



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS DE CHAPECÓ
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

ELISA MANFRIN

**O SÉQUITO DE DA VINCI NA RENASCENÇA ITALIANA:
RETRATOS DE MARIA MADALENA PELO ARTISTA GIAMPIETRINO**

CHAPECÓ

2019

ELISA MANFRIN

**O SÉQUITO DE DA VINCI NA RENASCENÇA ITALIANA:
RETRATOS DE MARIA MADALENA PELO ARTISTA GIAMPIETRINO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul como requisito para obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Dr. Délcio Marquetti

CHAPECÓ

2019

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Manfrin, Elisa

O SÉQUITO DE DA VINCI NA RENASCENÇA ITALIANA:
RETRATOS DE MARIA MADALENA PELO ARTISTA GIAMPIETRINO /
Elisa Manfrin. -- 2019.

73 f.:il.

Orientador: Doutor Délcio Marquetti.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
História-Licenciatura, Chapecó, SC , 2019.

1. Giampietrino. 2. Maria Madalena. 3. Leonardo Da
Vinci. 4. Ideais de santidade. 5. Renascimento. I.
Marquetti, Délcio, orient. II. Universidade Federal da
Fronteira Sul. III. Título.

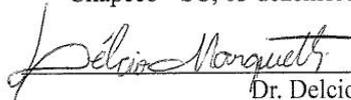


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE HISTÓRIA - LICENCIATURA
Rodovia SC - 484, Km 02, Bairro Fronteira Sul, Chapecó-SC CEP 89815-899, 2049-6426
historia.ch@uffes.edu.br, www.uffes.edu.br

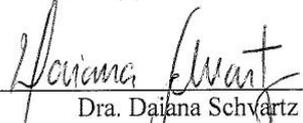
ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LICENCIATURA EM HISTÓRIA

Aos três de dezembro de dois mil e dezenove, às 15 horas nas dependências do *Campus* Chapecó da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), reuniu-se a banca avaliadora da monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História constituída pelos(as) professores(as): **Professor(a) Orientador(a) Dr. Delcio Marquetti, Professor(a) Avaliador(a) Dra. Daiana Schwartz e Professor(a) Avaliador(a) Dr. Renato Viana Boy**. O Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em História - Licenciatura – elaborado pelo(a) acadêmico(a) **ELISA MANFRIN** sob o título: "*O SÉQUITO DE DA VINCI NA RENASCENÇA ITALIANA: RETRATOS DE MARIA MADALENA PELO ARTISTA GIAMPIETRINO*". obteve nota 9,0 sendo considerado APROVADA.

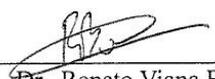
Chapecó - SC, 03 dezembro o de 2019.



Dr. Delcio Marquetti
Professor(a) Orientador(a)



Dra. Daiana Schwartz
Professor(a) Avaliador(a)



Dr. Renato Viana Boy
Professor(a) Avaliador(a)

Dedico este trabalho a minha mãe Joceli que durante toda minha vida foi a minha maior incentivadora e minha maior inspiração. Eu te amei no passado, eu te amo no presente e te amarei novamente. O tempo retorna.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao meu orientador, professor Délcio Marquetti que vem há alguns anos me acompanhando nessa jornada. Obrigada, professor, por ter entrado nessa aventura junto comigo. Obrigada por todas as orientações, sugestões e atenção nesses últimos dias.

Agradeço também a minha família, a minha mãe Joceli, meu “paidrasto” Osvaldo e meu irmão Vitor. Vocês são minha base. Obrigada por sempre acreditarem em mim, obrigada por compreenderem minhas ausências nesse processo todo. Entendo o que é ser uma pessoa de sorte por poder chamá-los de família. Queria poder também mandar um agradecimento para o céu, pois meu Pai Jaime tem sido meu anjo da guarda em todo esse tempo.

Agradeço a equipe do Centro de Memória do Oeste Catarinense/CEOM, que me acompanhou quando esse trabalho era ainda um projeto de pesquisa. Obrigada, Mirian, Ademir, Aline, André e Vanessa, vocês são grande parte da profissional que me tornei.

Aproveitando, agradeço os dois presentes que o CEOM e a UFFS me deram: Jessica e Adrieli. Foi com vocês que vivi os momentos mais intensos da graduação. Eu vou levar vocês para minha vida toda.

Também gostaria de agradecer a minha nova família: a Fundação Aury Luiz Bodanese e a Aurora Alimentos. Sonara, obrigada por todas as palavras de força e encorajamento. E Patricia, agradeço a você também pelos abraços, sorrisos, diversão e palavras de conforto. Vejo como a vida foi boa comigo por colocar pessoas sensíveis e compreensivas como vocês duas na minha vida.

Ao meu amigo “de infância”, Alex, agradeço a você por compreender cada vácuo, rs. Quando falo sobre amizade verdadeira, eu penso em você. Agradeço também ao meu amigo, chefinho, Marcos, obrigada por trazer tanta leveza e diversão para minha vida.

Aos meus futuros compadres, Renato e Aline, acompanham a minha história de graduação desde o começo. Obrigada pelo apoio desses dias tensos e pelas palavras de carinho. Quero manter vocês sempre na minha vida!

Agora aos meus compadres, Débora e Dirnei, com vocês aprendi o verdadeiro significado da frase “amigos são a família que a gente escolhe”. Débora, obrigada por cada palavra, por me confortar, por estar à disposição sempre que precisei. Nei, compadre, você é a serenidade em pessoa. Vocês foram as duas pessoas escolhi para estarem comigo naquele

momento tão especial da banca, aquele convite foi a forma de demonstrar o quanto vocês são importantes na minha vida.

Por fim, meu agradecimento especial vai ao meu companheiro de vida, Adriano. Nunca imaginei que fosse encontrar o amor da minha vida tão nova. Nós formamos uma família linda, eu, você e nossa filha felina, Leia. Você acreditou em mim mesmo quando eu não conseguia fazê-lo. O resultado de todo esse trabalho não é só meu, ele também é seu, pois se não fosse por você, eu não estaria aqui escrevendo esse agradecimento.

“A tarefa que estou tentando fazer é antes de tudo fazer vocês verem.” (GRIFFITH, 1913, p. 13)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar retratos da personagem bíblica Maria Madalena, produzidas pelo artista Giampietrino, aprendiz de Leonardo Da Vinci, no século XVI, sendo elas: *Maria Madalena Penitente*, *Santa Maria Maddalena* e *Maria Madalena*. A relevância do trabalho coloca-se na discussão historiográfica acerca da Renascença Italiana e a produção artística do período, tendo em vista que os trabalhos realizados por aprendizes de grandes artistas da época não obtinham tanta notoriedade e as análises dos quadros de Maria Madalena, produzidos por Giampietrino, serão analisados através da metodologia de Iconologia e Iconografia de Panofsky. Por meio desta metodologia, foi possível aplicar os três níveis de análise propostos por Panofsky: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e análise iconológica. Também foi possível analisar de forma comparativa as três imagens entre si, com imagens de outros artistas da época e entre mestre, Leonardo, e aprendiz, Giampietrino. Por meio das análises, pode-se perceber a atuação do mercado da arte e a influência na vida dos artistas. Por fim, conclui-se que o estudo de aprendizes de grandes artistas contribui para o entendimento da sociedade renascentista, e sobre a personagem retratada, Maria Madalena obedecia ao padrão de representação imposto pela Igreja na época. Os ideais de beleza seguiam aos padrões greco-romanos afim de retratar uma história mais bonita. Giampietrino deixou uma vasta produção com possibilidades extensas de análise e produção na área da História da Arte.

Palavras-chave: Giampietrino. Maria Madalena. Leonardo Da Vinci. Ideais de santidade. Renascimento.

ABSTRACT

The present work aims to analyze portraits of the biblical character Maria Magdalene, produced by artist Giampietrino, apprentice of Leonardo Da Vinci, in the 16th century, namely: Maria Magdalena Penitente, Santa Maria Maddalena and Maria Magdalena. The relevance of the work lies in the historiographical discussion about the Italian Renaissance and the artistic production of the period, considering that the works done by apprentices of great artists of the time did not obtain such notoriety and the analysis of Maria Madalena's paintings, produced by Giampietrino will be analyzed using Panofsky's Iconology and Iconography methodology. Through this methodology, it was possible to apply the three levels of analysis proposed by Panofsky: pre-iconographic description, iconographic analysis and iconological analysis. It was also possible to analyze comparatively the three images with each other, with images of other artists of the time and between master, Leonardo, and apprentice, Giampietrino. Through analysis, one can see the performance of the art market and the influence on the lives of artists. Finally, it is concluded that the study of apprentices of great artists contributes to the understanding of Renaissance society, and about the portrayed character, Mary Magdalene obeyed the pattern of representation imposed by the Church at the time. The ideals of beauty followed Greco-Roman standards to portray a more beautiful story. Giampietrino has left a vast production with extensive possibilities for analysis and production in the area of Art History.

Keywords: Giampietrino. Maria Madalena. Leonardo Da Vinci. Ideals of holiness. Renaissance.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: Maria Madalena Penitente | 18 |
| Figura 2: Santa Maria Maddalena | 19 |
| Figura 3: Maria Madalena | 20 |
| Figura 4: Madonna con Bambino e i Santi Michele e Gerolamo | 26 |
| Figura 5: Studio per un volto femminile | 29 |
| Figura 6: Virgem das Rochas (em detalhe) | 29 |
| Figura 7: Maria Madalena | 31 |
| Figura 8: Cristo carregando sua cruz | 32 |
| Figura 9: Cristo carregando sua cruz | 32 |
| Figura 10: O suicídio de Cleópatra | 33 |
| Figura 11: Salomé com a cabeça de São João Batista | 33 |
| Figura 12: Leda e o Cisne | 33 |
| Figura 13: O suicídio de Cleópatra e Salomé com a cabeça de São João | 33 |
| Figura 14: Sacra Famiglia | 35 |
| Figura 15: Madonna col Bambino | 35 |
| Figura 16: La Madonna di Loreto tra i Santi Giovanni Battista, Caterina e Dio Padre benedicente | 37 |
| Figura 17: Noli me tangere | 42 |
| Figura 18: Aparição de Cristo resorto alla Maddalena (Noli me tangere) | 46 |
| Figura 19: Madalena Penitente com a personagem | 51 |
| Figura 20: Madalena Penitente com o ambiente em destaque | 51 |

| | |
|--|----|
| Figura 21: Em detalhe de Madalena Penitente o vaso de alabastro..... | 51 |
| Figura 22: Santa Maria Maddalena com a personagem principal em destaque | 53 |
| Figura 23: Em detalhe da obra Santa Maria Maddalena o livro que a personagem tem em mãos..... | 53 |
| Figura 24: Em detalhe da obra Santa..... | 53 |
| Figura 25 Obra Madalena com o ambiente em destaque | 54 |
| Figura 26 Obra Madalena com a personagem em destaque | 54 |
| Figura 27 Na obra Madalena com o vaso de alabastro em evidência..... | 55 |
| Figura 28 Madalena Penitente | 57 |
| Figura 29 Maria Madalena em Penitência..... | 57 |
| Figura 30 Maria Madalena Penitente | 58 |
| Figura 31 A Penitente Madalena | 58 |
| Figura 32 Santa Madalena | 59 |
| Figura 33 Madalena penitente circondata da angioletti..... | 62 |
| Figura 34 Madalena penitente con libro | 62 |
| Figura 35 Madalena | 62 |
| Figura 36 Maddalena in meditazione | 62 |
| Figura 37 Maddalena in meditazione | 63 |
| Figura 38 The Magdalen seated in Prayer | 63 |
| Figura 39 Reconstrução do rosto de Maria Madalena..... | 65 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 14 |
| 2. VIDA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE GIAMPIETRINO | 21 |
| 2.1 GIOVANNI PIETRO RIZZOLI OU GIAMPIETRINO? | 21 |
| 2.2 MESTRE E APRENDIZ | 27 |
| 2.3 PRODUÇÃO ARTÍSTICA E MUDANÇAS ESTILÍSTICAS DE GIAMPIETRINO .. | 34 |
| 3. MARIA MADALENA: EVANGELHOS E ESCRITOS MEDIEVAIS | 38 |
| 3.1 MARIA MADALENA, A MULHER | 38 |
| 3.2 MARIA MADALENA NOS EVANGELHOS CANÔNICOS | 40 |
| 3.3 MARIA MADALENA NOS EVANGELHOS APÓCRIFOS | 42 |
| 3.4 MADALENA CULTUADA NO MEDIEVO | 44 |
| 4. A ICONOGRAFIA DAS MADALENAS DE GIAMPIETRINO | 49 |
| 4.1 AS OBRAS: UMA DESCRIÇÃO PRÉ-ICONOGRÁFICA DE MADALENA PENITENTE, SANTA MARIA MADDALENA E MADALENA | 50 |
| 4.2 MARIA MADALENA RENASCENTISTA E A LEGENDA ÁUREA: ANÁLISE ICONOGRÁFICA | 55 |
| 4.3 ANÁLISE ICONOLÓGICA DAS OBRAS E O MERCADO DA ARTE..... | 59 |
| 4.3.1 Representações de Maria Madalena no Renascimento: Santa ou Prostituta? | 63 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 68 |
| REFERÊNCIAS | 71 |

1. INTRODUÇÃO

Dentro do recorte renascentista, a representação de Maria Madalena foi feita diversas vezes por artistas do período. Neste caso, me limito ao séquito de Leonardo da Vinci, para entender a produção de um de seus aprendizes, Giovanni Pietro Rizzoli (1485 – 1553), mais conhecido como Giampietrino.

A presente pesquisa tem por objetivo analisar retratos da personagem bíblica Maria Madalena, produzidas pelo artista Giampietrino no século XVI. As análises das obras serão feitas considerando os padrões de beleza e de santidade do universo renascentista. Procura-se identificar diferenças e similaridades nas três obras analisadas em perspectiva comparativa, inclusive comparando com imagens criadas por outros pintores, como Ticiano e Bartolomeu Esteban Murilo, além de perceber se houve influências de demais artistas, incluindo do mestre Leonardo da Vinci, no trabalho de Giampietrino. Para alcançar estes objetivos as questões que norteiam esta pesquisa são: Em que medida as imagens de Maria Madalena retratadas pelo artista, de acordo com um ideal de beleza do período, estariam associadas a imagens de santidade da personagem? Por que razões o pintor se ateuve à personagem, retratando-a repetidas vezes?

Também me atenho à figura representada pelo pintor: Maria Madalena. A curiosidade envolta de Maria Madalena vem da narrativa bíblica em que ela aparece como seguidora de Jesus, acompanhando-o nas pregações e peregrinações. As menções sobre a personagem encontram-se no Novo Testamento, nos Evangelhos Canônicos, onde Maria Madalena é nomeada diretamente sendo: mulher curada por Jesus de sete demônios (Lucas 8:1-3), está entre as mulheres no Calvário (Mateus 27:55-56; Marcos 15:40-41; João 19:25), é uma das pessoas que observa onde fica o sepulcro de Jesus (Mateus 27:57-61; Marcos 15:42-47), testemunha do sepulcro vazio (Mateus 28, 1-10; Marcos 16, 1-11; Lucas 24:1-10) e testemunha a ressurreição, fazendo parte da cena do *Noli me tangere* (Não me toques) (João 20:10-18).

Portanto, Maria Madalena tem sido, durante séculos, uma figura enigmática diante da sociedade religiosa e artística. A imagem de Maria Madalena foi conquistando corações e mentes, até ser venerada pela Igreja, respeitada por imperadores e bispos (PEREIRA, 2011). Porém ao final do século IV, o Papa Gregório Magno fez a junção de outras duas “Marias” à imagem de Maria Madalena, foi quando ela passou a ser identificada como: 1) a pecadora da casa de Simão Fariseu (Lucas 7:36-50); 2) a irmã de Marta e Lázaro (Lucas 10:39-42) e, por fim; 3) a possuída curada por Jesus (Lucas 8:1-3) (ALVES, 2012), sendo a partir deste

momento, que Madalena começa a ser “confundida” com duas outras personagens bíblicas, passando a ser considerada uma única pessoa. (TOMMASO, 2006, p. 83).

No que diz respeito ao período do Renascimento italiano, já conhecemos sua abundância historiográfica, tendo sido abordado pela História Política e Econômica. Porém quando delimitado ao âmbito artístico, tratado pela História Cultural, reduzido à História da Arte, um dos principais focos tem sido os grandes pintores do período, desde Vasari em *Vidas dos Artistas*, de 1550, destacando-se Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael Sanzio, espécie de trindade iluminada. No entanto, a produção historiográfica cita em menor número as significativas contribuições no conjunto de seus trabalhos, aqueles realizados por seus aprendizes em seus ateliês.

Para a realização deste trabalho foram escolhidas três imagens de autoria de Giampietrino (p. 12, p. 13, p. 14) pintadas ao longo da primeira metade do século XVI. As obras foram encontradas em três museus diferentes, a primeira delas, *Madalena Penitente*, no Hermitage Museum da Rússia, tendo seu acesso *online*¹ e de forma gratuita. Esta obra tem como técnica óleo sobre tela, e suas dimensões são de 49 cm x 39 cm. A segunda obra, *Santa Maria Maddalena*, foi encontrada no museu Castello Sforzesco, em Milão na Itália, neste caso, o museu continha apenas parte das obras com acesso *online* e gratuito, e para a obtenção desta pintura o acesso foi um pouco mais burocrático, sendo que para obter a imagem foi necessário o preenchimento de um requerimento para que o envio da reprodução da pintura, em imagem virtual, fosse viabilizado. A técnica de pintura também é óleo sobre tela, e suas dimensões são de 73,5 cm x 57,5 cm. A terceira imagem, *Madalena*, é do Museu Nacional de Lucca, também na Itália, onde o acervo não se encontra *online*, também sendo necessário o preenchimento de um requerimento para que enviassem via e-mail a imagem, no entanto, não foram enviadas as informações técnicas da obra, como de suas dimensões. As três imagens têm período de criação entre 1508 e 1553.

A escolha das obras ocorreu a partir de pesquisas sobre as pinturas de Maria Madalena no Renascimento e sobre as publicações existentes sobre o tema. Primeiramente, cheguei ao pintor Giampietrino através da figura 1, *Madalena Penitente*, ao ler o trabalho de Fernanda Marinho *Leonardo Da Vinci e Giampietrino: A Virgem Amamentando o Menino e São João*

¹ Link da obra no site do Museu Hermitage: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/30450/!ut/p/z1/04_Sj9CPykyssy0xPLMnMz0vMAfIjo8zi_R0dzQyNnQ28_J1NXQwc_YMCTIOc_dwNDE30w8EKDHAARwP9KGL041EQhd94L0IWAH1gVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fY_WCop1CQmJlXkpmXXqwfYWxgYmoAdEsUmmme3uZA00JMPfz9w5yNnE2gCvC4pyA3NKLKx8Mg01FREQB19uM1/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=pt Acesso em: 24/11/2019.

Batista Criança em Adoração, do Museu de Arte de São Paulo. Foi possível perceber que Giampietrino havia pintado Madalena mais de uma vez, surgindo a pergunta por qual motivo ele teria retratado-a repetidamente. A escolha em específico das três imagens foi por tê-las conseguido com referências dos museus onde encontram-se depositadas e devidamente identificadas como pintadas por Giampietrino.

A metodologia de análise escolhida foi de Erwin Panofsky, a partir, especialmente, de sua obra *Significado nas artes visuais (1986)*, onde estrutura seu método a partir de três níveis: a descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e a análise iconológica. A primeira parte refere-se ao significado primário da obra, descrevendo-a com um olhar leigo, buscando entender seu contexto de produção. A segunda parte refere-se ao significado convencional da obra, buscando entender o significado da obra, quais são os elementos que compõe a pintura, contando com a análise a partir também de obras bibliográficas. Por fim, a análise iconológica tem o objetivo de entender o significado intrínseco da obra, tendo já exposto o contexto histórico do pintor e os elementos utilizados, quais são os pensamentos e motivações que fizeram o artista retratar daquela forma os elementos e personagens.

Para desenvolver o tema, é necessário entender as conexões que este implica sobre a historiografia. O primeiro passo a ser dado na composição do quadro teórico referente a análise dos três quadros escolhidos do pintor renascentista Giampietrino, é a escolha conceitual para guiar o desenvolvimento deste trabalho, sendo o conceito de *representação*.

Para a discussão do conceito *representação* o autor que servirá de guia será Roger Chartier a partir de sua obra *A História Cultural – Entre práticas e representações*. Para Chartier (1988), a representação condiz com o local de inserção do objeto, pois as realidades sociais são calcadas no que o autor ordena por classificações, divisões e delimitações, termos que dão presente de sentido às figuras. As representações vistas por Chartier (1988), também se encaixam através de códigos, padrões e sentidos, que são compartilhados em sociedade, podendo acabar naturalizados. Como entende-se que as representações são objetos sociais, seus sentidos podem mudar, porque são construções históricas, que implicam em relações de poder e conflitos de interesses.

Um exemplo para tratar da naturalização da representação pensada no tema, são os retratos de Maria Madalena, pois segundo Maria de Fátima Moreira de Carvalho (2009)

[...] em pinturas como a pecadora penitente, onde ela aparece geralmente vestida, mas ostentando sensualidade, e algumas outras, igualmente denominadas a pecadora arrependida, Madalena penitente, ou simplesmente Madalena, retratam a personagem nua ou seminua, pondo em evidência as características de Prostituta, apesar do completo silêncio que faz a Bíblia sobre a vida particular da personagem, sendo, portanto, criações do imaginário. (CARVALHO, 2009, p. 121).

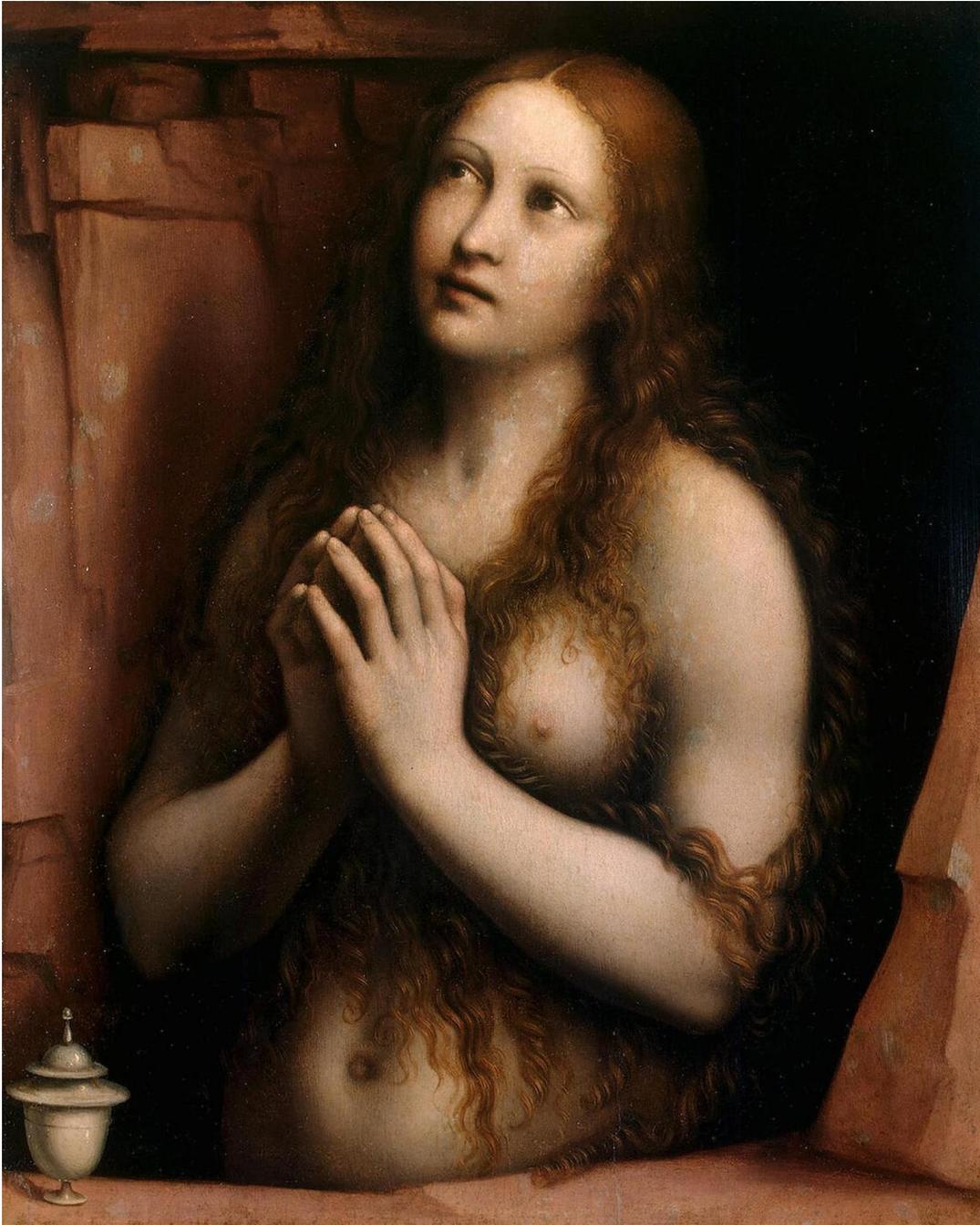
Ou seja, a partir das representações criadas de Maria Madalena, a personagem ganhou as características de prostituta, sendo que na Bíblia nada é comentado sobre a vida particular de Madalena.

Esta pesquisa é dividida em três capítulos. O primeiro deles traz um apanhado bibliográfico sobre a vida do artista lombardo Giampietrino, a fim de reunir informações sobre sua vida, produções, técnicas de pintura e mudanças estilísticas. A bibliografia usada nesta primeira parte é em sua grande maioria publicada no idioma italiano, sem tradução para o português, do qual se faz aqui uma tradução livre, o uso destes artigos se dá, para além de se constituírem em importantes bibliografias sobre a temática, devido a escassez de pesquisas sobre o assunto no Brasil. As informações sobre sua vida ajudarão nos momentos de análise das imagens de Maria Madalena.

O segundo capítulo foi reservado para falar somente da personagem retratada, Maria Madalena. Os assuntos permeiam a vida de Madalena nos Evangelhos Canônicos, nos Evangelhos Apócrifos, além dos escritos que envolvem a personagem, criadas durante a Idade Média e que influenciaram o imaginário da população ao falar da santa.

No terceiro capítulo, a atenção será voltada às três obras apresentadas abaixo. Serão feitas análises detalhadas, segundo a metodologia proposta por Panofsky, trazendo obras de outros artistas com o mesmo tema, a relação das hagiografias medievais com as representações de Madalena e o significado intrínseco do artista ao retratar a personagem bíblica.

Figura 1: *Maria Madalena Penitente*



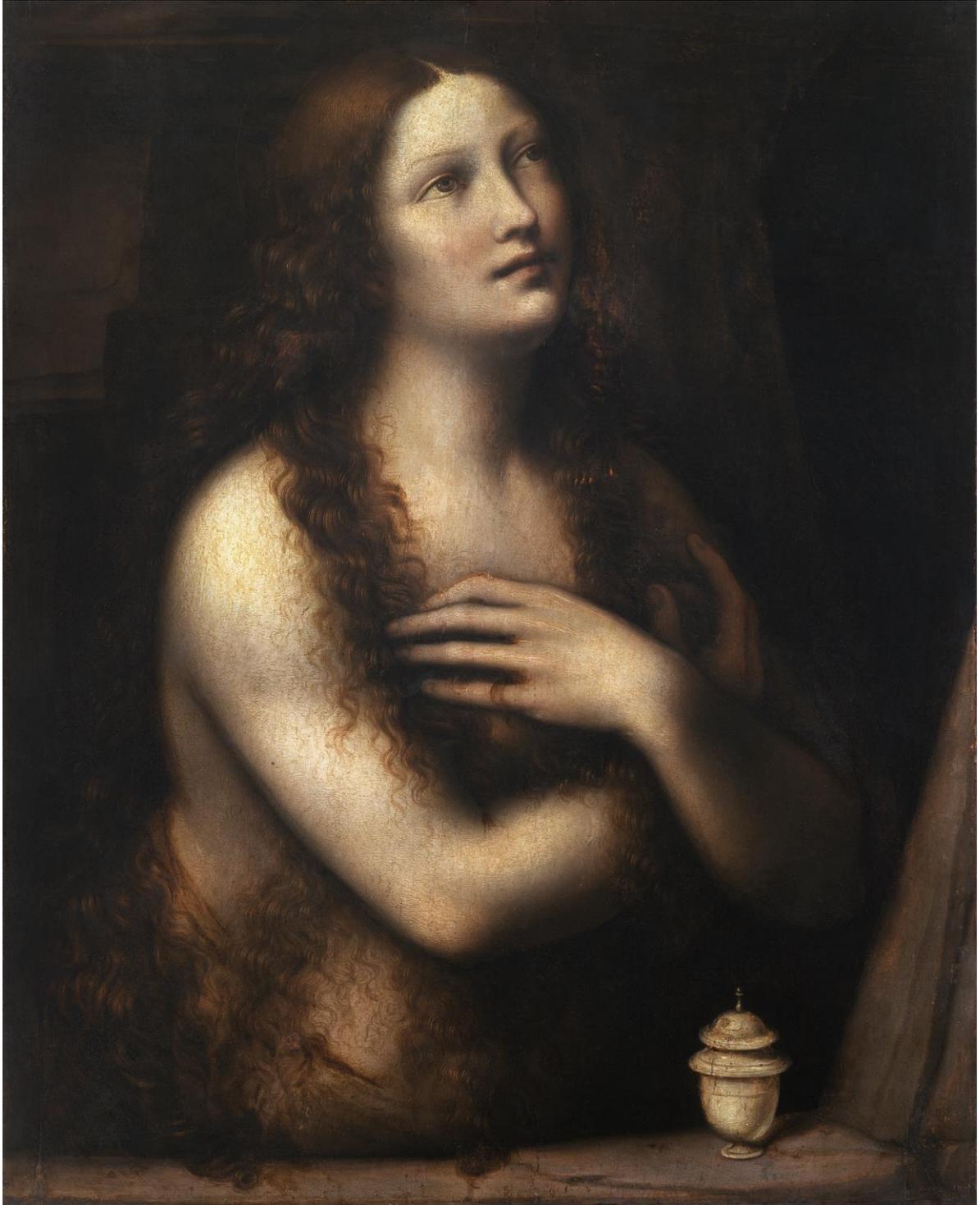
Autor: Giampietrino
Período de criação: (1508 – 1553)
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensões: 49 cm x 39 cm
Localização: Hermitage Museum, São
Petersburgo, Rússia

Figura 2: *Santa Maria Maddalena*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1520
Técnica: Óleo sobre tela
Dimensões: 73,5 cm x 57,5 cm
Localização: Castello Sforzesco, Milão, Itália.

Figura 3: *Maria Madalena*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 - 1553
Técnica: Óleo sobre tela
Localização: Museu Nacional de Lucca,
Lucca, Itália.

2. VIDA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE GIAMPIETRINO

Considerando como objeto principal desta pesquisa as três imagens de Maria Madalena por Giampietrino, para buscar os esclarecimentos necessários, é preciso investigar a vida desse pintor, bem como sua formação artística, atrelando a passagem de Leonardo da Vinci pela Lombardia e como se deram as relações entre mestre e aprendiz, usando as características da pintura milanesa e tendo como pano de fundo a Itália do século XVI.

2.1 GIOVANNI PIETRO RIZZOLI OU GIAMPIETRINO?

A produção artística do renascimento cultural italiano, no *Cinquecento*², é amplamente discutida ao longo da história, tendo como enfoque os grandes nomes da pintura, escultura e arquitetura. É pouco considerado o fato de que parte desta produção cultural se deve a ateliês mantidos por estes pintores, como Leonardo da Vinci, para a formação de novos artistas que seguissem seus parâmetros estilísticos. O trabalho em ateliês era longo e duro, chegava-se muito cedo para ser treinado, Leonardo chegou ao ateliê de Verrochio com 14 ou 15 anos e Michelangelo iniciou no ateliê de Ghirlandaio com apenas 13 anos.

Começar como menino de ateliê, estudando por um ano, para adquirir prática no desenho em painel pequeno; depois, servir no ateliê sob orientação de algum mestre, aprender como trabalhar em todos os ramos que pertencem à nossa profissão; e ali ficar e começar o trabalho de cores; aprender a ferver as colas, e moer os *gessos* [o pó branco usado em pintura]; e obter experiência gessando *anconas* [painéis com moldes], e modelar e raspar as moldagens; dourar e estampar; durante o espaço de bom seis anos. Depois ganhar experiência em pintura, embelezamento com mordentes, fazer tecidos de ouro, ganhar prática no trabalho na parede durante mais seis anos, desenhando todo o tempo, nunca saindo, seja em feriados seja em dias de trabalho. (BURKE, 1999, p. 66-67).

Ou seja, antes de tornarem-se grandes artistas, os aprendizes deveriam passar por diferentes provações de talento e persistência, através do trabalho braçal, atuando como artesão ou realizando o trabalho que se assemelha ao de um pedreiro.

Giampietrino foi um dos aprendizes de Leonardo da Vinci em sua passagem por Milão, ao final do século XV. Para entender melhor sua produção, é necessário que façamos um apanhado de sua vida, considerando que as fontes acerca de sua identidade são escassas, existindo divergências de nomes e datas.

² O Renascimento italiano pode ser dividido entre Trecento, Quattrocento e Cinquecento, sendo, respectivamente, os séculos XIV, XV e XVI.

Em documentos da época, pode-se encontrar a grafia do nome de Giampietrino de diversas maneiras, como “Gioanpietro”, no *Códice Atlântico*³ de Leonardo da Vinci, “Pietro Riccio milanese pittore, discepolo di Leonardo da Vinci” escrito por Lomazzo (KEITH; ROY, 1996, p. 5) ou ainda “Gio Pedrino” em documento de Ambrogio Mazenta e “Rizzo” em documentos sobre o trabalho realizado no Duomo de Milão (MARINHO, 2009, p. 14).

Segundo Cristina Geddo (2014), Giovanni Pietro Rizzoli nasceu em 1485 e teve sua própria oficina em Milão de 1508 a 1553, ano da sua morte. Estima-se que o pintor tenha se formado na oficina de Leonardo da Vinci, da qual será tratada mais adiante, no final da sua primeira estadia milanesa, que compreende de 1482 a 1499, mantendo contato direto com outros aprendizes como Boltraffio, Marco d’Oggiono, Salai e Francesco Melzi.

Sua primeira oficina era formada por pelo menos três discípulos: Marco d’Oggiono, Boltraffio e Gian Giacomo Caprotti, o conhecido Salai, [...] É provável que Boltraffio e Marco d’Oggiono já exercessem outras atividades e, portanto, possivelmente consagrados no meio milanês, participavam paralelamente das oficinas. (MARINHO, 2009, p. 27).

Além das divergências acerca da escrita de seu nome, há discussões sobre a identidade de Giampietrino dado a diferença de datas a qual ele é mencionado. No *Tratado da Pintura* de Gian Paolo Lomazzo, o “Pietro Rizzi” mencionado, tem sua data de atuação entre 1481 a 1493, no entanto Leonardo escreve sobre “Giampietro” por volta de 1497 a 1500, sendo a segunda data a mais possível para a associação ao pintor objeto desta pesquisa (KEITH; ROY, 1996, p. 5).

No artigo de Janice Shell e Grazioso Sironi, “*Alguns documentos de Giovanni Pietro Rizzoli: O Giampietrino?*”⁴ de 1993, os autores reúnem diversos documentos que nos fazem entender um pouco sobre a vida deste artista em seu contexto social. A primeira documentação a citar Giampietrino é de 1508 com Ugo da Faiate, que foi convidado para fazer parte de seu ateliê e recebia cerca de 15 *scudi*, moeda da época, ao ano, além de moradia e alimentação, preço esse que faz entender que Ugo já tinha uma breve experiência com pinturas, pois era um valor alto a ser pago a alguém iniciante. Outro nome de aprendiz que aparece nas documentações é Giovanni Francesco Boccadoli, essa informação de 1517 é uma reclamação por atraso de pagamento. Além dos relatos com seus próprios aprendizes, Shell e

³ O *Códice Atlântico* é um compilado de documentos de Leonardo da Vinci, onde ele trata de seus projetos e realizações de 1478 a 1518, organizado por Pompeo Leoni, artista e colecionador do século XVI. (MARINHO, 2010, p. 200).

⁴ *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: Il Giampietrino?* (Todos os textos são com tradução livre da autora).

Sironi (1993) mostram que em 1509, Giampietrino teriam comprado de monges de São Pietro em Gessate uma grande casa na propriedade da paróquia de São Protásio, tendo pagado 2350 liras imperiais, outra série de moedas da época, e 1300 liras teriam saído do bolso do próprio Giampietrino, que até esse momento não era emancipado, e teria juntado esse valor vendendo suas obras, embora ele tenha continuado a morar com seu pai na paróquia de São Tommaso, em Porta Cumana até 1511.

Geddo (1994) inclui também sua pesquisa no Arquivo Civil Histórico de Milão, onde apresenta o registro anual de residentes de Milão entre 1524 e 1529: “*Porta Cumana Santo Protasio | Magistro Jo. Pietro Rizzolo depentore – ducati 250*” e ainda complementa que o valor mostrado não corresponde ao rendimento real do pintor, pois ele, neste momento, era ativo e realizava trabalhos, quase todos particulares, provavelmente ganhando muito mais do que foi declarado.

Seguindo a cronologia, Shell e Sironi (1993) apontam o contato de Giovanni Pietro com a Ordem dos Hieronimitas de São Jerônimo, da Igreja de São Cosme e Damião através de comprovantes de pagamento. Juntamente com estes documentos, em 1533, tem-se o contrato assinado por ele com a oficina do Duomo da Catedral de Milão para a realização de cartões que posteriormente serviriam para a confecção de peças de tapeçaria representando a vida da Virgem.

A ligação de Giampietrino com a Ordem faz Shell e Sironi (1993) acreditarem que neste momento o pintor conheceu Angelico Marliani, monge do Castellazo, onde se encontrava *A Última Ceia*, cópia feita por Giampietrino de um dos quadros mais famosos de Leonardo da Vinci e que foi destruído em 1943 durante a Segunda Guerra Mundial. Ainda discutido por Shell e Sironi, em 1537, há registros de trabalhos realizados por Giampietrino juntamente com Niccolò Appiani e Cristoforo Bossi para o Duomo. Em 1543, têm-se registros da associação com o comerciante Alessandro Bizozeri, onde Giampietrino entrou com 300 liras imperiais e Bizozeri com 1500 liras, o combinado era de comprar coisas de boa qualidade e vendê-las fora da Itália, destacando-se principalmente a Espanha, e com um adendo no contrato, que Bizozeri levasse o filho de Giampietrino, Gerolamo, para que fosse seu aprendiz por cinco anos. O fato de vender produtos fora da Itália firma o que Geddo acreditava sobre a renda do pintor ser maior que a renda declarada. E, finalmente, em 1547, Giampietrino doa uma quantia de 2500 liras para sua filha chamada Angélica, pelo casamento com Giovanni Francesco Sormani.

A autora Cristina Geddo em seu artigo *O retábulo de Pavia de Giampietrino: documentos do cliente*⁵ de 1995, disserta sobre uma das encomendas feitas a Giampietrino. A pintura da Igreja de Pavia, de 1521, foi encomendada por Ludovica Colletti em homenagem ao seu falecido marido Giovanni Simone Fornari, em 1506, fato esse que intriga a pesquisadora pelo intervalo entre a morte de Giovanni e a pintura feita a ele, somente 15 anos depois.

Para Marinho (2009) esse trabalho faz com que Giampietrino possivelmente tenha criado novas relações, pois segundo a documentação que Geddo (1995) apresenta, o avô já falecido de Giovanni Simone Fornari, teria financiado em 1475, um valor de 2500 *ducatis*, na moeda da época, para Galeazzo Maria Sforza⁶, quem mais tarde convidaria o avô de Fornari para assumir uma posição de conselheiro, e conseqüentemente faz com que a família Fornari receba a proteção do governo Sforza.

Analisando a documentação trazida por Janice Shell, Grazioso Sironi e por Cristina Geddo é possível pensar seu contexto social. Gombrich em *História da Arte* (2008) afirma que:

Em épocas anteriores, era o príncipe quem concedia seus favores ao artista. Agora, os papéis estavam quase invertidos e era o artista quem concedia um favor a um rico príncipe ou potentado, aceitando uma encomenda dele. Assim, aconteceu que os artistas puderam freqüentemente escolher a espécie de encomenda de que gostavam, e deixaram de precisar acomodar suas obras aos caprichos e fantasias de seus clientes. E difícil decidir se esse novo poder foi, a longo prazo, uma pura bênção para a arte. Mas no início, de qualquer modo, teve o efeito de uma libertação que soltou uma quantidade tremenda de energia represada. (GOMBRICH, 2008, p. 58).

Gombrich (2008) se preocupa em comentar o caso dos considerados grandes artistas do período, mas o sucesso dos mesmos atingia seus ateliês, do mesmo modo que Leonardo era reconhecido por ser aprendiz de Verrocchio (GOMBRICH, 2008, p. 200), mais tarde tanto Giampietrino como Marco d'Oggiono também eram reconhecidos pela escola de Leonardo (KEITH; ROY, 1996, p. 7).

As oficinas ocupavam um lugar importante na sociedade renascente através de diversos segmentos: móveis, roupas, armas, incluindo pinturas e outras criações de luxo. Nas oficinas de desenho, o termo “artista” não existia, portanto, este trabalhador era conhecido como “artífice do desenho”, ou tendo como atribuição o nome de “artifex”, uma espécie de artesão voltado as artes plásticas (CHASTEL, 1988, p. 171).

⁵ La Pala di Pavia Del Giampietrino: Documenti Sulla Committenza.

⁶ Duque de Milão de 1466 a 1476.

Pensando na vida econômica de Giampietrino, através da quantidade de pinturas e afrescos que permaneceram para a posterioridade e dos documentos comprobatórios de compras, é possível pensar que o pintor tinha uma vida estável. Tendo em vista o contexto do período e do *status* que a arte trazia, recebendo títulos de cavaleiros ou nobres (BURKE, 1999, p. 95).

Havia muitas pequenas cortes na Itália que precisavam desesperadamente de honra e prestígio. Erigir magníficos edifícios, encomendar esplêndidos túmulos ou grandes ciclos de afrescos, ou dedicar uma pintura para o altar-mor de uma famosa igreja, era considerado um modo seguro de perpetuar-se o próprio nome e de adquirir um monumento condigno à sua existência terrena. (GOMBRICH, 2008, p. 198).

Gombrich (2008) expõe a importância dos artistas nesse período para legitimar famílias, conceder *status* social à diversas pessoas, do mesmo modo como Giampietrino pintou a Igreja de Pavia para Ludovica Coletti, que a encomendou em homenagem ao marido falecido e como um meio de mostrar o serviço de um pintor reconhecido no período. Além dessas pequenas cortes, os favores iam até famílias reais e extremamente poderosas no período, podem ser usadas como exemplo as famílias florentinas Sforza e Médici, grandes mecenas do período.

Outra obra que complementa a afirmação de Gombrich é a de Peter Burke em *O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália* (1999), onde o autor coloca que além de trazer *status* às famílias nobres, com o decorrer do tempo, a “democratização da arte” ocorre de modo que atinge outras classes da sociedade renascentista. As pinturas além de prestar serviço a Igreja, através das obras religiosas retratando cenas bíblicas, poderiam também ser identificadas como pintura secular que, por sua vez, englobavam retratos, estes que pertencem em sua maioria a coleções privadas hoje, dificultando o levantamento desses quadros. Com o aumento da demanda de retratos na época, pode-se acreditar que pintores com um nome conhecido no mercado, incluindo Giampietrino, poderiam ter aumentado sua renda atendendo a diversas famílias de mercadores, alfaiates e artesãos, enquanto a população mais rica investia também em cortinas de veludo, colunas clássicas e criação de cães de caça.

Pensando na determinação de uma identidade, podemos considerar que

Os novos documentos apresentados aqui, e as observações que os acompanham, ainda não constituem provas irrefutáveis que Giovanni Pietro Rizzoli e Giampietrino são a mesma pessoa. [...] se os dois artistas não podem ser identificados, então quem foi Giampietrino? E, mais, ao ponto, quem foi Rizzoli? (SHELL; SIRONI, 1993, p. 131)⁷.

⁷ The new documents presented here, and the observations that accompany them, still do not constitute irrefutable proof that Giovanni Pietro Rizzoli and “Giampietrino” were the same person. [...] if the two artists

Portanto, no que diz respeito à Giampietrino, Shell e Sironi (1993) finalizam sem saber ao certo se Giovanni Pietro Rizzoli e Giampietrino são a mesma pessoa. As documentações de Giovanni Pietro Rizzoli mostram um homem com a vida estável, que possui uma renda compatível ao seu padrão de vida, aprendizes e negociador com mercadores, e tem como a maior evidência que se aproxima de Giampietrino são os contratos artísticos firmados na época, como para a Ordem dos Hieronimitas, o Duomo da Catedral de Milão e a Igreja de Pavia (fig. 4).

Figura 4: *Madonna con Bambino e i Santi Michele e Gerolamo*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1520
Localização: Retábulo da Igreja de San Marino, Pavia, Itália.

2.2 MESTRE E APRENDIZ

Para aprofundarmos o relacionamento de Giampietrino com seu mestre, é necessário pensar sobre as estadias de Leonardo em Milão e também sua produção artística nesse período, para servir de base nos momentos de análise das obras produzidas por Giampietrino.

As estadias milanesas de da Vinci são divididas em duas partes, sendo que a primeira ocorre no *Quattrocento* italiano, logo após a segunda metade do século XV, a convite de Ludovico Sforza⁸, conhecido como Il Moro, e a segunda no início do século XVI, a convite de Luiz XII⁹. Quando Leonardo é convidado a ir à Milão por Ludovico Sforza, ele já havia realizado trabalhos para outro mecenas importante em Roma, Lorenzo di Medici, portanto Leonardo já chega à Lombardia com fama no meio artístico. Da Vinci chega a Milão para exercer funções de cunho militar, trabalhando como engenheiro e arquiteto para o duque de Milão, no entanto, enquanto trabalhava a serviço da família Sforza, constituiu sua primeira escola, a qual os aprendizes mais tarde seriam conhecidos como leonardescos. A escola de Leonardo foi de grande importância para o artista, pois seus aprendizes ajudaram na difusão de suas técnicas e também na pesquisa artística. (MARINHO, 2010, p. 199).

Gombrich (2008) também relata o funcionamento das oficinas, onde não era exatamente uma escola, mas muito cedo os artistas eram deixados para viverem nas casas dos mestres e iniciavam com pequenas tarefas e gradualmente, de acordo com o talento do artista, ia-se atribuindo mais trabalhos a ele.

Neste período, Leonardo escreve *Tratado da Pintura* (1490-1517), onde disserta sobre seus principais postulados acerca da pintura, bem como sua metodologia de ensino, associada a oficina de seu mestre, Andrea Verrocchio. Na oficina milanese de Leonardo, seus primeiros aprendizes foram Marco d'Oggiono, Boltraffio e Gian Giacomo Caprotti, conhecido como Salai. A segunda formação de pupilos tem o acréscimo de Francesco Melzi e Giovanni Pietro Rizzoli, conhecido como Giampietrino, sendo citado em seu *Códice Atlântico* (1478 - 1518).

No *Tratado da Pintura*, da Vinci, assim como Verrocchio, defende que o pintor deve ser o mestre da imitação, que através do olhar, ser capaz de reproduzir qualquer elemento da natureza.

Em qual oficina os jovens devem estar: a oficina dos jovens, os quais desejam se profissionalizar nas ciências da imitação de todas as figuras das obras da natureza,

⁸ Duque de Milão de 1494 a 1499.

⁹ Tomou posse de Milão na Primeira Guerra da Itália de 1499 a 1512.

deve ser próximo ao desenho acompanhado de sombras e luminárias, de acordo com o lugar onde tais figuras estão localizadas. (DA VINCI, 1995, p. 44).¹⁰

Neste trecho do *Tratado da Pintura* (1490-1517), da Vinci coloca exatamente que os jovens devem procurar oficinas para se profissionalizarem nas ciências da imitação dos elementos da natureza atreladas às técnicas de luz e sombra, da forma como aquele objeto estiver disposto. Os principais exercícios que Leonardo propunha a seus aprendizes era a técnica chamada *inossato*, que consistia no uso de uma ponta de prata sobre o papel tratado e pó de osso colorido, depois desta técnica de treinamento, eles estariam aptos a usar o pincel sobre tela (MARINHO, 2010, p. 201), que consiste na técnica do uso da tinta a óleo usando pincéis ou espátulas na constituição da imagem. Atentando ainda ao exercício da imitação, Leonardo deixa claro na segunda parte do postulado nº 78 do *Tratado da Pintura*, sobre a autenticidade do pintor, que não se devem imitar as técnicas de outros pintores, pois a natureza é abundante, não necessitando recorrer a obras de outros mestres, e sim aos elementos naturais.

Sobre imitar pintores: digo aos pintores que nunca devem imitar a maneira do outro, porque este será dito neto e não filho da natureza; porque justamente sendo as coisas naturais tão abundantes, deve-se antes recorrer mais à natureza do que aos mestres, que já a estudaram. E digo isso não para aqueles que pretendem através dela alcançar a riqueza, mas para os que desta arte objetivam fama e honra. (DA VINCI, 1995, p. 52).¹¹

O primeiro impacto da ida de Leonardo à Milão é através da *Virgem das Rochas*, hoje localizada no Museu do Louvre, e da *Última Ceia*, no refeitório da Santa Maria delle Grazie. A *Virgem das Rochas* foi encomendada no início de 1483 pela Confraria Imaculada Conceição, onde Leonardo trabalharia junto com os irmãos Predis, na ornamentação do altar da Igreja de São Francisco de Milão, Leonardo ocupava a parte central do altar. E nos seguintes anos, Leonardo se ocupou realizando a segunda versão da *Virgem das Rochas*, hoje na National Gallery de Londres, e o monumento equestre a Francesco Sforza.

Nas questões de execução da obra, em *Tratado da Pintura*, de Gian Paolo Lomazzo através de sua edição de 2011, é citado que Leonardo preferia usar moldes de argila em vez de ferro ou mármore. Segundo Marinho (2010), as composições feitas exclusivamente para a *Virgem das Rochas*, posteriormente foram usadas por seus aprendizes.

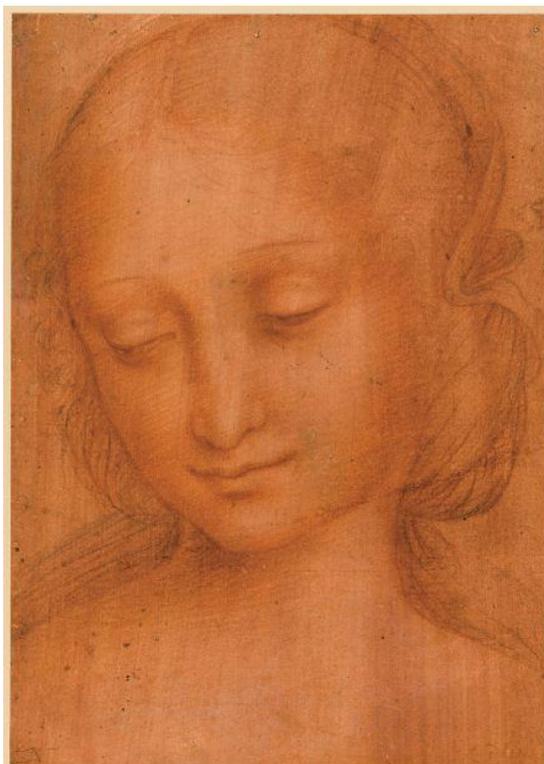
¹⁰ Quale studio deve essere ne' giovani: Lo studio de' giovani, i quali desiderano di professionarsi nelle scienze imitatrici di tutte le figure delle opere di natura, dev'essere circa Il disegno accompagnato dalle ombre e lumi convenienti al sito dove tali figure sono collocate. (DA VINCI, 1995, p. 44)

¹¹ Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato. E questo dico non per quelli che desiderano mediante quella pervenire a ricchezze, ma per quelli che di tal arte desiderano fama e onore (DA VINCI, 1995, p. 52)

A figura torcida do Menino que apoia uma perna sobre a outra e abençoa com a mão oposta à perna superior reaparece em diversas pinturas repetindo a composição de Leonardo [...]. Na pintura *Madona com Menino*, de Bernardino de'Conti, na Pinacoteca do Castelo Sforzesco, percebemos a mesma figura em posição mais frontal, assim como na *Madona com Menino, São João Batista e São Sebastião*, de Boltraffio, conservada no Louvre. Este mesmo tema foi repetido por este artista na pintura que hoje se encontra em Budapeste (SzépművészetiMúzeum), no entanto, o Menino está quase de costas, lembrando mais a *Virgem das Rochas* de Leonardo e também a *Madona com Menino e São João Batista*, de Cesare da Sesto, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. (MARINHO, 2010, p. 206).

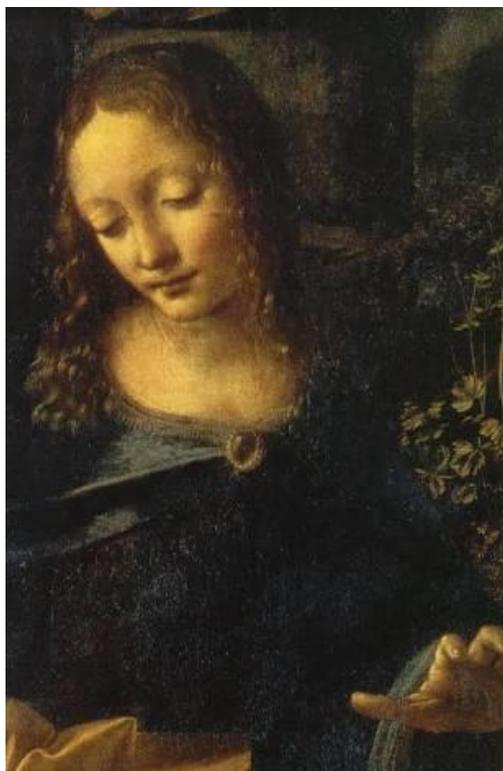
Outro fato abordado por Fernanda Marinho (2010), é que a mesma coisa acontece com o rosto da Virgem, pois também são encontradas repetições, sugerindo que o rosto dela também tenha sido esculpido a fim de servir como molde para a pintura. Um dos trabalhos que mostra relação com a Virgem é de Giampietrino, através de seu desenho de *Estudo da cabeça de uma jovem*, que está em Cambridge. Nas imagens abaixo, é possível ver a semelhança entre a fig. 6 em detalhe da Virgem das Rochas por da Vinci, e da fig. 5 o estudo de Giampietrino.

Figura 5: *Studio per un volto femminile*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1520
Técnica: Desenho em papel
Localização: Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inglaterra.

Figura 6: *Virgem das Rochas* (em detalhe)



Autor: Leonardo da Vinci
Período de criação: 1483 - 1486
Técnica Óleo sobre madeira
Localização: Museu do Louvre, Paris, França.

Em 1498, Milão foi tomada pelos franceses causando a queda da dinastia Sforza, e fazendo com que Leonardo acompanhado de seu amigo matemático e monge, Luca Pacioli, fosse em direção a Mantova, seguindo assim, por Veneza e Florença. É nesse momento em que Leonardo pinta o retrato para Isabella D'Este, esposa do duque de Mantova, segundo as correspondências apresentadas por Shell e Sironi (1993). É também este período que representa para os discípulos de da Vinci um momento de maior liberdade, onde eles procuraram seus próprios nichos de criação, por exemplo, Marco d'Oggiono trabalha em Lecco e Savona, Boltraffio segue para a Bologna e Solario realiza trabalhos na capital veneta.

A segunda estadia de Leonardo na Lombardia ocorre após o fim das maiores tensões acerca da política local, apenas em 1506. Segundo Marinho (2010), a volta de Leonardo e outros artistas para Milão, não teve uma adaptação difícil, pois o governo francês de Luis XII continuou com os planos de Ludovico Sforza em relação ao meio artístico, como a encomenda de tapetes representando os meses do ano para o Castello Sforzesco, em Milão.

Além da mudança política, a clientela de Leonardo e dos leonardescos é outra, pois agora eles atendem a aristocracia francesa que se instala na Itália após as invasões, no entanto, isso não muda as características da produção artística do séquito de Leonardo. Além de se dedicar a esculturas, estudo da paisagem, da Vinci termina a segunda versão da *Virgem das Rochas* (National Gallery, Londres) e pinta *Santa Ana* (Museu do Louvre).

No que diz respeito à influência direta de Leonardo nas composições de Giampietrino, podem ser citados diversos exemplos. O primeiro é de Marinho (2009) onde a autora debate a desconfiança pela autoria de *Maria Madalena* (fig. 7) que atualmente é atribuída a Giampietrino, pois as feições e a nudez da personagem correspondem às características do pintor, no entanto, o que Marinho (2009) contesta é a paisagem úmida que compõe o fundo da imagem e a transição de cores para o cabelo, além de conter elementos venezianos, tendo o quadro datado de 1515, condizente com a passagem de Leonardo por Veneza neste meio tempo.

Figura 7: *Maria Madalena*



Autor: Leonardo Da Vinci – Giampietrino
Período de criação: 1515
Localização: Coleção privada.

O outro exemplo é dado por Larry Keith e Ashok Roy (1996) em *Cristo carregando sua cruz*, o desenho original é atribuído a Leonardo e hoje está em Veneza. Keith e Roy (1996) colocam que claramente Giampietrino usa o desenho de Leonardo para fazer seu próprio Cristo carregando sua cruz reproduzindo a pintura por diversas vezes, assim como fez com Maria Madalena.

A reflectografia em infra-vermelho mostra claramente os traços da transferência de cartões na versão da National Gallery, delineando visivelmente os contornos da testa, olhos e narinas. Outra versão agora em Budapeste, mostra traços semelhantes de transferência de cartões; o uso do mesmo cartão para ambas as fotos foi provado, sem sombra de dúvida, pela exata coincidência de um traçado da imagem de Londres colocada no painel de Budapeste (KEITH; ROY, 1996, p. 5)¹²

Keith e Roy (1996) apontam as similaridades entre os desenhos de da Vinci (fig.8) e de Giampietrino (fig. 9), fazendo observação ao uso repetido dos mesmos cartões de moldes

¹² Infra-red reflectography clearly shows the traces of the cartoon transfer in the National Gallery version particularly visibly delineating the contours of the brow, eyes, and nostril. Another version now in Budapest, shows similar traces of cartoon transfer; the use of the same cartoon for both pictures was proved beyond reasonable doubt by the exact coincidence of a tracing of the London picture laid on to the Budapest panel (KEITH; ROY, 1996, p. 5)

por transferência, portanto, alguns elementos se repetem de maneira exata em diferentes quadros.

Figura 8: *Cristo carregando sua cruz*



Autor: Leonardo da Vinci
Período de criação: 1497-1500
Técnica: Ponta de prata no papel cinza
Dimensões: 11,6 cm x 9,1 cm.
Localização: Galleria dell'Accademia,
Venice, Itália.

Figura 9: *Cristo carregando sua cruz*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Técnica: Óleo sobre madeira
Dimensões: 62 cm x 49 cm.
Localização: Szepmiiveszeti Muzeum,
Budapest, Hungria.

Além do exemplo do *Cristo carregando sua cruz* e de *Madalena*, na composição da pintura perdida *Leda e o cisne* de Leonardo da Vinci, aqui ilustrada pela cópia de Cesare da Sesto, toda a forma corporal é absorvida por Giampietrino em seu quadro *Salomé* e em *O suicídio de Cleópatra*. Keith e Roy (1996) fazem um trabalho de sobreposição de imagens, para que seja mais compreensível.

Figura 10: *O suicídio de Cleópatra*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1549
Técnica: Óleo sobre madeira
Dimensões: 73 cm x 57 cm.
Localização: Museu do Louvre, Paris.
França

Figura 11: *Salomé com a cabeça de São João Batista*



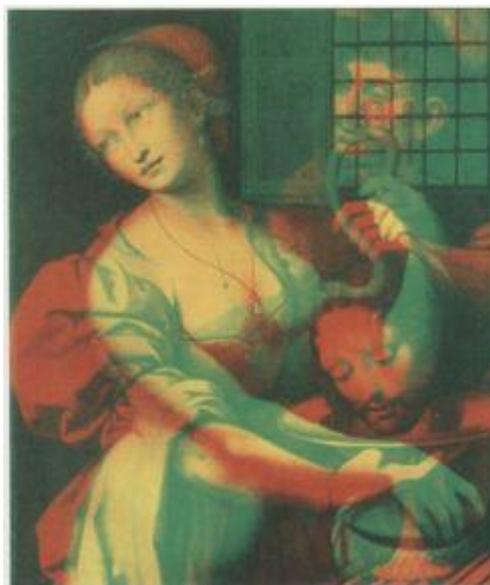
Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1549
Localização: National Gallery,
Londres, Inglaterra.

Figura 12: *Leda e o Cisne*



Autor: Cesare da Sesto
Técnica: Óleo sobre madeira
Dimensões: 96,5 cm x 73,6 cm
Localização: Coleção Earl of
Pembroke, Wilton House, Wilton,
Inglaterra.

Figura 13: *O suicídio de Cleópatra e Salomé com a cabeça de São João*



Sobreposição das figuras 9 e 10,
organizado por Keith e Roy (1996, p.
10)

Neste sub-capítulo, foi possível traçar as estadias milanesas de Leonardo da Vinci junto com a produção de seus aprendizes, em especial, Giampietrino. Suas duas estadias na Lombardia representaram grande importância de modo geral, contando que durante o tempo que esteve em Milão produziu obras importantes e conhecidas mundialmente na atualidade, como a *Última Ceia*. No que diz respeito ao relacionamento com Giampietrino, é possível afirmar a grande influência na produção artística do pintor, sendo que poucos exemplos foram citados diante da vasta produção durante a Renascença. Giampietrino seguiu um dos preceitos explanados por da Vinci em seu *Tratado da Pintura*, utilizado na edição de 1995, onde defende que seus aprendizes deveriam ser mestres da imitação, é possível pensar isso a partir das diversas repetições de mesmas figuras, como *Cristo carregando sua cruz* e também de *Maria Madalena*.

2.3 PRODUÇÃO ARTÍSTICA E MUDANÇAS ESTILÍSTICAS DE GIAMPIETRINO

Depois de 500 anos, as pinturas que chegaram até a contemporaneidade sofreram com reações químicas, físicas e biológicas ocasionadas pelo tempo de diversas formas. Por mais que as pinturas já renomadas na época, como as de Leonardo, Michelangelo, Rafael e outras, receberam um tratamento especial, os museus e galerias vêm se preocupando com a conservação das obras de arte que mantém o nome do Renascimento vivo na História. Nas obras de Giampietrino, por exemplo, muitas permanecem em coleções privadas espalhadas pela Europa, sendo difícil traçar um mapa que reúna todas essas pinturas em uma lista, ainda mais considerando que Giampietrino produziu muito durante o período em que sai da oficina de Da Vinci até o ano de sua morte (GEDDO, 1994 p. 12). É possível perceber que sua produção se concentrava majoritariamente em arte religiosa, sendo que suas principais reproduções eram *Maria Madalena*, *Santa Catarina*, *a Virgem*, *Cristo carregando a Cruz* e *Salomé*. Uma das únicas figuras históricas não bíblicas que Giampietrino retrata é a Cleópatra em seu momento de suicídio.

Para pensar um pouco de sua mudança estilística no período, no artigo de Furio Rinaldi, *O desenho de Giampietrino: Nota de técnica e função*¹³ de 2013, é possível perceber como se dá a diferença entre seus diversos desenhos de estudo as técnicas utilizadas nas composições de suas obras.

¹³ I Disegni di Giampietrino: Note di Tecnica e Funzione

A primeira comparação que permite perceber a diferença de estilos são dois estudos de Giampietrino, um estando em Nova York na Morgan Museum & Library representando a *Sagrada Família*, e o outro a *Virgem com o menino* na Christ Church em Oxford.

Figura 14: *Sacra Famiglia*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Localização: Morgan Library & Museum,
Nova York, Estados Unidos.

Figura 15: *Madonna col Bambino*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Localização: Christ Church, Oxford,
Inglaterra.

Rinaldi (2013) coloca que cronologicamente, os desenhos são dos anos vinte e trinta do *Cinquecento* italiano, sendo usado a técnica de desenho com pedra negra. No entanto, o desenho que está em Nova York apresenta um alargamento de plano e uma construção de formas típica do período tardio de Giampietrino, enquanto a segunda figura representa um período anterior, coincidindo com as formas que Giampietrino retrata em seu trabalho do retábulo de Pavia. Os dois cartões apresentam uso como “molde” para composições, e Rinaldi ainda completa citando

O uso extensivo de cartão por Giampietrino é testemunhado pela extrema repetitividade de seu catálogo pictórico, bem como pela presença de pó ou transferência por gravura visível nos desenhos subjacentes de muitas de suas obras, como por exemplo, a seção de pedra preta (ou carvão) contínua e mecânica, que caracteriza o desenho subjacente de *Madonna com o menino* por Giampietrino da Pinacoteca di Brera, mostra como o artista, neste caso, transferiu a composição através da gravação direta de um cartão, provavelmente o mesmo usado para as

variantes conhecidas do mesma pintura agora no Hermitage e na Pinacoteca do Castelo Sforza. (RINALDI, 2013, p. 13).¹⁴

Rinaldi dá uma explicação para a grande repetição das obras de Giampietrino, devido a técnica que o pintor usava de transferência por incisão ou polvilhamento. A técnica de transferência por incisão consiste em, a partir uma matriz, sobrepô-la em outro suporte e riscar a imagem para que fique gravado no material que está embaixo. Na técnica de polvilhamento, tem-se uma matriz onde as linhas contem pequenos furos, e nela é passado um pó fino de carvão para que a linha se transfira para o suporte de baixo. Além disso, as pesquisas com raio infravermelho mostram que as correções feitas pelo pintor eram diretamente no desenho, portanto antes da escolha final para receber a tinta a óleo, o artista reposicionava o corpo do personagem de diversas maneiras antes de pintar.

A fase madura de Giampietrino é entre os anos de 1535-45 e é descrita como

Giampietrino interpreta no retábulo suíço um estilo devocional cada vez mais expressivo, que abandona as refinadas estilizações leonardescas dos primórdios e se caracteriza pela expansão da tapeçaria e pela desproporção das figuras, que assumem uma escala monumental. Estas características que ganhou o pintor o papel de pioneiro do maneirismo lombardo. (RINALDI, 2013, p. 26).¹⁵

A pintura que descreve este momento é *La Madonna di Loreto tra i Santi Giovanni Battista, Caterina e Dio Padre benedicente* na Ponte Capriasca em Lugano.

¹⁴ L'estensivo utilizzo del cartone da parte di Giampietrino è in ogni caso testimoniato dall'estrema ripetitività del suo catalogo pittorico, nonché dalla presenza di spolvero o trasferimento per incisione visibile nei disegni sottostanti di molte sue opere. Ad esempio, il tratto continuo e meccanico a pietra nera (o carboncino) che caratterizza il disegno sottostante della Madonna col Bambino di Giampietrino della Pinacoteca di Brera dimostra come l'artista in questo caso abbia traferito la composizione tramite l'incisione diretta di un cartone, probabilmente lo stesso utilizzato per le varianti note dello stesso dipinto ora all'Ermitage e alla Pinacoteca del Castello Sforzesco (RINALDI, 2013, p. 13)

¹⁵ Giampietrino si fa interprete nella pala svizzera di uno stile devozionale sempre più espressivo, che abbandona le raffinate stilizzazioni leonardesche degli esordi e si caratterizza per l'espansione dei panneggi e la sproporzione delle figure, che assumono una scala monumentale. Caratteristiche queste che valsero al pittore il ruolo di apripista del manierismo lombardo. (RINALDI, 2013, p. 26)

Figura 16: *La Madonna di Loreto tra i Santi Giovanni Battista, Caterina e Dio Padre benedicente*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Localização: Ponte Capriasca, comuna de
Lugano, Milão.

A partir das análises de Rinaldi sobre as técnicas de Giampietrino, foi possível perceber a facilidade em reproduzir diversas vezes a mesma imagem, técnica seguida pela oficina de Da Vinci. Servindo como base nesse momento, a demonstração da mudança estilística de Giampietrino será muito útil para as análises das imagens de Maria Madalena posteriormente.

3. MARIA MADALENA: EVANGELHOS E ESCRITOS MEDIEVAIS

Quando o tema desta pesquisa foi escolhido, um dos motivos foi o grande mistério envolto na personagem retratada por Giampietrino. Tendo em vista que o período de criação das pinturas do artista é a Renascença Italiana, em que um grande volume de cenas bíblicas foram retratadas, por que a personagem, pintada tantas vezes, tinha notoriedade em um tempo histórico em que o padrão de santidade era tão valorizado pela Igreja?

O capítulo discutirá as várias facetas dessa personagem bíblica, que também torna-se histórica, devido a relevância dentro das discussões historiográficas tanto na área de Religião, como Arte. Portanto, será abordado quem foi Maria Madalena, bem como sua atuação no Evangelhos Canônicos, Apócrifos e escritos medievais.

3.1 MARIA MADALENA, A MULHER

As confusões acerca da personagem começam com seu nome. Nos evangelhos canônicos, ela nunca é chamada de “Maria Madalena”, mas sim de “Maria, a Madalena” ou “Maria, chamada Madalena”, ou até “Maria de Magdala”. A partir da última nomeação, acredita-se que Maria tenha vindo da cidade de Magdala, uma pequena aldeia da Galileia (HAAG, 2018, p. 18).

A partir da peregrinação na Galileia, Haag (2018) coloca que essa era uma rota importante da época, pois ligava o Egito a Síria. Nesse caminho, os hasmoneus¹⁶ implantaram uma cidade chamada de Migdal ou Magdala, na margem ocidental do lago, tornando-se o porto mais importante no mar da Galileia. Inclusive, grande parte das pregações de Jesus ocorria nas margens do mar da Galileia.

Na época de Jesus, Migdal era uma cidade próspera no comércio de peixe salgado, tecidos tingidos e produtos agrícolas onde conviviam pessoas de culturas judaicas e helênicas, “mas foi destruída em 75 d.C, por causa da infâmia e da conduta licenciosa de seus habitantes” (TOMMASO, 2006, 46), e sendo descrita mais tarde como empobrecida e pouco habitada (HAAG, 2018, p. 18).

Magdala é derivado de magdal, palavra em aramaico para torre. Para Helena Barbas (2008), a designação de Maria como “magdala” ou Maria “da Torre”, provém mais do que o lugar origem da personagem, mas caracteriza Madalena psicologicamente e fisicamente. Para Tommaso (p. 50, 2006) teria sido do alto da torre, que Maria viu mais longe e com maior

¹⁶ Dinastia judaica.

precisão, além do que outros homens ou mulheres puderam ver, exemplo é o testemunho do sepulcro vazio. O que intriga pesquisadores que investigam mais sobre a vida dessa personagem é que ela, diferentemente, não é identificada de acordo com a sua família, como Maria, mãe de Jesus, Maria, mãe de Tiago, Maria de Cléofas, entre outras. Ela é identificada somente por ter vindo de Magdala.

Em sua primeira menção nos Evangelhos Canônicos¹⁷, é apresentada Maria Madalena, de quem tinha sido expulso sete demônios. A Igreja apresenta a possessão demoníaca como pecado a partir do início da era medieval (HAAG, 2018, p. 77), no entanto, na época de Jesus, a possessão era vista como algo parecido com uma enfermidade, a qual poderia ser curada, pois assim como Madalena, as outras mulheres que acompanhavam Jesus também tinham sido curadas de enfermidades e de atormentações por espíritos malignos. O número sete é carregado de simbologia dentro da Bíblia, pois em Gênesis, Deus fez o céu e a terra, descansando no sétimo dia, e no livro do Apocalipse, são citadas sete igrejas, sete anjos, sete cabeças, sete pragas e etc., entre outras referências ao número, ao longo do texto sagrado. A Igreja seguiu com o emprego desse número na instituição de suas doutrinas: são sete os pecados capitais, sete os sacramentos e sete os dons do Espírito Santo. Maria Madalena foi possuída – mas também libertada e/ou curada – de forma completa, pois o número sete significa totalidade. (HAAG, 2018, p. 78)

Apesar do pouco que pode ser identificado de Maria Madalena nos textos bíblicos, uma incumbência foi atribuída a ela, quando acontece o cruzamento de textos bíblicos e outras personagens são incorporadas ao nome de Maria Madalena. Foi no dia 21 de setembro de 591, durante uma homilia do Papa Gregório na basílica de São Clemente em Roma, ela começa a ser conhecida como: 1) como a pecadora da casa de Simão Fariseu (Lucas 7:36-50); 2) a irmã de Marta e Lázaro (Lucas 10:39-42) e, por fim; 3) a possuída curada por Jesus (Lucas 8:1-3).

O que acontece é que, ao ser identificada com a pecadora anônima de Lucas e com Maria de Betânia, incorpora a mulher de cabelos longos e soltos que serviram para secar os pés de Jesus. Essa imagem evoca a feminilidade e também a sexualidade, que induz a uma associação com o pecado. (TOMMASO, 2006, 83).

Segundo Alves (2012), essa junção acontece pela sua ação, local e nome. Por nome, é pela razão de que todas se chamaram Maria; pelas ações, pois há a semelhança nos atos de

¹⁷ Os Evangelhos Canônicos são compostos pelos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João e são os textos reconhecidos pela Igreja para compor os evangelhos Bíblia.

unções; e por fim, como Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro, por nome, ação e local, aparecendo nas cenas de Cristo na casa de Marta e a ressurreição de Lázaro. A partir dessas associações, Maria Madalena ganha características próprias, com evidência em seu cabelo, o vaso de ungento e as lágrimas, colocando-a na posição de arrependimento.

3.2 MARIA MADALENA NOS EVANGELHOS CANÔNICOS

A Bíblia nos apresenta Maria Madalena com sua primeira aparição no Evangelho de Lucas, quando Jesus está na Galileia.

Depois disso, ele andava por cidades e povoados, pregando e anunciando a Boa Nova do Reino de Deus. Os Doze o acompanhavam, assim como algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e doenças: Maria, chamada Madalena, da qual haviam saído sete demônios, Joana, mulher de Cuza, o procurador de Herodes, Suzana e várias outras, que o serviam com seus bens. (Lucas 8:1-3)¹⁸

Nesse primeiro relato, as únicas informações possíveis de identificação de Maria Madalena é que dela saíram sete demônios e que acompanhava Jesus durante peregrinações na Galiléia. Depois dessa menção, Maria Madalena será encontrada novamente na paixão de Cristo, onde desempenha um papel, talvez o mais importante do cristianismo, de testemunha ocular da ressurreição.

Observando os evangelhos na ordem em que aparecem nas Escrituras, em Mateus, Maria Madalena aparece pela primeira vez no capítulo 27, versículo 56, onde o evangelhista descreve a morte de Jesus e coloca Maria Madalena como uma das espectadoras, junto com Maria, mãe de Tiago e de José; e a mãe dos filhos de Zebedeu. Em seguida, no momento do sepultamento Maria Madalena, juntamente com outra Maria estão sentadas na frente do Sepulcro (Mateus 27:61), e por fim, Maria Madalena e outra Maria vão ao sepulcro no dia “depois do sábado” e testemunham a ressurreição de Jesus (Mateus 28:1).

No Evangelho de Marcos, Maria Madalena também tem quatro menções, continua sendo mencionada durante os versículos que descrevem a Paixão de Cristo, ela como espectadora, neste caso, com Salomé e Maria, mãe de Tiago, o mais jovem, e de José (Marcos 15:40), seguidamente, acompanhadas de José de Arimateia, vêm onde o corpo de Jesus é sepultado (Marcos 15:47). Em Marcos 16:1, com outras mulheres, as mesmas que observaram a paixão e crucificação, vão comprar especiarias para ungir o corpo de Jesus.

¹⁸ Todas as transcrições da Bíblia são a partir da Bíblia de Jerusalém.

Após esse momento, em Marcos 16:9: “Quando Jesus ressuscitou, na madrugada do primeiro dia da semana, apareceu primeiramente a Maria Madalena, de quem havia expulsado sete demônios” e em seguida Jesus pede que ela conte aos outros discípulos sobre a sua ressurreição, que não acreditaram na palavra de Madalena. O Evangelho de Marcos confirma sobre o uso dos recursos financeiros femininos para necessidades do grupo. Em Lucas, como “financiadoras” da peregrinação e em Marcos, novamente, como quem compra itens essenciais para o funcionamento interno do grupo.

No Evangelho de Lucas, onde encontra-se a primeira menção a Maria Madalena, colocando-a como acompanhante das peregrinações na Galileia e seguindo Jesus até o fim da vida. Em Lucas 8:1-3, é apresentado Maria, a Madalena, como uma mulher de quem foram expulsos sete demônios e que juntamente com outras mulheres, financiam Jesus com seus próprios recursos. A segunda menção coloca Maria Madalena na cena do *Noli me tangere* (Não me toques), como uma das testemunhas oculares da ressurreição e uma das que vai contar aos apóstolos a notícia. Nesse evangelho, Madalena é acompanhada por Joana, e Maria, mãe de Tiago e outras mulheres, que não são especificadas por Lucas.

No Evangelho de João, Maria Madalena é mencionada três vezes. Como a mulher que fica perto da cruz com Maria, mãe de Jesus, Maria, tia de Jesus e Maria, mulher de Cléopas. É no Evangelho de João que acontece a cena icônica e retratada da conversa entre Jesus e Maria Madalena. Em ordem de acontecimentos, Maria Madalena vê o sepulcro vazio e conta aos outros apóstolos (João 20:1), e logo

Maria estava junto ao sepulcro, de fora, chorando. Enquanto chorava, inclinou-se para o interior do sepulcro e viu dois anjos, vestidos de branco, sentados no lugar onde o corpo de Jesus fora colocado, um à cabeceira e outro aos pés. Disseram-lhe então: “Mulher, por que choras?” Ela lhes diz: “Porque levaram meu Senhor e não onde o puseram!” Dizendo isso, voltou-se e viu Jesus de pé. Mas não sabia que era Jesus. Jesus lhe diz: “Mulher, por que choras? A quem procuras?” Pensando ser o jardineiro, ela lhe diz: “Senhor, se foste tu que o levaste, diz-me onde o puseste e eu o irei buscar!” Diz-lhe Jesus: “Maria!” Voltando-se, ela lhe diz em hebraico: “Rabbuni!”, que quer dizer: “Mestre”. Jesus lhe diz: “Não me toques, pois ainda não subi ao Pai. Vai, porém, a meus irmãos e dize-lhes: Subi a meu Pai e vosso Pai; A meu Deus e vosso Deus”. Maria Madalena foi anunciar aos discípulos: “Vi o Senhor, e as coisas que ele lhe disse. (João 20:11-18)

Essa cena descrita, chamada de *Noli Me Tangere* (fig. 16) foi retratada diversas vezes ao longo da História da Arte, é uma das cenas mais importantes de toda a crença do cristianismo, o momento da ressurreição de Cristo.

Maria Madalena é uma das mulheres que mais tem menções diretas e por nome na Bíblia, contando com 14 menções diretas (HAAG, 2018, p. 16). No entanto, é somente através dos versículos dos Evangelhos que pudemos conhecê-la, sendo que não é mencionada

mais nenhuma vez no Novo Testamento. Ela não é descrita fisicamente, nem é discutida sua origem. A semelhança identificada é que todos os capítulos mencionam ela, associada em fatos específicos.

Figura 17: *Noli me tangere*



Autor: Fra Angelico
Período de criação: 1438
Localização: Museu Nacional de São Marcos, Florença, Itália.

3.3 MARIA MADALENA NOS EVANGELHOS APÓCRIFOS

Os Evangelhos Apócrifos são identificados como os evangelhos excluídos da versão oficial da Bíblia, dentre eles, o *Evangelho segundo Maria*. O termo apócrifo é comumente descrito como “o que se mantém escondido” e foram retirados da Bíblia por abrirem possibilidades para fomentar e incitar interpretações errôneas, de acordo com a Igreja (BARBAS, 2008, p.27). Este papiro identificado como *Evangelho segundo Maria* é conservado no departamento de Egiptologia dos Museus Nacionais de Berlim desde 1896. De

acordo com pesquisas (LELOUP, 2012, p. 8), o papiro foi recopiado por volta do início do século V, tendo 21, 22, 23 linhas e cada linha comportando 22 ou 23 letras, cada folha tem cerca de 13,5 cm x 10,5 cm e com várias folhas faltantes, como as páginas de 1 a 6 e da 11 a 14.

O termo apócrifo, na antiguidade, era atribuído a livros cujo acesso era reservado aos iniciados ou que não se deviam ler em público. Desde o século IV, isto é, depois que foi fixado e fechado o “cânon” das Sagradas Escrituras, o nome tomou na Igreja cristã uma conotação negativa, ao mesmo tempo uma significação bastante imprecisa: são declarados apócrifos livros não canônicos que, em certos casos, teriam sido compostos ou utilizados por hereges e que seriam posteriores aos textos canônicos. Há textos apócrifos que fazem parte da literatura cristã, como: os de origem judaica, depois cristianizados; textos cristãos compostos nos três primeiros séculos e textos cristãos compostos após a fixação do “cânon”, como, por exemplo, narrações da infância de Jesus, vidas hagiográficas de apóstolos e de figuras bíblicas. (Junod, 2004, p. 167-168).

É a partir do *Evangelho de Maria* que se difunde que Maria Madalena tenha sido casada com Jesus. Na página 10, Pedro fala a Maria: “Irmã, nós sabemos que o Mestre te amou diferentemente das outras mulheres”. (LELOUP, 2012, p. 28). Essa não é a única passagem presente no Evangelho que demonstra a relação de Pedro e Maria.

Maria Madalena desempenha o papel principal, ela exerce um papel quase que de porta-voz entre Jesus e os discípulos sobre questões de ensinamento sobre natureza e pecado. Também atua como incentivadora, pois no momento em que o Jesus parte, os discípulos temem e choram, enquanto Maria é quem dita as próximas ações e é quem encoraja-os a espalhar a palavra do Cristo.

E principalmente, é a partir dos evangelhos apócrifos que surge a especulação acerca do casamento entre Maria e Cristo. Além dos escritos do *Evangelho de Madalena*, outros escritos da época citam a proximidade entre os personagens. A difusão dessa crença acontece com os gnósticos, conjunto de seitas cristãs que existiam entre os séculos I e III, que acreditavam no dualismo, o mal sendo a matéria e o bem através da essência espiritual para quem tinham a *gnose* (conhecimento das coisas divinas) (ANÔNIMO, 2002, p. 11).

Madalena era vista pelos gnósticos como a portadora da sabedoria celeste e companheira de Jesus, sendo o modelo de gnóstico perfeito através da sua visão e amor espiritual. No *Evangelho de Felipe*, Maria é apresentada a todos como a verdadeira companheira de Jesus, a qual é beijada na boca, que na simbologia gnóstica representa a aliança espiritual e união plena

A companheira de Cristo é Maria Madalena. O Senhor amava Maria mais do que a todos os discípulos, e a beijou com freqüência na boca. Os outros, vendo o seu amor por Maria, lhe disseram: ‘Por que amas a ela mais do que a nós todos?’ O Salvador

respondeu-lhes: ‘Como não vos amo tanto como amo a ela?’ (ANÔNIMO, 2002, p. 12).

Maria tem importância no documento mais relevante para a cultura gnóstica, chamada de *Pistis Sophia*, um escrito do século III, onde Madalena também atua como um dos personagens principais. A *Pistis Sophia* narra a estadia de Cristo, depois da ressurreição, junto de seus discípulos e quatro mulheres: Maria, mãe de Jesus, Maria Madalena, Marta e Salomé. O livro é basicamente formado de perguntas e respostas, sendo que a maior parte das perguntas foi feita por Maria Madalena, pela facilidade de Madalena na interpretação dos ensinamentos de Jesus, ele refere-se a ela da seguinte forma: "Maria, tu, a abençoada, a quem vou aperfeiçoar em todos os mistérios do alto, fala com franqueza, tu, cujo coração está mais voltado ao reino do céu do que todos teus irmãos"

A forma com que Jesus falava com Madalena, causava, visivelmente através dos escritos, inveja e ciúme em outros discípulos. No *Evangelho de Tomé*, Simão Pedro rejeita Maria pedindo que se afastasse dele, pois mulheres não mereciam viver (ANÔNIMO, 2002, p. 12). Outro exemplo um relato no próprio *Evangelho de Maria*, que Pedro afirma não acreditar no que Madalena diz e se pergunta se Jesus realmente tenha conversado sobre assuntos que não fala com os discípulos, com Madalena.

[...] André então tomou a palavra e dirigiu-se a seus irmãos: “O que pensais vós do que ela acaba de contar? De minha parte, eu não acredito que o Mestre tenha falado assim; estes pensamentos diferem daqueles que nós conhecemos”. Pedro ajuntou: “Será possível que o Mestre tenha conversado assim, com uma mulher, sobre segredos que nós mesmos ignoramos? Devemos mudar nossos hábitos; escutarmos todos esta mulher? Será que Ele verdadeiramente a escolheu e a preferiu a nós?” (LELOUP, 2012, p. 31).

Foi a partir dos ensinamentos gnósticos que os conhecimentos sobre Maria Madalena foram se difundindo e seu nome ficando conhecido, originando lendas, canções e poemas sobre essa personagem, em outros períodos históricos.

3.4 MADALENA CULTUADA NO MEDIEVO

Os vestígios sobre Maria Madalena, na narrativa bíblica, desaparecem juntamente com o fim dos Evangelhos Canônicos, ou seja, em outros livros do Novo Testamento ela não é citada nenhuma única vez. Com o fim das seitas gnósticas no século IV (ANÔNIMO, 2002, p. 12), o nome de Maria volta a ser cultuado e comentado no período medieval, pois é quando

acontece a “fusão” das Marias, fazendo com que Madalena carregasse durante séculos o rótulo de adúltera. As hagiografias contribuem para o novo movimento.

A hagiografia tem lugar marcado na cultura geral do público, também no capítulo e na escola. As vidas em prosa são lidas nos ofícios conventuais, ou usadas para instrução e edificação do povo. Há representações teatrais sacras que vão buscar as suas personagens às vidas dos santos [...]. Com escassez de informações biográficas, inventam-se episódios pretensamente históricos. Para dar cor à vida de uns santos, acrescentam-se-lhes pormenores da vida de outros. (BARBAS, 2008, p. 78).

Em um texto do século X, de Odon de Cluny, ao falar da vida de Maria Madalena, aproveita para relacioná-la a Igreja e a comunidade monástica, onde é exaltado um gesto atribuído a Madalena: ajoelhar-se diante de Jesus (fig. 18). Esse postura de submissão é utilizada amplamente nos ritos de passagem da Idade Média. Os exemplos de ritos mais famosos, neste caso, são de casamento, onde a noiva ajoelhava-se diante do marido; no ritual de vassalagem, quando o vassalo se ajoelha diante de seu senhor feudal; e por fim, na entrada da vida monástica, quando o monge se ajoelhava diante do senhor monástico. O gesto era visto como sinal de obediência (ANÔNIMO, 2002, p. 20).

O nome de Maria Madalena serviu como exemplo de conduta, adoração e entrega, tanto que exerceu o papel de recuperação para mulheres “perdidas”. Em 1225, na Alemanha, surgiu a Ordem das Penitentes de Santa Maria Madalena, e em 1324, em Nápoles, surgiu a Ordem de Madalena, em que ambas eram formadas por prostitutas convertidas e levavam o nome de Maria como padroeira (ANÔNIMO, 2002, p. 23).

Figura 18: *Apparizione di Cristo risorto alla Maddalena*
(*Noli me tangere*)



Autor: Francisco Henriques
Período de criação: 1508 - 1512
Localização: Museu Nacional de Arte
Antiga, Lisboa, Portugal.

Maria Madalena também foi parte importante na constituição de hagiografias na Idade Média. A *Legenda Aurea* foi o escrito que mais circulou no final da Idade Média. A datação do manuscrito é uma questão controversa (OLIVEIRA, 2017, p. 23), mas o consenso é de que sua primeira versão tenha sido veiculada já em 1260, por Jacopo de Varazze, bispo de Gênova. Segundo Helena Barbas (2009, p. 83), Varazze compilou as primeiras 177 ou 182 vidas de santos, número que aumentou consideravelmente após sua morte. O manuscrito é composto por diversas histórias famosas da época como João Evangelista na panela de óleo fervente, Úrsula e 11 mil virgens decapitadas, Hipólito puxado entre dois cavalos, entre outras.

A *Vida de Santa Maria Madalena* faz parte do grupo dos 182 primeiros registros e é apresentada pela visão do Papa Gregório, o Grande, como sendo a pecadora da casa de Simão, o fariseu, vivendo uma vida de culpa e arrependimento. Madalena faz parte das quarenta mulheres representadas na *Legenda Aurea*. Na *Legenda Aurea* é possível encontrar três

rainhas, 26 virgens, quatro mulheres casadas e cinco prostitutas, sendo essas: Santa Maria Egipcíaca, Santa Pelágia, Santa Taís, Santa Afra e Santa Maria Madalena. (BARBAS, 2008, p. 84)

Ao escrever sobre a vida de Madalena, Vorágine faz um jogo com os sons das palavras e interpreta Maria como *amarum mare*, no latim “mar amargo”, para destacar a sua vida de penitência. E utiliza o som de *amarum mare* para interpretar como “iluminador” e “iluminada”, pois “Ela é chamada de iluminadora porque na contemplação ela produziu esboços de luz tão profundos que [...] derramou luz em abundância” (HAAG, 2018, p. 252) e desde então, iluminada pois ela é esclarecida pela luz do conhecimento divino.

Segundo Varazze, Maria Madalena tinha linhagem nobre sendo seus pais descendentes de reis. Madalena possuía heranças do castelo (ou torre) de Betânia, no entanto, hoje sabe-se que nunca existiu castelo ou torre em Betânia (PEREIRA, 2011, p 20), no entanto

A herança descrita por Jacopo, na verdade, relaciona-se com o status pessoal - uma estação comunitária (castelo/torre) em relação à tutela da comunidade, como por exemplo se diz em Miquéias 4:8, o Magdal - eder (torre de guarda do rebanho). É essa posição social a que se refere a distinção de Madalena, simbolicamente. (PEREIRA, 2011, p. 20-21).

Maria Madalena, teria sido irmã de Marta e Lázaro, juntos herdado parte de Jerusalém, além das terras na Betânia e Galileia. Lázaro tinha ficado com a parte em Jerusalém, Marta com a propriedade de Betânia e Maria Madalena com as terras na Galileia, mais precisamente em Magdala. Por mais que tivesse acontecido a divisão das terras, era Marta quem geria tudo, pois Lázaro dedicava a vida as obrigações militares e Maria Madalena entregara-se aos “prazeres da carne”. (HAAG, 2018, p. 252).

Haag ainda ressalta que Madalena era famosa pela sua beleza, e de tanto entregar-se aos prazeres da carne, seu nome foi esquecido, e ela só era chamada de “a pecadora”. Vorágine também declara como falsa as tradições que Maria Madalena teria sido a noiva de João Evangelista, dos quais Jesus teria salvo e preenchido com alegria espiritual. Mas o autor concorda com o fato de que Madalena era a mulher que participou do episódio na casa de Simão, o fariseu, em que perdoa a pecadora e expulsa os sete demônios dela. E ainda identificou ela como “apóstolo dos apóstolos” a partir de suas ações ao acompanhar Jesus.

Após a crucificação e ressurreição de Jesus, iniciaram-se as perseguições a quem difundia a palavra do cristianismo, os apóstolos foram expulsos da Judeia, então os “incrédulos” colocaram Madalena e outros cristãos, como Lázaro, Marta e Maximino, em um barco sem vela, sem leme e os lançaram no mar para que morressem, mas com ajuda de Deus, chegaram em segurança na cidade de Marselha, na França. (HAAG, 2018, p. 253). Ao chegar

neste novo lugar, Maria Madalena converteu o governador e sua esposa para o cristianismo, convencendo-os a derrubarem templos pagãos e construindo igrejas, mais tarde, Lázaro tornou-se bispo de Marselha e Maximino o primeiro arcebispo de Aix, convertendo toda a Provença.

O resto da vida de Maria Madalena foi em contemplação espiritual, segundo a *Legenda Aurea*. Madalena foi viver em um deserto (gruta de Saint-Baume) e ficou desconhecida por trinta anos, sendo que todos os dias, as sete horas canônicas¹⁹, anjos levavam-na para o céu, onde ouvia cantos celestiais e se alimentava. Ao ver que sua hora havia chegado, ela foi levada pelos anjos até Maximino, onde pediu a comunhão pela última vez com seu corpo pairando a 1,5 metros do chão, depois deitou-se no altar e sua alma afastou-se de seu corpo (HAAG, 2018, p. 255).

¹⁹ As horas canônicas são antigas divisões de tempo propostas pela Igreja e serviam como guia para as orações diárias.

4. A ICONOGRAFIA DAS MADALENAS DE GIAMPIETRINO

Para propor a análise das obras realizadas por Giampietrino, a metodologia a ser utilizada será de Erwin Panofsky através de sua obra *O significado das artes visuais* com o capítulo *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença*, na edição de 1986.

Ao pensar a análise das obras, Panofsky estabelece três passos para realizar ao encarar uma obra de arte: o primeiro sendo a descrição pré-iconográfica, onde ele coloca que

É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesado de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. (PANOFSKY, 1986, p. 50).

Ou seja, uma descrição com um olhar leigo para composição da obra, observando objetos e expressões que compõe a cena retratada. O segundo passo é a descrição iconográfica, onde busca-se elementos que dão sentido aquela cena, por exemplo

É apreendido pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu [...]. Se a faca que nos permite identificar São Bartolomeu não for uma faca, mas um abridor de garrafas, a figura não será São Bartolomeu. Além disso, é importante notar que a afirmação "essa figura é uma imagem de São Bartolomeu" implica a intenção consciente do artista de representar este Santo, embora as qualidades expressivas da figura possam perfeitamente não ser intencionais. (PANOFSKY, 1986, p. 51-52).

Ao realizar essa descrição, Panofsky (1986) também defende que devemos procurar referências em obras literárias, mas não se atendo somente a elas. Por fim, o autor também coloca que deve-se fazer a Interpretação Iconológica para entender o significado intrínseco da obra, sendo assim, resgatando valores simbólicos de uma época, além de Panofsky colocar que a obra é um sintoma do clima mental de uma época ou civilização.

É apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. [...] Maria ajoelhada em uma cama ou canapé, foi freqüentemente substituído por um outro que mostra a Virgem ajoelhada em adoração ante o Menino. [...]. Do ponto de vista iconográfico, significa a introdução de um novo tema a ser formulado na escrita por autores como o Pseudo-Boaventura e Santa Brígida. Mas, ao mesmo tempo, revela uma nova atitude emocional, característica do último período da Idade Média. (PANOFSKY, 1986, p. 51).

Portanto, ao utilizar-se desse método, será necessário abranger mais do que o conhecimento da obra em si, mas entender a mentalidade da época em que os quadros foram pintados, nesse caso, por Giampietrino, e como a população e os artistas enxergavam a personagem retratada, a Maria Madalena.

4.1 AS OBRAS: UMA DESCRIÇÃO PRÉ-ICONOGRÁFICA DE MADALENA PENITENTE, SANTA MARIA MADDALENA E MADALENA

As obras a serem analisadas foram todas pintadas na primeira metade do século XVI sendo intituladas *Madalena Penitente (1508 – 1553)*, *Santa Maria Maddalena (1520)* e *Madalena (1508 – 1553)*.

Ao observar os retratos, é possível ver as características que os assemelham: Maria Madalena, com seus cabelos acobreados, uma caverna como ambiente, um vaso de alabastro²⁰ ao canto dos quadros, a nudez e a pose de penitência. Os olhos dela estão voltados a algo ou alguém que não aparece na cena, ou até mesmo para o céu, tendo em vista que Madalena passou anos em contemplação, em contato apenas com o divino.

Nos retratos, enquanto técnicas utilizadas, é possível perceber a presença do *sfumato* de Leonardo Da Vinci. A técnica persistia na suavização das linhas do retrato, permitindo criar um efeito degradê na pintura. Era realizado a partir da utilização de diversas camadas de cores com variações mínimas de tom, oferecendo naturalidade e conferindo volume e profundidade a obra (MORAES, 2013, p. 448)

Tratando as obras de forma separada, a primeira, *Madalena Penitente*, com ênfase na personagem, é possível perceber que esta é a única obra, dentre as três, em que a personagem tem uma nudez mais explícita, com o seio esquerdo aparente. Também se nota o cabelo comprido até o quadril e na cor avermelhada. A personagem com as mãos juntas em frente ao corpo e pela expressão do rosto, passa a sensação de súplica. No que diz respeito ao cenário, o ambiente é rochoso, lembrando uma caverna. Outro elemento que compõe a obra é o vasinho no canto esquerdo. Observando o quadro à primeira vista, não há elementos característicos que identifiquem uma santa, para o padrão de santidade da época.

²⁰ O vaso de alabastro é um vaso de cerâmica utilizado para guardar óleo.

Figura 19: *Madalena Penitente* com a personagem



Figura 20: *Madalena Penitente* com o ambiente em destaque.

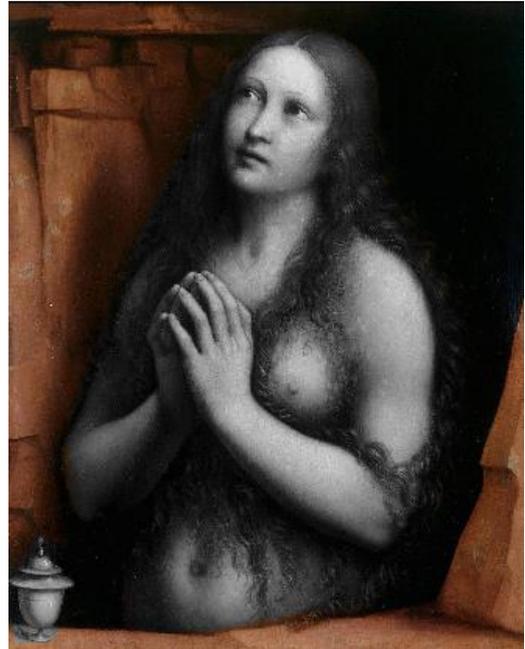


Figura 21: Em detalhe de *Madalena Penitente* o vaso de alabastro



Sobre a segunda obra escolhida para análise é *Santa Maria Maddalena*, as semelhanças com as outras obras envolvem a cor dos cabelos, que, nesse caso, não parecem tão avermelhados. A personagem encontra-se também em um ambiente rochoso, semelhante a uma caverna, mas nesta pintura ela está coberta somente com um tecido vermelho, transparecendo um ar de sensualidade. O pano vermelho cobre as pernas e também está entre

o braço e o corpo de Madalena, escondendo somente um dos seios e o outro acaba sendo disfarçado na sombra.

Outro elemento que diferencia esta obra das outras, além do tecido, é a pose de Madalena, que mostra o relevo das pernas da personagem. Também neste caso há a presença de um livro aberto nas mãos de Maria, sugerindo que a personagem estivesse lendo-o, no entanto, é possível perceber o anacronismo de Giampietrino ao retratar um livro, sendo que na época em que Madalena estava viva, as bases para escrita eram rolos e pergaminhos. A cena também conta com a presença do vasinho, no canto direito do quadro.

Figura 22: *Santa Maria Maddalena* com a personagem principal em destaque



Figura 24: Em detalhe da obra *Santa Maria Maddalena* o vaso de alabastro.



Figura 23: Em detalhe da obra *Santa Maria Maddalena* o livro que a personagem tem em mãos.



A terceira obra, chamada *Madalena*, assemelha-se a primeira. A personagem também apresenta o cabelo com tom avermelhado, o ambiente parece uma caverna, onde a personagem coloca-se em algo como se fosse uma janela, onde levanta o olhar e no rosto tem expressão de penitência/redenção. O vasinho aparece no canto inferior direito, inclusive, os três vasilhos são realmente muito parecidos um com o outro nestas representações, apresentando as mesmas características.

A diferença da obra *Madalena* para com as outras é a posição das mãos da personagem, que estão cruzadas sob o peito, e mesmo com a nudez da personagem, acaba escondendo os seios.

Figura 25 Obra *Madalena* com o ambiente em destaque



Figura 26 Obra *Madalena* com a personagem em destaque

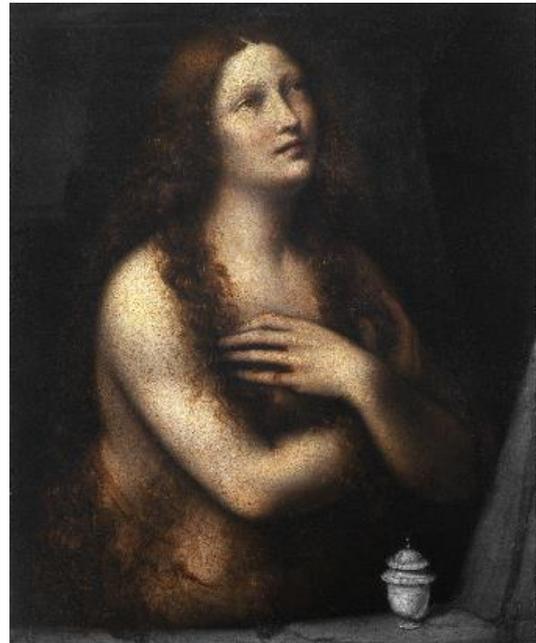


Figura 27 Na obra *Madalena* com o vaso de alabastro em evidência



4.2 MARIA MADALENA RENASCENTISTA E A LEGENDA ÁUREA: ANÁLISE ICONOGRÁFICA

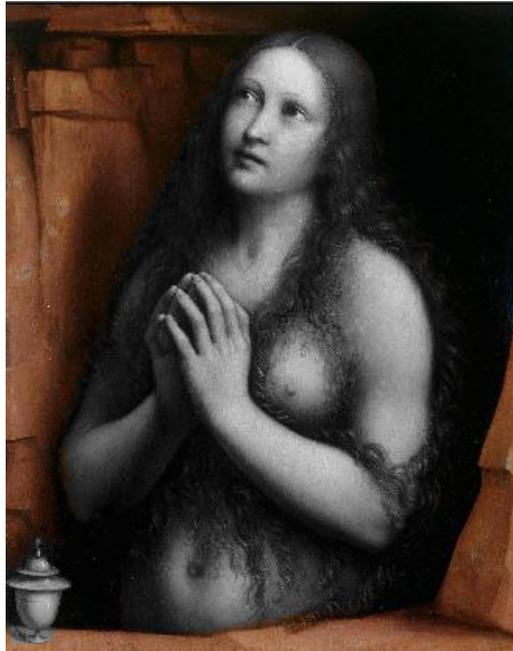
Ao propor uma análise iconográfica, Panofsky (1986) coloca que devemos procurar, além de obras bibliográficas que embasem as produções, também dar sentido aos elementos que compõe a obra, como personagens e símbolos. Pensando sobre as três Madalenas retratadas por Giampietrino, considerando o ambiente em comum das obras pode-se sustentar que o pintor foi influenciado a partir da *Legenda Áurea*.

Considerando a *Legenda Áurea* (2003, p. 549), no capítulo dedicado à Santa Maria Madalena, há a descrição do retiro e ambiente que a Santa se recolhe:

Por esse tempo, a beata Maria Madalena, desejosa de entregar-se à vida de contemplação das coisas do alto, dirigiu-se a um deserto austeríssimo e num lugar preparado pelas mãos dos anjos permaneceu incógnita por trinta anos. Naquela região não havia fontes, árvores e ervas, para que ficasse claro que ela não tomou ali alimentos terrenos e sim que nosso Redentor fez com que se saciasse com banquetes celestiais. (VARAZZE, 2003, p. 549).

Ao olhar para o fundo das obras, o ambiente rochoso não apresenta qualquer elemento que remeta à água, árvores ou plantas, somente as paredes rochosas. Como exemplo, a obra *Madalena Penitente*.

Figura 19: *Madalena Penitente* com o ambiente em destaque.



Outro elemento explicado a partir da *Legenda Aurea* é o vasinho que aparece nas obras e em diversas outras obras que aparecem a personagem Maria Madalena. Durante o capítulo dedicado a vida da Santa, Varazze cita diversas vezes o episódio em que a pecadora unge Jesus.

Ou seja, ela lavou os pés do Senhor com suas lágrimas, enxugou-os com seus cabelos, cobriu-os com unguento, foi a primeira que naquele tempo de graça fez solenemente penitência, que escolheu o melhor caminho, que sentada aos pés do Senhor escutou suas palavras, que ungiu a cabeça do Senhor, que permaneceu junto à cruz durante a paixão do Senhor, que quis ungiu seu corpo com unguento, que quando os discípulos se afastaram do sepulcro não saiu dali, que viu Cristo ressuscitado, tudo fazendo dela apóstola dos apóstolos. (VARAZZE, 2003, p. 563).

Quando se trata do ritual de unção, algumas informações se cruzam diante da personagem Maria Madalena. Pereira (2011, p. 29) diz que “o unguento aromático era um perfume raro e caro” dessa forma, podendo confirmar a informação que Madalena era uma mulher rica e uma das financiadoras da campanha de Jesus e dos discípulos. Outro fato sobre o ato de ungiu, era que os unguentos faziam parte do ritual do casamento e também, se a mulher ficasse viúva, era papel da esposa ungiu o corpo do marido na tumba. Considerando a fusão das Marias, a Madalena apareceria nos dois momentos, em Marcos 14:3, quando Jesus

está na Betânia e a mulher chega com o vaso de alabastro e em Marcos 16:1, em que Maria Madalena, junto com outras mulheres, vai ungir o corpo de Jesus morto.

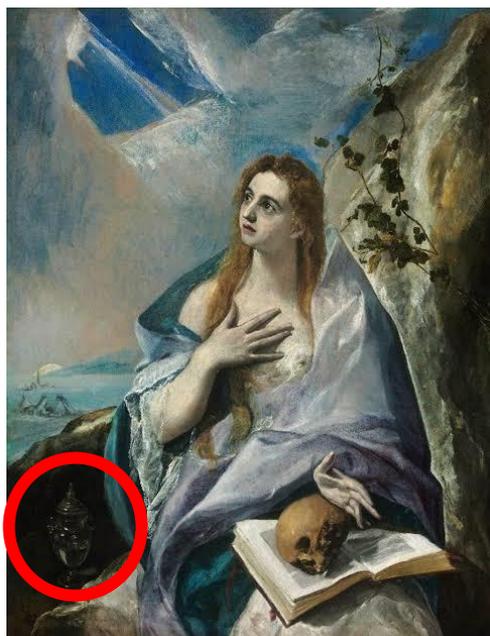
Outras obras do mesmo período retratam a personagem de forma parecida, como *Madalena Penitente* (1532) de Ticiano e *Maria Madalena em Penitência* (1576) de El Greco.

Figura 28 *Madalena Penitente*



Autor: Ticiano
Período de criação: 1532

Figura 29 *Maria Madalena em Penitência*

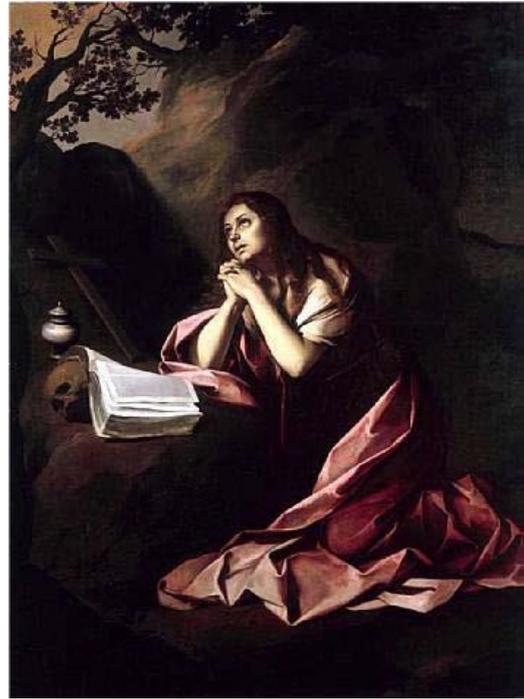


Autor: El Greco
Período de criação: 1576

Na obra *Santa Maria Maddalena*, diferentemente das outras, outros elementos são evidenciados, sendo eles o livro e o manto vermelho. Para Carvalho (2009, p. 123) o livro é um dos ícones que dão alusão à sabedora segundo o mito da *Pistis Sophia*, onde Maria Madalena é a esclarecida com o conhecido, a qual Jesus repassa os ensinamentos. Ticiano retrata Madalena com o livro na obra *Maria Madalena Penitente* (1560) e também Bartolomeu Esteban Murilo na obra *A Penitente Madalena* (1650-55).

Figura 30 *Maria Madalena Penitente*

Autor: Ticiano
Período de criação: 1560

Figura 31 *A Penitente Madalena*

Autor: Bartolomeu Esteban Murilo
Período de criação: 1650 - 1655

Em questão das vestes da Santa, dois dos três quadros Madalena aparece completamente nua e em um existe a presença de um manto vermelho que cobre parte do corpo da personagem. Carvalho (2009, p. 114) traz que a *Legenda Áurea* também contribuiu para a construção da personagem nua.

Acrescenta ainda esta história que certa vez um sacerdote aproximou-se de sua cela e a pediu dela deu-lhe roupa para que pudesse ir à igreja, onde recebeu a comunhão com as mãos elevadas em oração e junto ao altar repousou em paz. (VAZZARE, 2003, p. 551).

Ao dizer que um sacerdote deu uma roupa para que Madalena usasse, o autor da hagiografia sugere que Maria vivia nua ou com roupas impróprias. Na Arte Bizantina, Maria Madalena era retratada vestida, como na obra *Santa Madalena* de Segna di Buonaventure (1298 – 1331). Porém, segundo Carvalho (2011, p. 124), as representações nuas são um triunfo ao símbolo de prostituta, não se atendo somente a estilística da época, também banalizando o seu papel no cristianismo. A obra *Maria Madalena* (1515) (fig. 7) de Giampietrino em parceria com Leonardo Da Vinci teria sido uma das primeiras obras renascentistas que retrataram Madalena nua.

Figura 32 *Santa Madalena*



Autor: Segna di Buonaventure
Período de criação: 1298 – 1331

Outro elemento forte nas representações de Maria Madalena são os cabelos. Madalena é representada de cabelos compridos, emaranhados no corpo, podendo ser ruivos ou castanhos. Nessa questão Carvalho (2011, p. 122) traz

As imagens de Maria Madalena firmaram-se com símbolos próprios, os seus longos cabelos soltos, descobertos, desalinhados, relacionando-a com a livre sexualidade e insubordinação aos preceitos morais, uma vez que na sociedade judaica da época, era desonroso a mulher deixar seus cabelos à mostra, e considerado um insulto, uma espécie de traição a seu marido.

A *Legenda Áurea* também confirma essa “fusão das Marias”, colocando Madalena na cena na casa de Simão, o fariseu. Portanto, o cabelo comprido por ter conexão direta a representação dessa cena, onde a pecadora lava os pés de Jesus com suas lágrimas e seca com cabelos.

4.3 ANÁLISE ICONOLÓGICA DAS OBRAS E O MERCADO DA ARTE

Peter Burke (2004, p. 43) inicia o seu capítulo Iconografia e Iconologia em *Testemunha Ocular* dizendo que imagens são feitas para comunicar algo, mas ao mesmo tempo, elas são mudas. Ao tentar desvender o significado intrínseco das imagens, como

proposto por Panofsky (1986), é necessário entender o contexto do pintor e no que ele pensava ao desenvolver a obra, assim entendendo o período, crenças filosóficas ou religiosas. Desta forma, Peter Burke (2004, p. 46) afirma que “Panofsky insistia na ideia de que imagens são parte de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura”.

Considerando a análise das obras de Giampietrino em questão, pode-se chegar as seguintes motivações: primeiramente de que o pintor replica diversas vezes Maria Madalena, através de seus próprios aprendizes, para atender demandas de mercado (Geddo, 1994) e considerando Burke (1999), que hoje o que enxergamos como “obra de arte”, na época era uma imagem sagrada, sendo encomendada aos artistas como forma de agradecimento a preces atendidas²¹.

Portanto, para entender essa relação é necessário entender também como funcionava o mercado da arte e como era a produção de arte religiosa, tendo em vista que a personagem dos quadros é Maria Madalena.

O mercado da arte fazia parte de uma relação muito profunda no Renascimento movimentando a sociedade em níveis econômicos, culturais, políticos e religiosos. Baxandall (1991, p. 11) coloca que aquele que encomendava a obra decidia o que fazer com ela. Também nas relações de compra, poderia existir o *mecenas*, que persistia na formação de um contrato de compra com conotações específicas, e que se a relação fosse mais direta, o comprador poderia ser chamado de *cliente*.

Não era normal perguntar a motivação pela qual o cliente encomendava o quadro. Baxandall (1991, p. 13) cita o caso do negociante florentino Giovanni Rucellai, que era empregador de diversos pintores, tendo uma coleção privada de obras de artistas de renome, e dava três motivos pelo qual encomendava essas obras “pois servem à glória de Deus, à honra da cidade e à minha própria memória”. As imagens também eram encomendadas para simples apreciação, decorar um altar, decorar instituições públicas na cidade representava também um *status* social.

Quando voltamos para o tema das obras pintadas por Giampietrino, a função das pinturas religiosas poderiam ser três, do ponto de vista da Igreja:

Sabeis que três razões têm presidido a instituição de imagens nas igrejas. *Em primeiro lugar*, para a instrução das pessoas simples, pois são instruídas por elas como pelos livros. *Em segundo lugar*, para que o mistério da encarnação e os

²¹ Essa prática também é conhecida por “Ex-voto”, um presente dado ao santo pelo fiel, quando sua prece é alcançada.

exemplos dos santos pudessem melhor agir em nossa memória, estando expostos diariamente aos nossos olhos. *Em terceiro lugar*, para suscitar sentimentos de devoção, que são mais eficazmente despertados por meio de coisas vistas que de coisas ouvidas. (BAXANDALL, 1991, p. 49).

Também ao falar o tipo de pintura que o público se aproximaria mais, o pintor era quem visualizada as histórias santas, o que exigia momentos de meditação para reproduzir as cenas bíblicas. Além disso, segundo Burke (1999), os pintores focavam em construir cenas dramáticas, destacando um momento de uma história sagrada, construindo uma conexão sentimental com quem iria apreciar o quadro. A influência que a Igreja exercia explica o número de obras religiosas. Peter Burke (1999, p. 194) fala que entre 1420 a 1539, cerca de 87% das pinturas datadas tiveram temática religiosa. Maria Madalena era parte disso.

Giampietrino fazia parte ativamente do mercado da arte, é possível afirmar a partir do grande número de obras assinadas por ele e também pelos documentos que comprovam sua vida econômica estável. Teve uma vida notável, pois foi aprendiz de Da Vinci, já era famoso na época, e tinha sua própria oficina e pintando quadros em série.

Giampietrino fazia parte da classe que sobrevivia e que construiu a vida sob o movimentado mercado da arte. Para a produção das três Madalenas - Madalena Penitente, Santa Maria Maddalena e Madalena -, Cristina Geddo (1994) diz que

agora é espontâneo perguntar sobre notícias, exceto os nomes de dois aprendizes, respectivamente - Ugo da Faiate e Giovanni Francesco Boccaldi, contratados de forma respeitável em 1508 e 1517 com contrato temporário -, pois agora seria arriscado sugerir a identificação com os autores das pinturas em questão. Com base nos trabalhos examinados, é possível supor que estes, provavelmente ingressados no estudo de Giampietrino como estudantes, uma vez emancipados, permaneceram com o trabalho de colaboradores do mestre sem assumir uma fisionomia autônoma, trabalhando ao lado dele com o objetivo de satisfazer as demandas do mérito, reproduzindo suas criações mais afortunadas "em série". (GEDDO, 1994, p. 66).²²

Ou seja, dentro da oficina de Giampietrino, os aprendizes eram contratados para repetir em série os quadros de maior sucesso do artista. Com as pinturas de Madalena, o padrão a ser seguido era a *Legenda Áurea*, usando a personagem como exemplo de redenção,

²² viene por ora spontaneo interrogarsi notizie, eccetto i nome di due apprendisti rispettivamente - Ugo da Faiate e Giovanni Francesco Boccaldi, assunto rispettivamente nel 1508 e nel 1517 con un contratto a termine - , cher per ora sarebbe azzardato proporre di identificare con gli autori dei dipinti in questione. Sulla base delle opere esaminate, è possibile ipotizzare che questi ultimi, entrati probabilmente nello studio di Giampietrino in qualita di allievi, una volta emancipati vi si trattenessero con la funziona di collaboratori del maestro senza assumere una fisionomia autonoma, operando al suo fianco allo scopo di soddisfare le richieste del merato, replicando 'in serie' le sue piu fortunate creazioni. (GEDDO, 1994, p. 66)

arrependimento e vida convertida ao Senhor. Portanto, além das três imagens escolhidas para análise, durante a pesquisa foram encontradas outras 6 obras do artista com o tema Maria Madalena, e que seguem o padrão muito próximo das três Madalenas escolhidas.

Figura 33 *Madalena penitente circondata da angioletti*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Localização: Národní Galerie, Praga,
República Tcheca

Figura 34 *Madalena penitente con libro*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Localização: Collezione Zichy, Budapeste,
Hungria

Figura 35 *Madalena*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Dimensões: 55 cm x 43 cm
Localização: Pinacoteca Civica di
Pavia, Itália.

Figura 36 *Maddalena in meditazione*



Autor: Giampietrino
Período de criação: 1508 – 1553
Localização: Accademia Carrara,
Bergamo, Itália.

Figura 37 *Maddalena in meditazione*

Autor: Giampietrino
 Período de criação: 1508 – 1553
 Dimensões: 60 cm x 50 cm
 Localização: Pinacoteca di Brera,
 Milão, Itália.

Figura 38 *The Magdalen seated in Prayer*

Autor: Giampietrino
 Período de criação: 1508 – 1553
 Localização: Museo Civico, Torino,
 Itália

4.3.1 Representações de Maria Madalena no Renascimento: Santa ou Prostituta?

Ao entender que, no caso de Giampietrino, o mercado que girava em torno da arte ditava os quadros a serem produzidos e vendidos, Maria Madalena era uma personagem importante na produção de Giampietrino. A partir das análises realizadas também foi possível perceber o padrão que o artista seguia ao retratar Madalena, seguindo um dos textos mais famosos do medievo, a *Legenda Áurea*. Porém ainda é necessário pensar nessa personagem enquanto representação de uma santa, reconhecida pela Igreja, e conhecida no imaginário da sociedade da época.

Para estabelecer uma reflexão sobre o conceito de *representação*, Roger Chartier (1999, p. 17) entende que as representações são vistas como “classificações, divisões e delimitações que organizam que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e apreciação do real.”. A palavra representação no português pode ter vários sentidos, tem origem latina e significa “tornar presente” ou “apresentar de novo”. Chartier também entende que as representações são variáveis consoantes as classes sociais e

partilhadas pelo próprio grupo, criando figuras que adquirem sentido. Carvalho (2005) também traz a reflexão sobre as representações:

O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Ora, é certo que elas colocam-se no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CARVALHO, 2005, p. 149).

Roger Chartier (1999, p. 20) também demonstra duas possibilidades de sentido para o conceito representação: exibir um objeto ausente que é substituído por uma imagem capaz de reconstituir na memória; e a representação exibe uma presença, como a apresentação pública de algo ou alguém. A representação é uma referência criada para nos aproximar de determinado fato, é o elemento de transformação do real atribuindo sentido ao mundo.

Para Sandra Jatahy Pesavento (2006), as representações são ideias elaboradas sobre o real, traduzidas em imagens, discursos e práticas sociais. A autora também classifica como um conceito ambíguo de *ser* ou *não ser* a coisa representada. Ao falar de Maria Madalena e pensar nas representações da personagem, o conceito de *ser* ou *não ser* a coisa representada, se encaixa muito bem.

Madalena não é descrita fisicamente nos Evangelhos Canônicos, nem nos Apócrifos e na *Legenda Áurea* menciona que era uma mulher bonita, mas sem descrever nenhuma única característica física.

[...] em pinturas como a pecadora penitente, onde ela aparece geralmente vestida, mas ostentando sensualidade, e algumas outras, igualmente denominadas a pecadora arrependida, Madalena penitente, ou simplesmente Madalena, retratam a personagem nua ou seminua, pondo em evidência as características de Prostituta, apesar do completo silêncio que faz a Bíblia sobre a vida particular da personagem, sendo, portanto, criações do imaginário. (CARVALHO, 2009, p. 121).

Através dos escritos, não era possível saber a cor do cabelo dela, a cor da pele ou dos olhos, mas o padrão de representação da personagem existia. A representação, já como postula Chartier, perpassa por uma luta a fim de legitimar algo, neste caso, a cultura europeia que impera sobre as representações de santos. Devido a origem de Madalena, do Oriente Médio, provavelmente a personagem não era ruiva e não teria a pele branca como os padrões europeus ditavam. A figura 39 é a reconstrução do rosto de Maria Madalena feita por pesquisadores brasileiros e foi construída a partir de fotos do crânio presente na Basílica de

Maria Madalena, na França. Na imagem²³, Madalena apresenta os cabelos escuros e a pele com tom oliva, respeitando os padrões mediterrâneos.

Figura 39 *Reconstrução do rosto de Maria Madalena*



Fonte: Ebrafol / Divulgação

As representações de Maria Madalena foram sempre modificadas pela Igreja conforme era necessário, por exemplo, ao considerar a Arte Bizantina e a iconografia ortodoxa, Madalena nunca era pintada de forma solitária, pois segundo sua atuação, isso tornava-se impossível pela sua ligação à história do Cristo.

Conceito apropriado pelos historiadores, as representações deram a chave para a análise deste fenômeno presente em todas as culturas ao longo do tempo: os homens elaboram idéias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não só qualificam o mundo como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade. (PESAVENTO, 2006, p. 46).

As representações de Maria Madalena são baseadas nos discursos legitimados pela Igreja. Além de que a personagem não seguia um padrão de santidade da época, não era identificada com elementos como auréola ou manto, mas era retratada de frente, como Burke (2004) defende, olhando diretamente para os espectadores, e assim, encorajando-os a tratar o objeto como uma pessoa. Neste caso, uma pessoa retratada que seguia os padrões

²³ <http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2015/07/rosto-de-maria-madalena-recriado-por-brasileiros-e-apresentado-na-franca.html>

renascentistas, resgatado da cultura greco-romana. Segundo Gombrich (2008, p. 180), a cultura e a mitologia greco-romana representavam uma história mais alegre e bonita.

Portanto, ao reportar-se a Antiguidade para poder enxergar uma história mais bonita, revela que esse homem renascentista tinha dúvidas ao se expressar. É alguém que, embora confiante em si mesmo, não se livra totalmente de uma certa consciência religiosa, que o chama a pensar em sua condição de mortal. Santidade tem que ver com sacrifício, abnegação, renúncia, sofrimento. Mas o homem renascente quer superar isso.

Patrick Collinson (2006) faz essa reflexão ao perguntar

Que é o homem? Sua criação à imagem de Deus seria levada triunfalmente adiante até sua salvação em Cristo [...] Ou seria o homem uma criatura humilde, receptiva, um João ninguém sem a graça avassaladora de Deus, ideia refletida no despojamento e modéstia dos lugares de culto protestante, meros receptáculos para a Palavra salvadora? (COLLINSON, 2006, p. 75-76)

Os questionamentos que o homem do Renascimento se fazia, poderia refletir diretamente na produção artística. Ao escolher retratar Maria Madalena de uma forma que elevasse os atributos físicos, e não a história de remissão e penitência, demonstrava que o homem se via refletido naquelas imagens, que deveriam retratar o divino, mas tornava-se como um mortal, assim como o homem renascentista.

Por isso, o Renascimento surge aos nossos olhos como um oceano de contradições, um concerto por vezes estridente de aspirações divergentes, uma difícil concomitância da vontade de poderio e de uma ciência ainda balbuciante, do desejo de beleza e de um apetite de malsão pelo horrível, uma mistura de simplicidade e de complicações, de pureza e de sensualidade, de caridade e ódio. (DELUMEAU, 1984, p. 22)

A fala de Delumeau (1984) encaixa-se muito bem às representações de Giampietrino a reflexão de contradições, pois Maria Madalena tem a história castigada de uma pecadora que passa a vida em remissão, mas mesmo assim tem sua imagem construída com um rosto sereno e belo.

As representações dos santos e santas são a consequência da encarnação divina, por isso, elas mesmas a essência do cristianismo. Dito de outra forma, os santos tiveram acesso à hierarquia divina e adquiriram o direito de serem representados em imagens, pois possuem o dom de converter o profano em sagrado. Por intermédio da imagem, além de se render homenagem ao santo, sua figura se torna um *eikon*: um ícone, ou seja, é uma representação munida de uma função intercessora, por isso, não pode ser objeto de livre interpretação dos artistas, pois eles devem ser o próprio testemunho da realidade não ilusória da encarnação divina. (PALEOLOGUE, 1989, p. 163)

Essa fala de Andre Paleologue (1989) conecta-se ao objetivo de retratar santos no Renascimento, não deixando os autores livres, obedecendo aos padrões colocados pela Igreja.

Em contraposição à Igreja do Ocidente, na iconografia ortodoxa, a imagem de Maria Madalena alcança um nível de importância que sua representação solitária se torna impossível.

Por fim, ao entender o a luta das representações no processo do poder da imagem de algo, é possível compreender o modo com que Maria Madalena tem sido retratada na História. Nem totalmente santa, nem totalmente prostituta. A personagem é um exemplo de pecadora redimida, que deixou dos prazeres da carne para seguir Jesus. Nas representações já expostas na pesquisa, com certeza, alguns elementos se sobressaem a outros, como o uso do corpo da personagem de forma sensual, o cabelo e o vaso de alabastro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artista lombardo Giampietrino fez parte do grupo de aprendizes de Leonardo Da Vinci ao fim de sua primeira estadia milanesa. Ao falar sobre Giampietrino, existem várias dúvidas enquanto identidade do pintor, devido a escassez de documentos que falem diretamente de Giampietrino e também pelas diferenças entre escrita do nome de Giovanni Pietro Rizzoli. A ligação entre Giampietrino e Leonardo Da Vinci dá-se através do escrito no *Códice Atlântico*, onde Da Vinci cita “Pietro Riccio milanese pittore, discepolo di Leonardo da Vinci”. Mais tarde, Giampietrino também estabelece sua própria oficina de pintura, contando com aprendizes próprios como Ugo da Faiate e Giovanni Francesco Boccaldi. Conforme os documentos encontrados, é possível afirmar que o artista tinha uma condição de vida estável e vivia somente do mercado da arte.

Giampietrino demonstra através de suas produções a semelhança com as obras de seu mestre Da Vinci, onde por meio de reflectogramas é possível ver os traços muito semelhantes aos desenhos de Leonardo conservados pela Galleria dell’Accademia. Giampietrino se desenvolve na oficina de Leonardo, como postula o próprio professor, se desenvolvendo como mestre da imitação. As mudanças artísticas do artista também são registradas em comparações de desenhos, em que as diferenças no detalhamento do fundo da imagem se sobressaem.

Também foi necessário entender a vida da personagem retratada: Maria Madalena. Nesta pesquisa, Maria Madalena foi abordada a partir de documentos sobre sua vida, dos Evangelhos Canônicos, Apócrifos e as escritos medievais.

Nos Evangelhos Apócrifos, um livro importante para entender a vida de Madalena, é o escrito *Evangelho segundo Maria*. O livro defende que Maria Madalena era a discípula mais importante, que Jesus amava-a de uma forma diferente, era a aprendiz dos ensinamentos do Cristo. Madalena também aparece em materiais da cultura gnóstica, como o escrito *Pistis Sophia*, onde Madalena é um dos personagens principais. Madalena também aparece na *Legenda Áurea*, onde Jacopo de Varazze detalha a vida da santa, contando sobre sua origem, seu destino após a crucificação de Jesus e os relatos da vida de Madalena solitária na gruta de Saint-Baume, na França.

Para analisar os três quadros selecionados, a metodologia escolhida foi de Panofsky (1986), sendo realizado a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a análise iconológica. Foi possível perceber que os retratos de Maria Madalena por Giampietrino

seguem um padrão de representação de acordo com o que a *Legenda Áurea* descreve para a vida de Madalena.

A partir da análise iconológica, foi possível responder uma das perguntas norteadoras da pesquisa: “Por que razões o pintor se ateuve à personagem, retratando-a repetidas vezes? ”. Leonardo Da Vinci defendia que seus aprendizes deveriam ser mestres da imitação e também, Giampietrino tinha sua própria oficina, onde ele utilizava o trabalho dos seus aprendizes para recriar suas principais obras, atendendo as demandas do mercado.

A outra questão também foi possível abordar durante a análise das obras: “Em que medida as imagens de Maria Madalena retratadas pelo artista, de acordo com um ideal de beleza do período, estariam associadas a imagens de santidade da personagem? ”, pois o pintor não segue o padrão de retratos de santas, ele se atém a representação da pecadora redimida proposta pela *Legenda Áurea*.

Para a cultura ortodoxa, Maria Madalena deve ser representada apenas nas seguintes cenas: *A Crucificação, A descida da Cruz, A lamentação, O sepultamento, A anunciação da ressurreição aos apóstolos, O Cristo aparecendo a Maria Madalena* (TOMMASO, 2019, p. 5).

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, foi possível comparar os retratos de Maria Madalena por Giampietrino com outros pintores do período e também pensar as influências diretas de Da Vinci no trabalho de Giampietrino.

Mesmo com o grande número de trabalhos que abordam o Renascimento Italiano e também o mestre Leonardo Da Vinci, a pesquisa justifica-se, pois, os aprendizes desses grandes mestres não recebem tanta atenção, abrindo um grande campo de pesquisa. Aliando o tema Giampietrino e Maria Madalena, foi possível entrar em um campo que não havia sido abordado com um detalhamento maior. Mesmo com a grande produção de Giampietrino, a escolha em particular de Maria Madalena foi pelo mistério envolto dessa personagem bíblica, sobre sua vida e identidade.

Dentro da grande produção artística de Giampietrino, Maria Madalena fazia parte, mas não representava toda a produção, portanto, as perspectivas de continuidade são possíveis e necessárias. Possíveis pelo fato de que os museus, hoje, dispõem de seus acervos *online*, possibilitando acesso as obras de diversos artistas, sendo que neste trabalho foram abordadas apenas três das obras de Giampietrino, e durante a pesquisa, foram encontradas outras seis de Maria Madalena, podendo originar mais trabalhos do gênero. E quando digo necessário, é justamente pelo fato de que aprendizes dos grandes mestres também merecem notoriedade,

pois diversas vezes faziam parte dos processos produtivos de obras famosas, mas não assinavam as criações.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

GIAMPIETRINO. **Maria Madalena Penitente**. 1508 – 1553. Óleo sobre tela. São Petesburgo: Museu Hermitage. Disponível em: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/30450!/ut/p/z1/04_Sj9CPykyssy0xPLMnMz0vMAfljo8zi_R0dzQyNnQ28_J1NXQwc_YMCTIOc_dwNDE30w8EKDHAARwP9KGL041EQhd94L0IWAH1gVOTr7JuuH1WQ_WJKhm5mXlq8fYWCop1CQmJIXkpmXXqwfYWxgYmoAdEsUmmme3uZA00JMPfz9w5yNnE2gCvC4pyA3NKLKx8Mg01FREQBI9uM1/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=pt Acesso em: 24/11/2019.

GIAMPIETRINO. **Santa Maria Maddalena**. 1520. Óleo sobre tela. Milão: Castello Sforzesco. Acesso em: 24/11/2019.

GIAMPIETRINO. **Maria Madalena**. 1508 – 1553. Óleo sobre tela. Lucca: Museu Nacional de Lucca. Acesso em: 24/11/2019.

FONTES SECUNDÁRIAS

BÍBLIA – **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

ANÔNIMO. **Vida de Santa Maria Madalena**: Texto Anônimo do século XIV. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2002.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**: Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. 1ª ed. Milano: TEA, 1995.

LELOUP, Jean-yves. **O Evangelho de Maria**: Miryam de Mágdala. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vida dos santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Tradução de Hilário Franco Júnior.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Susana Rita Rosado. **A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até o Concílio de Trento**. 2012. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro, História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/8090>>. Acesso em: 23 de março de 2018.

BARBAS, Helena. **Madalena**: História e Mito. Lisboa: Ésquilo, 2008.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BURKE, Peter. **O Renascimento italiano**: cultura e sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: História e Imagem. Bauru: Edusc, 2004

CARVALHO, Maria de Fátima Moreira de. As representações de Maria Madalena, na perspectiva bíblica e contemporânea. 2009 – 144p. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) Universidade Federal da Paraíba.

CHASTEL, Andre. O Artista. In: BURKE, Peter [et. al]. **O Homem Renascentista**. Lisboa: Artes Gráficas, 1988. p. 171-190.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, vol. 5, n 11, jan/abr. 1991, p. 173-191.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.

DELUMEAU, Jean. A Civilização do Renascimento. Lisboa: Estampa, 1987.

GEDDO, Cristina. La pala di Pavia del Giampietrino: documenti sulla committenza. In: **Bollettino della Società Pavese di Storia Patria**. Pavia: Litografia New Press, 1995. p. 235-253.

GEDDO, Cristina. Leonardeschi tra Lombardia ed Europa: i ‘Giampietrino’ della Mitteleuropa. In: ZARDIN, Danilo. **LOMBARDIA ED EUROPA: INCROCI DI STORIA E CULTURA**. Milano: Vita e Pensiero, 2014. p. 69-108.

GEDDO, Cristina. La Madonna di Castel Vitoni. In: **Achademia Leonardo da Vinci**. Firenze, v. 7, n. 0, p.57-66, jan. 1994.

GOMBRICH, Ernest. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HAAG, Michael. **Maria Madalena: da Bíblia ao Código Da Vinci**: companheira de Jesus, deusa, prostituta, ícone feminista. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

JUNOD, E. “Apócrifos”. In: LACOSTE, Jean-Yves. **Dicionário crítico de teologia**. São Paulo, Paulinas/Loyola, 2004.

LOMAZZO, Gian Paolo. **Idea del Tempio della pittura**. Trad. Jean Julia Chai. The Pennsylvannis State University Press, 2011.

MARINHO, Fernanda. **Leonardo da Vinci e Giampietrino**: A Virgem amamentando o menino São João Batista e criança em adoração, do Museu de Arte de São Paulo. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MARINHO, Fernanda. Leonardo da Vinci e suas estadias milanesas: o fluxo das linguagens artísticas na Lombardia. In: Fernanda Marinho; Maria Berbara; Leidiane Carvalho; Raphael

Fonseca. (Org.) **Renascimento Italiano: Ensaio e Traduções**. 1ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010.

MORAES, Érika de. **Mona Lisa: sentidos múltiplos de um sorriso enigmático**. *DELTA* [online]. 2013, vol.29, n.spe, pp.443-465. ISSN 0102-4450. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502013000300005>.

OLIVEIRA, André Rocha de. CONSIDERAÇÕES SOBRE A LEGENDA ÁUREA. *Revista Augustus*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, p.61-71, jan. /Jun., 2017.

PALÉOLOGUE, André. Marie Madeleine dans la tradition byzantine. In: DUPERRAY, Eve (Ed.) **Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres**. Paris: Beauchesne, 1989. p.163-171.

PANOFSKY, Erwin. 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.

PEREIRA, Maria Fernanda Birrento. **Maria Madalena e o feminino na construção da Igreja Católica**. 2011 – 77p. Dissertação (Mestrado em Estudo sobre as Mulheres) Universidade Nova de Lisboa.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RINALDI, Furio. I disegni di Giampietrino: note di tecnica e funzione. In: **Raccolta Vinciana**. vol. 35. Milano: Castello Sforzesco, 2013.

SHELL, Janice. SIRONI, Grazioso. Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: Il Giampietrino? In: **Raccolta Vinciana**. Fascicolo XXV. Milano: Castello Sforzesco, 1993.

TOMMASO, Wilma Steagall de. Maria Madalena nos textos apócrifos e nas Seitas Gnósticas. **Último Andar**, São Paulo, v. 14, p.79-94, jun. 2006. Disponível em:<<http://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/viewFile/12896/9382>>. Acesso em: 23 de março de 2018.

TOMMASO, Wilma Steagall de. **Maria Madalena na arte bizantina**. Disponível em: <https://www.academia.edu/11643602/Maria_Madalena_na_arte_bizantina>. Acesso em: 24 nov. 2019.