108.
- ANDERY, M.A. et all. **Para compreender a ciência – uma perspectiva histórica**. Espaço e Tempo. Rio de Janeiro e São Paulo, 1996.
- ANDRÉ, R. G. Entre o contexto e a linguagem: o discurso fotográfico e pesquisa histórica. **Revista Domínios da Imagem**. Ano III, N. 05, Nov., 2009, p. 153-162.
- ARIÈS, P. **A história social da criança e da família**. Rio de Janeiro. 2ª Ed. LTC, 1981
- _____, P. **Por Uma História da Vida Privada**. In ARIÈS, P., CHARTIER, R. (Orgs.). *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Editora Companhia das Letras São Paulo, 1999.
- ARTONI, C. A revolução dos brinquedos. **Revista Galileu**, 2003. n. 145, agosto,
- ASSIS JUNIOR, H. Leonardo e Versalius no Ensino de Anatomia Humana. **Revista Metrocamp Pesquisa**, 2007, v. 1, n. 1, p. 118-130, jan./jun. Disponível em: www.metrocamp.com.br/pesquisa Acessado em 10 jun 2012.
- ATALAY, B. **A Matemática e a Mona Lisa: a confluência da arte com a ciência**. Editora Mercuryo: São Paulo, 2007, 349p.
- BAITELLO JUNIOR, N. **O animal que parou os relógios**. Editora Annablume. São Paulo, 1997.
- BARBARO, F. **On Wifely Duties**. In: KOHL, B.; WITT, R. *The Earthly Republic: Italian humanists on government and society*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia, 1978.
- BARBIERI, C. A. P. Obra Resenhada de Peter Burke, *O Renascimento italiano – cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. **Caderno de Ciências da Religião: História e Sociedade**. 2004, Ano 02, N. 02.
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Ed. Cultrix. São Paulo, 1987.
- BARROSO, M. S. **Figurações do corpo feminino do século XV ao século XVIII**. In: CARDOSO, A., OLIVEIRA, A. B., MARQUES, S. M. *Arte Médica e Imagem do Corpo: de Hipócrates ao final do século XVIII*. [catálogo]. Lisboa, 2010.

BENITES, B.M. **Renascimento Italiano**. InfoEscola – Navegando e Aprendendo, 2010. Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/renascimento-italiano/>

BENSA, A. **Da micro-história a uma antropologia crítica**. In: **Jogos de escalas – a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getulio Vargas. 1998. Pg.39-76

BILBAO, G. G. L., CURY, V. E. O artista e sua arte: um estudo fenomenológico. **Revista Pandéia**, Programa de Pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo, 2006, 16(33), p. 91-100.

BONTURI, J. **A mulher na época do Renascimento**. **História Geral**. Acessado em 15 ago 2013. Disponível em: <http://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/historia-geral/a-mulher-na-epoca-do-renascimento.htm>

BORGES, P. H. P. **Imagem e Representação**. Sessão de Temas Livres do INTERCOM. São Paulo, 2004. Acessado em 15 de dez 2013. Disponível em: <http://www.djweb.com.br/historia/arquivos/imagemerepresentacao.pdf>

BOTTON, F. Vênus e Marte: O Triunfo da Virtude Renascentista. **Revista Travessia**, 2010, v. 4, n. 1, p. 164-177. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3588>. Acessado em 27 out 2013.

BRAMLY, S. Leonardo Da Vinci. Rio de Janeiro, Editora Imago. Rio de Janeiro, 1989.

BROWN, D. **O Código Da Vinci**. Editora Random House. Estados Unidos, 2003.

BULL, G. **Michelangelo, a Biography**. Ed. Penguin Books, Londres, 1996.

BURKE P., **O que é História Cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

BURKE, P. **Testemunha ocular**. Col. Imagem e História. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2001. p.12.

CALADO, M., SILVA, J. H. P. **Dicionário de Termos da Arte e Arquitectura**. Editorial Presença, Lisboa, 2005.

CARL, K. **Madonas**. Ed. Parkstone International, 2011 - 256 páginas. Disponível em: http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=rewlKgJXBU8C&oi=fnd&pg=PA3&dq=madonas+&ots=0zP2w3Yy45&sig=EqujDJxttYR-3_0V_2s4hJ46nMo#v=onepage&q&f=false. Acessado em 26 nov 2013.

CASACA, M. **A Perspectiva Renascentista**. Disponível em http://www.academia.edu/2456531/A_perspectiva_renascentista. Acessado em 13 mai 2014.

CASTRO, L. **O Renascimento Cultural**. Nova História Geral e do Brasil.net, 2009. Disponível em: <http://novahistorianet.blogspot.com.br/2009/01/o-renascimento-cultural.html>. Acesso em junho de 2012.

CHARTIER, R. **Inscrever & Apagar**. Editora Unesp. São Paulo, 2007.

CLARK, K. **Exposição ‘Leonardo’ – uma revisão em profundidade.** Art History News – Research. Exhibitions. Auctions. Discoveries. Opinions, 2011. Disponível em: http://arthistorynews.com/articles/759_Leonardo_exhibition_an_in_depth_review Acessado em: 21 de julho de 2012.

_____, K. **El desnudo. Un estudio de la forma ideal.** Editora Alianza, Madrid, 1996.

COLE, B. **Italian art, 1250-1550: the relation of Renaissance art to life and society.** Ed. Basic Books, 1987.

CONTI, F. **Como reconhecer a arte do renascimento.** Editora Martins Fontes. Portugal. Lisboa, 1978.

CORBIN, A., COURTINE, J-J., VIGARELLO, G. **História do Corpo. Da Renascença às Luzes.** Editora Vozes. 3ª Ed., Petrópolis, 2009, 663.

COREIL, J., JAN M. **O compromisso materno, as práticas Lactação e Aleitamento Materno.** Editora JOGNN, 1998. p. 4: 273.

COURTINE, J-J. **O Espelho da Alma.** In: VIGARELLO, G. História do Corpo. Da Renascença às Luzes. Editora Vozes. 3ª Ed., Petrópolis, 2009, 663.

CRUXÊN, O. **A Sublimação.** Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2004.

CUREAU DE LA CHAMBRE, M. **L’art de connaître lês hommes.** Paris, 1659, p.1.

CUNNINGHAM, L.S., REICH, J.J. **Culture and values: a survey of the humanities.** Cengage Learning, 2005

CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de Arte,** 3ª Edição. Editora Martins Fontes - Selo Martins, São Paulo, 2007.

DEL PRIORE, M. **História da Criança no Brasil.** São Paulo: Ed. Contexto, 1999.

DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento.** Editora Estampa. Vol. II, Lisboa, 1994, p. 65.

NEWNES, G. **Drawings of Leonardo Da Vinci.** Limited Southampton Street. Strand. London, 1955.

DUBY, G. (organizador). **História da vida privada – da Europa feudal à renascença.** Coleção dirigida por Philippe Ariés e Georges Duby. Editora Companhia das Letras. 2ª edição. São Paulo, 2010.

_____, G. **Problemas e Métodos em História Cultural.** In: Idade Média, Idade dos Homens – do Amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-130.

DUNLAP, R. A. **The Golden Ratio and Fibonacci Numbers,** World Scientific Publishing, 1997.

ECO, H. **Tratado geral de semiótica.** Editora Perspectiva. São Paulo. 2004.

_____, H. **A linguagem do rosto**. In: Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELKINS, J. **Renaissance theory**. Ed. Routledge, 2008. pp. 166-169

FERNANDES, A. N. **Análise da Pintura Madonna Litta, de Leonardo Da Vinci**. 2010. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/analise-da-pintura-madonna-litta-de-leonardo-da-vinci/53161/#ixzz21PSyMCPN>. Acessado em 20 de julho de 2012.

FERONATO, V., VISALLI, A.M. **Senhora e Rainha: A Imagem da Virgem Maria na História do Ocidente Cristão entre os séculos XIII e XV**. VIII Jornada de Estudos Antigos e Medievais. VI Ciclo de Estudos Antigos e Medievais do PR e SC, 2008.

FIGUEIREDO, N.M.A; MACHADO, W.C.A (org.). **CORPO e SAÚDE: Condutas Clínicas de Cuidar**. Rio de Janeiro: Águia Dourada, 2009. 504p.

FIGUEIREDO, N. M. A., TONINI, T., SILVA, C. R. L. **Cuidado de Enfermagem em Ambiente Saudável - Questões ontológicas, epistemológicas e metodológicas**. Palestra apresentada no 16º SENPE, no Mato Grosso do Sul. 2001.

FOUCAULT, M. **L'archéologie dusavoir**. Gallimard, Paris, 1969.

FRANCASTEL, G. P. **Renovação e decadência: séculos XIX e XX**. In: O retrato. Ediciones Catedra, Madrid, 1995.

FREITAS, A. **História e imagem artística: por uma abordagem tríplice**. Estudos Históricos, CPDOC, Rio de Janeiro, nº 34, 2004.

FREUD, S. **Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância**. Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XI, Rio de Janeiro, 1976.

GARTNER, L. LAWRENCE M. STONE, C. **Two Thousand Years of Medical Advice on Breastfeeding: Comparison of Chinese and Western Texts**. Seminários em Perinatologia 18, 1994. v. 6, p. 532-536.

GÉLIS, A. **Individualização da Criança**. In: ARIÈS, P. e CHARTIER, R. (Orgs.). História da Vida Privada, 1999, pp. 311-314.

GIOVIO, P. **Vida de Leonardo Da Vinci**. In: Renascimento Italiano: Ensaio e Traduções. Editora NAU, 2010.

GINZBURG, C; CASTELNUOVO,E; PONI,C. **A micro-história e outros ensaios**. Bertrand. Rio de Janeiro. DIFEL. Lisboa. 1989.

_____, C. **Investigando Piero: o batismo, o ciclo de Arezzo, a flagelação de Urbino**. São Paulo. 2010.

_____, C. **O queijo e os vermes**. Companhia das letras. São Paulo. 2006.

_____, C. **Provas e possibilidades à margem de “il ritorno de Martin Guerre”, de Natalie Zemon Davis**. In:A micro-história e outros ensaios. Difel e Bertrand Brasil. Rio de Janeiro e Lisboa. 1989.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Editora LTC. Rio de Janeiro, 2009.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972-82. Vol. I, p. 357-371

ITO, P.C.P., GUZZO, R.S.L. Diferenças Individuais: Temperamento e Personalidade; Importância da Teoria. **Rev. Estudos de Psicologia, PUC-Campinas**, v. 19, n. 1, p. 91-100, janeiro/abril 2002.

JANSON, H.W., EYANSON, A. **Iniciação à história da arte**. São Paulo. Martins Fontes. 1996.

JOHNSON, G. A. **Renaissance art: a very short introduction**. Ed. Oxford University Press, 2005.

KEMP, M. Leonardo Da Vinci. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2005.

KODAMA, K.M.R.O. **A representação imagética da criança nos vários processos históricos sociais e sua identidade ameaçada pela cultura globalizada**. Coletânea de Textos FAAC – UNESP, texto 15 [anais]. São Paulo, 2008.

LACAN, J. **O Seminário livro 7 – A Ética da Psicanálise**, 1964.

LASAREFF, V. **Studies in the Iconography of the Virgin**. The Art Bulletin, 1938. p. 26-65.

IRVING, L. Panofsky's Humor. Institute for Advanced Study. **Princeton Journal**, New Jersey, 1993.

LADURIE E. L. R. **O Sentimento da Infância e as Idades da Vida**. In Montailou, Povoado Occitânico. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1997, pp. 260-271.

LEONARDO DA VINCI: **vida e pensamentos**. Editora Martin Claret, São Paulo,S.P., 2000, p. 47.

LETTI, N. Anatomia, sua História e seu Instrumento de Trabalho. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**. Vol. 38, Edição 1, jan-abr, 1972. Disponível em: http://www.rborl.org.br/conteudo/acervo/print_acervo.asp?id=2842. Acessado em 07 ago 2012.

LEVI, G. **Sobre a micro-história**. In: A escrita da história - novas perspectivas. BURKE, P. (org.). São Paulo. UNESP. 2011.

LIMA, L. C. **Mimesis e modernidade**. Editora Graal. Rio de Janeiro, 1980.

MANDRESSI, R. **Dissecações e anatomia**. In: Vigarello, G. História do Corpo 1. Da Renascença às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 411-440.

MANGUEZ, A. R. C. **A imagem como enigma**. In: Lendo imagens. Companhia das Letras. São Paulo, 2001.

MARQUES, L. **O antigo como totalidade.** *In:* Marques, Luiz (org). O Triunfo da Antiguidade. Revista História Viva, coleção O Tempo do Renascimento. São Paulo: Duetto Editorial, 2009. vol. 3.

MATTHEWS-GRIECO, S.F. **O Corpo e Sexualidade na Europa do Antigo Regime.** *In:* VIGARELLO, G. História do Corpo. Da Renascença às Luzes. Editora Vozes. 3ª Ed., Petrópolis, 2009, 663.

MAY, R. **Minha busca da beleza.** Editora Vozes. Petrópolis, 1992.

MEGALE, N. B. **Invocações da Virgem Maria no Brasil.** Ed. Vozes, 1998, pp. 252-255.

MENESES, U. T. B. **Rumo a uma "História Visual".** *In:* MARTINS, J. S., ECKERT, C., NOVAES, S.C. O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Editora EDUSC. Bauru. São Paulo, 2005. 315p.

_____, U. T. B. **Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares.** Ed. ANPUH. São Paulo, 2003.

MIÑANA, I. V. **La lactancia materna en el arte. La lactancia materna en el arte** Disponível no sitio eletrônico www.art-breastfeeding.com. Acessado em 20 de abril de 2013.

MOTOMURA, M. Como e quando surgiu o jogo de bolas de gude? **Revista Superinteressante.** Rio de Janeiro, 2003. N.184

MOREIRA, M. A. L., MENDONÇA, R. L. Amamentação: aspectos históricos das políticas públicas brasileiras. **Rev. Online braz. J. nurs. (Online)**; 6(2), 2007. Disponível em: <http://www.objnursing.uff.br/index.php/nursing/article/view/j.1676-4285.2007.842/204>. Acessado em 24 de junho de 2013.

MORRIS, A.G. **On the sexual intercourse drawings of Leonardo Da Vinci.** SAMT DEEL, 1986.

MUNDELL, M. **"Monophysite church decoration" - Iconoclasm.** Birmingham. USA, 1977.

NASCIMENTO, M.A.L., BRITO, I.J., DEHOUL, M.S. A Arte de Leonardo Da Vinci subsidiando a ciência e o ideal do cuidado de Enfermagem. **Rev Bras Enferm**, Brasília, 2003 set/out;56(5):563-565.

NORWICH, J. J. **A Short History of Byzantium.** Knopf, 1997.

NIGHTINGALE, F. Una and the Lion. **Revista Riverside Press.** Londres, 1871 - 22 páginas

NULAND, S. Leonardo Da Vinci. Editora Objetiva. Rio de Janeiro, 2001. 151 p

OSTROWER, F. **A construção do olhar.** *In:* NOVAIS, A. (Org.). O olhar. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 1988. p. 167-182.

OLIVEIRA, M.R., ALMEIDA, C.M.C. **Exercícios de micro-história.** FVG. Rio de Janeiro, 2009.

PADILHA, M. I. C. S. **A Mística do Silêncio. na enfermagem na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro no Século XIX.** UFPel. Pelotas, 1998.

PAIVA, E. F. **História e imagens.** 2ª Ed. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2006.

PALMIERI, M. **Vita Civile.** Editora Sansoni. Firenze, 1982.

PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia - Temas Humanísticos na Arte do Renascimento,** 1939.

_____, E. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença.** *In:* Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

_____, E. **Significado nas Artes Visuais.** Tradução. 4ª Ed. Editora Perspectiva. São Paulo, 2011.

PEREIRA, J. H. **Curso básico de teoria da Comunicação.** Editora Quartet. Rio de Janeiro. 2001.

PERROT, M. **História dos quartos.** Editora Paz e Terra. São Paulo. 2011.

_____, M. **Minhas histórias das mulheres.** Editora Contexto. São Paulo, 2007.

POLÓNIA, A. **Reflexões sobre alguns Aspectos da Vida Quotidiana no Século XVI.** Conferência proferida em Leiria, Dez, 1992. P.75-95.

POPPER, K. **A miséria do historicismo.** 2ª edição. Editora Cultrix. São Paulo, 1961.

PORTER, R. & VIGARELLO, G. **Corpo, saúde e doenças.** *In:* Vigarello, G. História do Corpo 1. Da Renascença às Luzes. Editora Vozes. Petrópolis, 2008 p. 441-486.

PORTO, F., NETO, M., MAGALHÃES, S.G. Pietá: a representação imagética do cuidado. **Revista Cultura de los Cuidados.** Espanha, 2013, p. 13-21

QUINTAS, G. Amas de leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica. **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 8, n. 22, pp. 11 a 44, abril, 2009.

REVEL, J. **Microanálise e construção do social.** *In:* **Jogos de escalas – a experiência da microanálise.** Editora Fundação Getulio Vargas. Rio de Janeiro, 1998. Pg.15-37

_____, J. **Apresentação.** *In:* **Jogos de escalas – a experiência da microanálise.** Editora Fundação Getulio Vargas. Rio de Janeiro, 1998. p.7-14.

REZENDE, J.M. **Dos Quatro Humores às Quatro Bases.** *In:* À sombra do plátano. Editora UNIFESP. São Paulo, 2009.

RICCEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento.** 3ª. edição. Unicamp. Campinas, 2007.

- RISCADO, L.C. **Culto ao Corpo: o significado da cirurgia estética entre as mulheres jovens do Rio de Janeiro.** [dissertação]. Programa EICOS – Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidade e Ecologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009
- RODRIGUES, J.C. **O Corpo na História.** Editora Fiocruz. Rio de Janeiro, 1999.
- ROMERO, E. **A arquitetura do corpo feminino e a produção do conhecimento.** In: ROMERO, E. (org.) - *Corpo, mulher e sociedade.* Editora Papirus. Campinas, 1995, p. 235-270.
- ROSA, C.A.P. **História da Ciência: da Antiguidade ao Renascimento Científico.** Fundação Alexandre Gusmão. Brasília, 2010.
- RUSSO, D. **Lês représentations mariales dans l'art d'Occident.** In: IOGNA-PRAT, D., PALAZZO, E., RUSSO D. *Marie: lê culte de la Vierge dans la société médiévale.* Beauchesne. Paris, 1996. p.175-176.
- SADOWSKI, P. **The Knight on His Quest: Symbolic Patterns of Transition in Sir Gawain and the Green Knight,** Cranbury NJ: Associated University Presses, 1996
- SANMIGUEL, D. **El desnudo.** Editora Parramón, Barcelona, 2000.
- SANTANA, A.L. Leonardo Da Vinci. Acesso em 11 de abril de 2012. Disponível em <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/davinci/biografia.htm>
- SANTOS, R. M. História Cultural e Semiótica da Cultura: Um Diálogo Possível. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia.** São Paulo, 2011, N.17, p.131-141.
- SANTOS, A. O. **Educação Matemática e Arte: Um Estudo da Representação em Perspectiva nas Pinturas do Renascimento.** Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciências Físicas e Matemáticas. Departamento de Matemática. Curso de Licenciatura em Matemática. Florianópolis, 2006.
- SCHILDER, P. **A imagem do corpo – as energias construtivas da psique.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- SERRALLER, F. C. **Los géneros de la pintura.** Editora Taurus, Madrid, 2005
- SOUSA, R. Renascimento. **Rev Mundo Educação** [online]; 2012. Acesso em 11 de abril de 2012. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com.br/artes/renascimento.htm>
- STRELAU, J. **Temperament: A Psychological** Perspective. Ed. Plenum. Nova York, 1998.
- TADÉI, A. Do amor fundamental: um possível diálogo entre Max Ernst e Carlos Drummond de Andrade. **Revista Poiésis,** 2010. N. 15, Jul, p. 73-85.
- TAVANO, P. T., OLIVEIRA, M. C.. Surgimento e Desenvolvimento da Ciência Anatômica. **Anuário de Produção Acadêmica Docente.** Volume II. Número 03. Ano 2008, p. 73-84.
- TRIGUEIROS, F. S. **Arte, cor e poder. Dinheiro no Brasil.** Editora Escola de Museologia UNIRIO. Rio de Janeiro, 2008.

VAINFAS, R. **História cultural e historiografia brasileira. História: Questões & Debates.** Editora UFPR. Curitiba, 2009. n. 50, p. 217-235, jan./jun.

VALÉRY, P. **Introdução ao método** Leonardo Da Vinci. Editora 34, São Paulo, 1998.

VENTUROLI, T. O olhar de Leonardo Da Vinci. **Revista Superinteressante.** Rio de Janeiro, 2006.

VIANA, R.C. **Fisiologia do coito: análise do desenho de** Leonardo Da Vinci. Disponível em <http://medicineisart.blogspot.com.br/search/label/%23PINTURA>. Acessado em 05 de agosto de 2012.

VIANA, N. **A esfera artística – Marx, Weber e Bourdieu e a sociologia da arte.** Editora Zouk. Porto Alegre, 2007.

VOGT, C. Semiótica e Semiologia. **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico.** Editorial. Nº 74, 10 de março de 2006, Disponível no sítio eletrônico www.comciencia.br/comciencia

WHITE, M. **Leonardo, the first scientist.** Editora Little. Londres, 2000.

WILSON, A. Decoding a Da Vinci masterpiece: Behind the secret symbols of The Lady with an Ermine. **MailOnline News**, 2011, Acessado em 07 de agosto de 2012. Disponível em <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2059167/Leonardo-da-Vincis-The-Lady-Ermine-Decoding-secret-symbols.html>