

O Maneirismo no Século XXI

Alexandre Ragazzi
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

Estão reunidas no presente texto algumas propostas ainda em fase inicial de desenvolvimento, as quais são aqui apresentadas com a intenção de aprofundar a compreensão sobre o Maneirismo italiano. Assim, temas como melancolia e o aumento da sensação de incerteza são relacionados a artistas como Jacopo Pontormo e Rosso Fiorentino. Nesse processo, são comparadas manifestações artísticas de diversos períodos, anteriores e posteriores ao Maneirismo, chegando mesmo à contemporaneidade, com o objetivo de atualizar alguns dos conceitos difundidos na Itália durante o século XVI através de sua aproximação a modos de pensar ainda eloquentes para nossa época.

Palavras-chave

Maneirismo. Jacopo Pontormo. Rosso Fiorentino. Pintura italiana.

*

ABSTRACT

In the present essay, I gathered some proposals that are still in the early stage of development, which I present here with the intention to deepen the understanding of the Italian Mannerism. Thus, themes such as melancholy and the increasing sensation of uncertainty are related to artists like Jacopo Pontormo and Rosso Fiorentino. In this process, I compare artistic manifestations from different periods, which took place before and after Mannerism, even in the contemporary world, in order to update some concepts disseminated in Italy during the 16th century through their connection with ways of thinking still significant nowadays.

Keywords

Mannerism. Jacopo Pontormo. Rosso Fiorentino. Italian painting.

De modo geral¹, compreende-se o Renascimento italiano como um período culturalmente estabelecido segundo princípios associados a noções de equilíbrio e harmonia. A partir do início do século XV, a redescoberta do legado literário e figurativo da Antiguidade dita clássica foi intensificada e possibilitou ao ser humano expressar suas convicções e ambições de modo mais racional. Isso relacionava-se a um sistema regulado pela excelência na eloquência como signo distintivo da humanidade, o qual então forneceu as bases para que conteúdos filosóficos fossem elaborados por pessoas treinadas para destacar-se através da oratória². Tratava-se de um contexto em que, de um lado, o mundo tinha ampliadas suas fronteiras geográficas e, de outro, o universo descortinava-se de forma inédita, oferecendo-se a novas especulações científicas e intelectuais. Assim, o que poderia produzir medo e incertezas diante do desconhecido, na verdade foi interpretado de maneira objetiva por aquelas gerações que viveram o início da Primeira Época Moderna.

Momentos como esse, em que o mundo é analisado e compreendido com ênfase na objetividade, são raros e breves³. Ao longo da história, o contrário é que foi regra, e a constituição das mais diversas sociedades ocorreu através de relações intensas e conflituosas entre seus indivíduos. De fato, interesses pessoais costumam prevalecer sobre os coletivos – ou ao menos interferem sobre eles –, de modo que as tentativas de conciliar vontades antagônicas normalmente acontecem com ânimos acirrados e grande paixão envolvida. O subjetivismo é nossa marca dominante, e como não há porque negar que a partir da parte pode-se conhecer o todo – *ex ungue leonem* –, as sociedades acabam ganhando, em maior ou menor proporção, feições multifacetadas e labirínticas, complexas e prenhes de possibilidades. Em todo caso, o mais notável de tudo isso não está na constatação de que o Renascimento foi um período em que foram privilegiadas abordagens objetivas, mas sim na percepção de que aqueles indivíduos, apesar dos conflitos pelos quais passaram e que transformaram suas vidas, conseguiram atuar desse modo.

Com isso, não quero propor nem mesmo insinuar que o ser humano seja incapaz de, algum dia, chegar a um equilíbrio, ainda que parcial, em que a força de um não se sobreponha excessivamente à de outro e grandes injustiças não mais aconteçam. Contudo, como sentenciou Kant em uma de suas proposições sobre a história, “O homem quer a concórdia, mas a natureza sabe melhor do que ele o que é bom para a sua espécie: ela quer a discórdia”⁴.

Em 1435, Leon Battista Alberti postulou que “o pintor só se esforça por representar aquilo que vê”⁵, não obstante o fato de que, nesse esforço, estivesse presente a busca por algo que também fosse ideal e universal. Mais de um século depois, Benedetto Varchi declararia que a finalidade da arte é a “imitação artificiosa da natureza”⁶, e é preciso dar ênfase à noção de artifício que qualifica esse pensamento. É claro que, com tal sentença, Varchi apresentava uma teoria retroativa, voltada para a compreensão da arte do passado que, por volta de 1550, era recebida por seus contemporâneos. Mesmo assim, deve-se reconhecer que entre esses extremos, no início do século XVI e, portanto, ainda durante o chamado Renascimento pleno, quando aparentemente o homem estava seguro de si e satisfeito por conseguir interpretar o mundo através da observação objetiva da

¹ Este texto, apresentado oralmente no XXXIX Colóquio do CBHA, é a versão preliminar de um artigo mais extenso publicado em um dossiê sobre “arte, história e escrita” da Revista LaborHistórico.

² Cf., e.g., CÍCERO, *De oratore*, III, 142-143.

³ Cf. BATTISTI, 1990, p. 152.

⁴ KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita*, 4ª proposição.

⁵ ALBERTI, 1999, p. 76.

⁶ VARCHI, 1549, p. 101.

natureza, algo imprevisto ocorreu. A confiança para fixar e analisar os fenômenos da natureza deu lugar a personalidades melancólicas, inseguras e hesitantes. Diante do surgimento de novos métodos científicos fundamentados em demonstrações empíricas para atingir a efetiva comprovação de sua validade, os derradeiros momentos da astrologia, da magia e do ocultismo, já tão próximos dos neoplatônicos florentinos, cobravam seu preço.

Jacopo Pontormo e Rosso Fiorentino estão entre os mais emblemáticos artistas dessa geração. Dominados pelo temperamento melancólico, preferiam o tácito isolamento ao convívio generoso e vivaz. Neles, as certezas outrora encontradas na relação do ser humano com a natureza davam lugar a abstrações intelectuais. De fato, a própria relação com a natureza deixava de ser entendida como a solução de um problema para ser propositalmente problematizada, e não em claros termos científicos, mas, antes, através do direcionamento dos interesses para a alquimia, a magia e o ocultismo.

Romano Alberti, pintor profundamente ligado à fundação da *Accademia di San Luca*, em Roma, dirá, em 1585, que os pintores se tornam melancólicos porque precisam fixar as imagens (*fantasmati*) no intelecto. Contudo, ele também lembra, valendo-se de Aristóteles, que quase todos os indivíduos “engenhosos e prudentes foram melancólicos”⁷. Era a confirmação de um pensamento que levou todo o século para se consolidar, sendo revalidado diversas vezes. Por exemplo, o pintor e tratadista Paolo Pino, em 1548 e em um contexto que antepunha os modelos florentino e veneziano, havia dito que “a pintura não deseja labor corporal; ao contrário, mantém o homem quieto e melancólico, com as virtudes naturais fixadas na ideia”⁸. Trata-se de um artista que atua sobretudo com a mente e que tem o corpo como instrumento desse poder. Ora, não está aqui o surgimento do artista moderno, este que perdura até nossos dias?

De toda forma, é preciso ressaltar que para esses artistas não mais bastavam as regras para transpor os objetos que viam para suas pinturas e esculturas. Era preciso fixá-los na mente, de modo que a técnica assim se convertia em operação especulativa. Se isso só foi registrado a partir de Paolo Pino e Romano Alberti, deve-se lembrar que se tratava de uma característica inaugurada já com a geração de Pontormo e Rosso. O grande problema desse método operativo, contudo, é que o pensamento reluta em ser fixado, posto que é avesso às limitações; em vez disso, quer ser livre, sobretudo nos tipos melancólicos.

Um dos traços característicos dos melancólicos é a dificuldade de se concentrar em um único assunto. O pensamento desses indivíduos autonomiza-se, desdobra-se, escapa. Sempre às voltas com mais de um objeto, o melancólico procura relacioná-los a todo custo, mas preferindo as uniões paradoxais, em que o resultado é inusitado e original. Nesse sentido, é muito elucidativa uma passagem de Torquato Tasso, em que ele explica o temperamento melancólico da seguinte forma:

E certamente não foi mais difícil vencer a quimera do que superar a melancolia, a qual mais à hidra do que à quimera poderia assemelhar-se, pois mal o melancólico cortou um pensamento, imediatamente outros dois nascem dali, e por eles com mortais mordidas é traspassado e lacerado⁹.

⁷ ALBERTI, 1585, pp. 17-18.

⁸ PINO, 1548, f. 31r.

⁹ TASSO, 1958, II, I, pp. 266-267: *E per fermo non fu più faticosa operazione il vencer la chimera che 'l superar la maninconia, la qual più tosto a l'idra ch'a la chimera potrebbe assomigliarsi, perch'a pena il maninconico ha tronco un pensiero, che due ne sono subito nati in quella vece, da' quali con mortiferi morsi è trafitto e lacerato*.

Será então fácil perceber que a imaginação assume um papel fundamental nesse novo cenário. Certamente que esse também era um componente importante para autores como Alberti e Varchi, pois enquanto um buscava uma imitação da natureza em que estivesse presente algo de universal, por isso insistindo em associar a pintura à retórica¹⁰, o outro afirmava que essa imitação deveria ser feita com “artifício”, engenho. Contudo, para artistas como Pontormo e Rosso, às voltas com o que já foi chamado de “experimentalismo anticlássico”¹¹, ou para os maneiristas que surgiram depois deles, a importância atribuída à imaginação foi potencializada. Ora, para imaginar é preciso deixar de ver. Sabemos, melhor do que qualquer outra época, que a visualização excessiva de imagens tem o poder de limitar a imaginação. Foi justamente por compreender isso que esses artistas voltaram-se para si. De fato, não apenas estavam cientes de que para imaginar é preciso deixar de ver, mas também sabiam que é preciso ver além do visível. Assim, buscaram por algo ainda não criado, algo que fosse sofisticado e aristocrático, impregnado por um hermetismo erudito, extravagante, excessivo e excêntrico; o “estilo estiloso” (*stylish style*), como definiu Shearman¹². Nessa busca, é bem verdade, muitos se perderam, e Hauser nota isso em tom patético e pujante:

[...] o número de excêntricos e psicopatas entre artistas aumenta dia a dia. Parmigianino dedica-se à alquimia em seus últimos anos, torna-se melancólico e negligencia por completo sua aparência. Pontormo sofre desde a juventude de graves crises de depressão e torna-se cada vez mais tímido e reservado com o passar dos anos. Rosso suicida-se. Tasso morre mergulhado em escuridão mental. El Greco senta-se atrás de janelas com cortinas em plena luz do dia, para ver coisas que um artista da Renascença provavelmente seria incapaz de enxergar, mas que um artista da Idade Média teria sido capaz de ver, mesmo à luz do dia¹³.

Estamos diante de uma *crise do espírito*. Não, é claro, na forma como definiria Paul Valéry após a grande desilusão que se abateu sobre os ideais civilizacionais europeus com o fim da Primeira Guerra Mundial¹⁴. Se o século XX iniciava-se a partir de um pessimismo generalizado, sentimento que seria ainda potencializado com a ascensão do nazismo e do fascismo nos anos que se seguiram, a Itália dos maneiristas apresentava uma situação menos grave e dramática, a qual ainda pôde ser mitigada através do recurso ao princípio da *discordia concors* para conferir sentido àquelas inquietações.

Neste ponto, portanto, não será preciso levar em consideração as mortes de Leonardo da Vinci (1519) e Rafael (1520), a Reforma protestante (1517) ou o Saque de Roma (1527). São todos eventos notáveis e certamente marcantes para aquela geração, mas, isoladamente, não podem ser considerados determinantes para a mudança de comportamento que aqui interessa. Não há comparação entre esses problemas e as grandes tragédias mundiais do século XX.

Agora, proponho que seja feita uma diferenciação entre esse “desacordo harmônico” expresso pela fórmula *discordia concors* e a “harmonia dos opostos” que caracteriza a *concordia discors*, embora esteja ciente de que essas expressões já foram

¹⁰ De fato, esse é um dos motivos que faz com que Alberti divida a pintura em três partes (circunscrição, composição e recepção da luz), evocando, assim, as três partes criativas da retórica clássica (*inventio, dispositio e elocutio*) (cf. ALBERTI, 1999, p. 108). Cf. ainda Paolo Pino, que afirma que a pintura é composta de desenho, invenção e colorido, consolidando, desse modo, a aplicação dessa estrutura à pintura (PINO, 1548, f. 15r).

¹¹ Cf. PINELLI, 1981.

¹² SHEARMAN, 1978, p. 19.

¹³ HAUSER, 2003, p. 397.

¹⁴ VALÉRY, 1919.

utilizadas como sinônimas¹⁵. Isso porque aqui não interessa destacar algo derivado da concordância natural que há entre os quatro elementos constituintes da matéria (terra, água, fogo e ar), mas sim o espanto proporcionado pela constatação de que mesmo aquilo que aparentemente está em desacordo pode produzir um resultado harmonioso e satisfatório. Os maneiristas, intuitivamente, conheciam esse princípio; assim, libertaram-se e permitiram-se estabelecer conexões entre as coisas mais estranhas e opostas¹⁶.

Para esses artistas, composições centralizadas e simétricas tiveram seus eixos deslocados para as margens das pinturas. Nos rostos, surgiram expressões enigmáticas, taciturnas e lânguidas. São personagens que se entreolham ou fitam o espectador como que a suplicar por uma resposta a uma pergunta não enunciada, mas apenas sentida. E nesse ritmo estranho e aprazível, a expressividade das formas de Pontormo, Rosso ou, no final do século, El Greco, projeta-nos para os momentos de maior abstração linear de Ingres ou mesmo para o expressionismo alemão. Em sentido oposto, mas complementar, os tecidos e joias luxuosos da *Leonor de Toledo* pintada por Bronzino¹⁷ remetem-nos ao preciosismo dos mosaicos bizantinos de Ravena ou nos projetam para as mulheres aristocráticas e suntuosas de Gustav Klimt, para as poderosas e sedutoras *femmes fatales* de Gustave Moreau.

Para concluir, gostaria de lembrar que o presente e o futuro não são determinados por certezas. Há, talvez, períodos em que prevaleça um sentimento de otimismo e confiança em relação à concretização de certos ideais e períodos em que a descrença e o desânimo são preponderantes. Realizada em 2016, a 32ª Bienal de São Paulo recebeu o título de “Incerteza viva”. Os curadores recorriam assim ao *princípio da incerteza*, pressuposto da mecânica quântica criado pelo físico Werner Heisenberg em 1927¹⁸. Segundo esse princípio, que leva em conta um sistema com duas variáveis a serem observadas, há um limite de precisão com que se pode medir a posição e o momento linear de uma partícula; quanto menor a incerteza em relação a uma dessas variáveis, maior será a incerteza em relação à outra. As correspondências possíveis de uma ideia como essa com as ciências humanas e sociais são fáceis de prever. Quanto mais se conhece um problema, menos se entende outro que a ele está relacionado. Conhecer profundamente o contexto cultural dos humanistas e artistas florentinos no início do século XVI permite-me entender, no mesmo nível, as estruturas psicológicas daquela época? É provável que não, pois faltam-me dados precisos em um dos casos. Eis então que a incerteza se apresenta, e o historiador da arte vê-se indeciso diante da encruzilhada.

No mundo contemporâneo, tudo isso assume proporções gigantescas, como bem atestam as questões norteadoras desta 32ª Bienal. Ecologia, aquecimento global, extinção de espécies com a consequente perda da diversidade biológica, o iminente colapso ambiental cultivado e preparado pela própria humanidade¹⁹, instabilidades econômicas e políticas, injustiças na distribuição de riquezas e, como consequência, grandes fluxos migratórios são todos agentes produtores de incertezas e medos. E é diante desses problemas que o Maneirismo recobra seu sentido para nossa época. De fato, no texto *Incerteza viva*, o curador, Jochen Volz, apresenta várias passagens que parecem descrever o pensamento maneirista. Por exemplo, ele diz:

¹⁵ Cf. HENEVELD, 2014.

¹⁶ Cf. HOCKE, 1974, pp. 23-24.

¹⁷ Uffizi, Florença.

¹⁸ Cf. o texto *Incerteza viva*, de Jochen Volz, in: VOLZ-PRATES, 2016.

¹⁹ Cf. MARQUES, 2018.

Embora [a incerteza] esteja atrelada à palavra crise, não é equivalente a ela. A incerteza é, acima de tudo, uma condição psicológica ligada a processos individuais ou coletivos de tomada de decisões e representa o entendimento e o não entendimento de problemas concretos²⁰.

Trata-se, se se quiser, de um modo de compreender o Maneirismo muito mais preciso do que algumas das várias tentativas empreendidas ao longo do século XX. E, naquilo que aqui pode ser relacionado com o tema da *discordia concors*, Volz ainda complementa:

Ao contrário do que ocorre em outros campos, na arte a incerteza aponta para a desordem, levando em conta a ambiguidade e a contradição²¹.

Uma vida permeada por incertezas e contradições. Talvez seja possível pensar a época de Pontormo, Rosso e dos maneiristas que se lhes seguiram como o primeiro grande momento moderno de incerteza, momento em que a confiança na razão que caracterizava o Renascimento foi questionada. Depois disso, instalou-se uma aparente sensação de segurança proporcionada pelos avanços da ciência, mas o trauma causado pelas revoluções do século XIX – sobretudo 1848 e 1871 – e pela 1ª Guerra Mundial fez com que as incertezas se propagassem de forma generalizada pela civilização ocidental. De lá para cá, estamos aprendendo a viver nessa espécie de *discordia discors*, isto é, nesse desacordo absoluto que tantas vezes parece descrever nosso presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALBERTI, Romano. *Trattato della nobiltà della pittura*. Roma: Francesco Zannetti, 1585.

BATTISTI, Eugenio. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.

HENEVELD, Amy. “Concordia discors: l’harmonie de l’écriture médiévale”, *Médiévales*, n. 66, 2014, pp. 25-41.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

PINELLI, Antonio. “La maniera: definizione di campo e modelli di lettura”. In: ZERI, Federico (org.). *Storia dell’arte italiana*. V. 6, I. (Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento – Volume Secondo: Dal Cinquecento all’Ottocento – I. Cinquecento e Seicento.) Torino: Giulio Einaudi, 1981, pp. 87-181.

²⁰ VOLZ-PRATES, 2016, p. 8.

²¹ VOLZ-PRATES, 2016, pp. 8-9.

PINO, Paolo. *Dialogo di pittura*. Vinegia: P. Gherardo, 1548.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

TASSO, Torquato. *Dialoghi*. A cura di E. Raimondi. Firenze: Sansoni, 1958.

VALÉRY, Paul. “La crise de l’esprit”, *La Nouvelle Revue Française*, n. 71, Août 1919, pp. 321-337.

VARCHI, Benedetto. *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.

VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (org.). *Incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos*. 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.