

BOTTICELLI

PINTURA E TEORIA

DÉBORA BARBAM MENDONÇA

BOTTICELLI

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Ricardo Pereira Tassinari
Reinaldo Sampaio Pereira
Clélia Aparecida Martins
Felipe Resende da Silva (representante discente)

DÉBORA BARBAM MENDONÇA

BOTTICELLI
PINTURA E TEORIA

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

© 2012 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M494b

Mendonça, Débora Barbam

Botticelli: pintura e teoria / Débora Barbam Mendonça. São Paulo:
Cultura Acadêmica, 2012.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-352-6

1. Botticelli, Sandro, 1444 ou 5-1510. 2. Pintura renascentista –
Itália. I. Título.

12-9385.

CDD: 709.45

CDU: 7.034(450)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de
Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Ao meu sobrinho, o pequeno Frederico.
Que o futuro triunfe!*

AGRADECIMENTOS

Durante o curso das disciplinas, a elaboração da dissertação e todas as demais atividades envolvidas no mestrado, muitas pessoas foram enormemente importantes ao ajudar a manter minha sanidade mental. Agradeço ao programa de pós-graduação de filosofia e ao escritório de pesquisa, em especial aos funcionários Paulo Sérgio Teles, Sylvia Moraes e Renato Geraldi, sem os quais estaria à deriva em um mar de burocracia. Não há espaço suficiente para expressar a imensa gratidão pela minha querida orientadora Arlenice Almeida da Silva, por sua sabedoria, dedicação, compreensão e paciência ao longo de todos os anos em que trabalhamos juntas. Agradeço aos professores Ana Maria Portich, Andrey Ivanov, Magnólia Costa, Márcio Benchimol e Mário Henrique D'Agostino por terem colaborado diretamente com meu trabalho. Agradeço à Fapesp por ter fomentado minha pesquisa, possibilitando que eu dispusesse de mais tempo para me debruçar sobre ela. Agradeço à minha família, principalmente à minha mãe, à minha irmã, ao meu sobrinho e aos meus avós por terem me lembrado com frequência que, mesmo estando a um passo da loucura, nossa prioridade é sempre a vida. Agradeço aos meus colegas de pós-graduação Cláudia Galassi, Danilo Ramos, Flávia Quintanilha, Fernando Aun, Luís Fernando Catelan, Rafael Gazeli e Tércio Bugano que, surpreendentemente,

se tornaram amigos. Agradeço à república Alta Tensão (Ivan Pedro Martins, Nathália Pantaleão e Paulo Henrique Pereira) pelo “alívio na tensão”. Agradeço aos amigos de longa data e de vida inteira Ana Carolina Meneguelli, Emerson Filipini, Estevan Franco, Fernando Pilan, João Roberto Ricardi, Juliana Arruda, Márcio Girotti e Vivian Souza por terem acompanhado meu esforço e terem me apoiado mesmo quando meu cansaço os afetava. Agradeço a João Antonio de Moraes por nunca ter perdido a fé e por ter me mostrado que sempre há um caminho melhor a se traçar. Concluindo em um contexto místico, agradeço ao cosmos por ter me devolvido a saúde no momento em que qualquer mal-estar era considerado artigo de luxo.

*“And I ride the winds of a brand new day
High where mountains stand
Found my hope and pride again Rebirth of a
man*

Time to fly...”

(Angra – Rebirth)

SUMÁRIO

Introdução 13

1 Historiografia e metodologia 27

2 Conceitos e doutrinas 41

3 Pintura e reflexão 65

Considerações finais: *A virgem do magnificat* 113

Referências bibliográficas 125

INTRODUÇÃO

Esta obra tem por objetivo estudar o conceito de “graça” na pintura do florentino Sandro Botticelli e, com base nele, confrontar o trabalho desse artista com os pressupostos teóricos que embasavam essa produção. Para isso, tomamos como ponto de partida o estudo de Giulio Carlo Argan¹ sobre a pintura de Botticelli, que examinou o envolvimento do pintor com o contexto teórico que vigorava em Florença no século XV. As contribuições de Argan foram lidas como sugestão inicial para o questionamento filosófico acerca da pintura de Botticelli.

Tal pintura, realizada durante o Quattrocento florentino, é frequentemente dividida em três fases, as quais passaremos a expor sucintamente, a fim de termos maior clareza acerca dos questionamentos indicados por Argan. Certamente, cada fase da obra de Botticelli foi intrigante e decisiva na constituição do conjunto, bem como para a formação do artista, que consideramos um verdadeiro representante do Renascimento.

A primeira fase da produção de Botticelli corresponde às suas obras iniciais, e a maior parte delas sofreu forte influência de seus

1 Cf. Argan, Giulio C. *Clássico e anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

precursores e mestres de ateliês, como Fra Angelico (1395-1455), Fra Filippo Lippi (1406-69) e Masaccio (1401-28). Nessa fase, observamos que Botticelli se dedicava às representações de figuras bíblicas, seguindo as exigências do Cristianismo. Outra característica que podemos notar é a presença de um traço não tão seguro e bem delimitado como o que aparece na fase seguinte, uma vez que, assim como todo iniciante em pintura, Botticelli começou se familiarizando com a composição, aprendendo a mistura e o preparo das tintas. Algumas obras, no entanto, já lhe rendiam prestígio, como é o caso de *A adoração dos magos* (1465-7). Trata-se de um de seus primeiros trabalhos originais, que marca o início de uma grandiosa série de quadros dedicados ao tema religioso. Eles foram do agrado de mecenas importantes em Florença, cujas confrarias, como a dos Reis Magos, faziam parte do regimento da vida na cidade.

Na primeira fase, Botticelli também se dedicou à representação da Virgem Maria, que na maioria das vezes é figurada junto do menino Jesus e de anjos. Esse tema mostra claramente a fidelidade do pintor aos ensinamentos de seu mestre Fra Filippo Lippi, que, por sua vez, exercia atividades religiosas. Não demorou muito, após os cinco anos em que esteve vinculado ao ateliê de Lippi, para que Botticelli inaugurasse seu próprio estúdio em Florença, por volta de 1470. A partir de então, Botticelli partiu em direção a características próprias e se mostrou receptivo às novas tendências que acreditamos ser o ponto de transição para sua segunda fase. O artista se colocou de prontidão à necessidade de serem pintadas figuras de temática bíblica e até mesmo retratos; porém, solitariamente, começou a introduzir em suas representações alguns elementos que denotam originalidade. Tais elementos atingiram seu ápice por volta da década de 1480, no Quattrocento, quando, por meio deles, Botticelli finalmente conquistou a admiração dos mecenas, sobretudo da família Médici.

Pelo fato de Botticelli haver começado sua produção independente ainda muito jovem, as obras da segunda fase podem ser classificadas como “obras de juventude”, nas quais a jovialidade e o estado de ânimo do pintor são percebidos de maneira clara. No final

dos anos 1470, a fama de Botticelli extrapolou os limites de Florença, proporcionando-lhe, entre outras atividades, a oportunidade de pintar *afrescos* na Capela Sistina. O prestígio decorria, também, dos conhecimentos intelectuais para os quais o artista se abria, como a literatura e a filosofia antigas, que fizeram com que ele atraísse a atenção da família mais poderosa de Florença. Esse fato lhe rendeu encomendas grandiosas, por meio das quais é possível reconhecer sua celebridade além da era renascentista.

Durante o período estabelecido como a segunda fase da obra de Botticelli,² marcada principalmente pela adoção de motivos pagãos, percebemos um importante e valioso aspecto, que pode ser observado nas diversas esferas do Renascimento: o tema do naturalismo. O tema da natureza, ou mesmo a busca por um conteúdo que resgatasse a temática grega, era nitidamente frequente nas pinturas de Botticelli, as quais expressavam uma estreita associação entre arte e filosofia. O tema do naturalismo surgiu no Renascimento por causa do interesse renovado pela Antiguidade, pois nesse período a natureza (*physis*) envolvia várias dimensões da vida do homem: mitológica, científica, filosófica, cultural e política. Dessa maneira, os renascentistas buscavam na Antiguidade referências por meio das quais pudessem estabelecer uma nova relação entre o homem e a natureza, e essa busca pode ser muito bem observada nas produções artísticas da época. Destacavam-se representações de figuras mitológicas que, à primeira vista, conotavam um sentido profano, em vista da religião cristã; entretanto, a real mensagem era a transmissão de um conteúdo filosófico que os intelectuais discutiam nos encontros de reflexão.

Na fase tardia de Botticelli, posterior aos anos 1490, o pintor demonstrou uma grande preocupação com o conteúdo, jamais, contudo, em detrimento dos aspectos formais que compõem sua

2 Apresentamos uma divisão do conjunto de obras de Botticelli a partir das considerações de Giulio Carlo Argan (*Clássico e anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999), e pela apresentação das obras realizadas por Bárbara Deimling (*Botticelli*. Colônia: Taschen, 1995).

pintura. O pintor utilizou atrativos figurais e grande variedade de cores, fazendo com que tais elementos auxiliassem a transmissão de um conceito já não mais mitológico; as formas, as cores e até mesmo as figuras tornaram-se instrumentos de comunicação de suas reflexões. Acreditamos que esse novo objetivo da arte de Botticelli expressa, sumariamente, um retorno à arte simples, mais natural no sentido paisagístico, tomando como referência os *afrescos* de Giotto (1266-1337), em um movimento no qual seria possível realizar um regresso saudosista ao início do Renascimento, com valorização maior do conteúdo e menor do artifício. Essa medida talvez se deva ao fato de Botticelli ter sofrido certa censura por parte de um frei dominicano que se estabeleceu em Florença no final do século XV, Girolamo Savonarolla (1452-98). Tal censura teria ocorrido diante da intensa retomada pelo pintor de temas religiosos, como é o caso das obras que ilustram a vida de São Zenóbio (1500-1505), narrador da história do primeiro papa de Florença, nascido mais de mil anos antes. Percebemos que essa última fase despertou um interesse particular da parte de Argan, uma vez que o teórico observou que foi nela que Botticelli se definiu, ou seja, que o pintor florentino foi capaz de conciliar as influências teóricas e técnicas, as quais examinaremos adiante.

Como se sabe, a família Médici foi grande provedora da arte de Botticelli, estabelecendo certos critérios para as obras que lhe encomendavam. No entanto, o artista, como homem intelectual do Renascimento e conhecedor das regras do Humanismo, entendia que tais regras eram aquelas ditadas pelos manuais de pintura, ou, diferentemente, orientadas pela Filosofia, Teologia e, sobretudo, pelo legado antigo da Literatura. Botticelli conseguiu imprimir, por meio desse conhecimento múltiplo, um caráter original em sua obra: conseguiu resgatar e apropriar-se do repertório dos antigos sobre a natureza, voltando-se aos temas clássicos que permearam boa parte de sua produção.

Os valores humanísticos fundamentavam-se não só na temática grega essencial para o Renascimento, como também na necessidade de regresso à natureza esquecida e, com isso, aos valores antigos,

fossem eles neoplatônicos – que se referem ao amor e ao belo possível de se realizar para o homem em âmbito estritamente ideal – ou aristotélicos. No artigo “Botticelli”, Argan (1999, p.208-9) propõe que o pintor possuía uma orientação filosófica, cuja intenção era a de que, por meio da arte, fosse possível colocar em prática uma de suas vertentes. Botticelli foi o primeiro a “[...] atrelar a pesquisa artística a uma filosofia [...] que, por meio da arte, buscou realizar uma estética [...]”. Argan ainda ressalta que Botticelli teria sido “o primeiro que afirmou a unidade profunda entre arte, pensamento e poesia; o primeiro, finalmente, que isolou o valor do ‘belo’, indicando nele o fim último da arte”. Argan (1999, p.218) destaca, entretanto, que a arte não é conhecimento da natureza, mas é o que desvenda os “significados alegóricos ocultos das coisas naturais”, ou seja, “ela é vontade de beleza”, haja vista que a “natureza não empresta sua beleza à arte”; a natureza possibilita às práticas artísticas a adoção de temas, motivos e até mesmo conceitos, por meio dos quais a arte age em favor da natureza.

Nossa intenção nesta obra é tomar as considerações de Argan como fio condutor, sempre problematizando-as, e questionando até que ponto a pintura de Botticelli pode ser indicada como uma manifestação da ideia do belo, demonstrando uma possível concordância com a vertente do neoplatonismo em voga no final do século XV florentino. É importante discutir esses apontamentos acerca de Botticelli, uma vez que há um universo teórico que envolve a produção do artista que muitas vezes se contradiz. Tendo em vista tal contradição, iniciaremos nosso estudo sobre a produção de Botticelli por meio da análise de Argan, e no decorrer da discussão apresentaremos contribuições de outros teóricos capazes de confrontar, ou mesmo assegurar, a pesquisa apresentada.

Argan (1999, p.216) situa na pintura de Botticelli uma manifestação da ideia do belo, encarando-o como resultado de uma figuração particular da natureza. Entretanto, para Argan o belo é obtido com a transcendência da realidade; ou seja, a obra de arte é fruto de uma mediação entre o artista e a natureza, pois o belo está

no detalhe obtido na figuração do conteúdo,³ na imitação da natureza. Essa constatação é um dos grandes problemas que envolvem o Renascimento: de um lado, (i) a exigência herdada da Antiguidade de *mimese*, de imitar a natureza; de outro, (ii) no meio humanista que se desenvolvia no século XV, essa exigência não estava pautada em bases puras, uma vez que o imitar da natureza não deve ser realizado tal como ela é exposta aos sentidos. Segundo a posição (ii), a arte deve realizar a perfeição que não existe na natureza, que pode ser alcançada por meio de correções ou, em outros termos, por uma escolha daquilo que se irá representar, pois o objeto de imitação deve ser aquele que houver de melhor, de acordo com técnicas capazes de aperfeiçoá-lo. Essa exigência de uma escolha da natureza gera outro princípio, o do *eletio*,⁴ que parece ser inverso ao do *imitatio*, ao de realização da *mimese*.

Argan desenvolveu uma tentativa de resolver esse impasse na obra de Botticelli com a distinção entre *mimese* e *inventio*: a pintura das coisas consiste na *mimese*, e a pintura das ideias consiste na *inventio*. Para entendermos a pintura do artista, conforme a visão de Argan, devemos enxergá-lo como um pintor capaz de realizar a *inventio* em sua arte, conseguindo assim estabelecer uma oposição entre formas e imagens. Botticelli realizava uma pintura de ideias, pois se utilizava de símbolos, de alegorias, ou seja, de imagens que carregam em si um conceito mais amplo do que aquele que a própria imagem literal é capaz de figurar. O conteúdo encontrado nas obras de Botticelli é transposto por elementos sempre objetivos que, por sua vez, são equivalentes visuais de um plano incorpóreo e estável: as formas. Dessa maneira, a arte de Botticelli é considerada instável (Argan, 1999, p.216), pois são as imagens (alegóricas,

3 O belo exposto por Argan é o belo obtido pela *inventio*, e difere-se do belo mimético platônico, uma vez que a arte mimética consiste na imitação das coisas, que para Platão já são imitação das ideias. O conceito de *inventio* resolve a fragilidade da *mimese*, pois consiste na representação de uma ideia em si.

4 Cf. Panofsky, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

plurais, polivalentes, mutáveis) que envolvem sua arte figurativa, enquanto as formas, as quais tendem ao universal, embasam uma arte estável e constante, capaz de figurar um único conteúdo, a natureza. A história cênica não é ordenada em episódios, mas em um movimento que não permite um recorte estático, tal como no quadro *A primavera*, no qual as flores estão mais do que descritas, pois são invocadas, destituídas da substância corporal (Argan, 1999, p.214), ou seja, a “rítmica descontínua da linha” e a “cor empalidecida” sinalizam que para Botticelli a pintura está distante da experiência sensorial, por um processo de transposição das coisas em imagem. O processo de transposição em imagem ao qual Argan se refere vai ao encontro dos ensinamentos da tradição neoplatônica que vigorava em Florença por influência do filósofo neoplatônico Marsílio Ficino.

A imagem é incorpórea e abarca significados ocultos, alegóricos, pois é plural (*contaminatio*), e a questão do belo para Botticelli, por sua vez, é independente da natureza (Argan, 1999, p.218). A arte é entendida como um artifício que permite descobrir os significados alegóricos ocultos das coisas naturais; se é responsável por realizar a *imitatio*, trata-se de uma imitação por meio da *inventio*. Argan observa que arte não é representação do belo, e sim vontade de beleza, concordando assim com a teoria metafísica de Ficino, e, dessa maneira, Botticelli é capaz de eliminar o problema arte/natureza irresoluto desde a Antiguidade: a incompatibilidade entre *eletio* e *imitatio*.

O ideal ficiniano, que possivelmente influenciou a pintura de Botticelli, consiste na expressão de uma religiosidade indeterminada que vai da *pulchritudo* a *venusta*, não sem intervenção da *voluptas*, ou seja, é um ideal de beleza pautado menos em uma beleza moral (*pulchritudo*) e mais em uma beleza física (*venusta*), cuja graça decorre de ritmos de cor, visibilidade, interrupção repentina, obstruções, retornos de linha, impedindo que o ritmo se determine como algo constante e previsível. A cor vai agregando seu significado à imagem, perdendo suas qualidades particulares em favor da composição da totalidade; nesse processo, o significado simbólico

da cor é responsável por traduzir textualmente a metáfora da luz (Argan, 1999, p.217), e esta, por sua vez, é vaga e indefinida, pois é mediação “espiritual”; os temas, ou residem na tradição iconográfica ou são alegóricos, capazes de substituir um conceito com uma imagem. Argan ressalta que a poesia do tema é diferente da poesia da imagem, e que não podem se unir em uma forma de objetivação, como na imitação ou contemplação da natureza, ou mesmo em um exemplar histórico. Uma vez que o belo artístico de Botticelli, para Argan (1999, p.206), é “abstrato”, ele não pode ser o belo natural ou clássico, e tampouco estar sujeito a uma determinação histórica ou objetiva qualquer, pois o pensamento do belo se liga a uma teoria, a uma poética comum da elite intelectual florentina da corte dos Médici, uma teoria neoplatônica do amor, que retoma vários motivos do “*dolce stil novo*” e de Petrarca.⁵

Em meados do Quattrocento, era cada vez mais frequente o uso de signos figurativos extraídos da poesia antiga, fazendo com que não fosse mais necessário que os artistas falassem de modo natural sobre os valores sensíveis, intelectuais, filosóficos, metódicos e, neste caso, principalmente poéticos.⁶ Por exemplo, a existência do mito permite associar as obras humanas às épocas da história, tornando possível, assim, marcar sua significação: a ruína romana, por exemplo, faz com que Florença entre na Antiguidade, de ma-

5 Cf. Argan, 1999, p.211.

6 Não mais falar de modo natural pode ser entendido como falar alegoricamente. Nosso interesse na linguagem alegórica consiste em saber até que ponto as teorias que justificavam as figuras simbólicas de Botticelli eram pautadas no neoplatonismo. João Adolfo Hansen (1986, p.86), em sua obra *Alegorias, construção e interpretação da metáfora*, realiza alguns apontamentos importantes para o estudo de obras de arte simbólicas no cenário florentino do século XV: os elementos alegóricos tinham por finalidade explicar um simbolismo com outro elemento misterioso, tornando mais difícil sua interpretação. Hansen (1986, p.82) apresenta o método de interpretação alegórica florentino como um artifício de deslocamento das *Escrituras*, responsabilizando o pensamento da Antiguidade oriental e greco-romana para sua possível interpretação. Esse deslocamento unifica mistérios pagãos e a revelação cristã numa genealogia ideal, remontando a uma unidade.

neira que seja possível agregar o elemento pagão ao mundo cristão (*pasticho*), ou seja, os mitos são atribuídos aos espíritos que movem o mundo, e não à posição em relação ao objeto.

É no contexto de diálogo entre as disciplinas do conhecimento que Argan procura interpretar a pintura de Botticelli, entendido como participante do debate técnico e filosófico do meio intelectual florentino do século XV. Diante disso, essa interpretação resulta na tese que pode ser assim resumida: a pintura de Botticelli é a pintura de ideias, ou seja, seu belo é ideal, o que o torna o realizador de uma filosofia, ou até mesmo de uma “estética”, como prefere Argan (1999, p.206). O referido autor inicia seu estudo acerca da pintura de Botticelli sugerindo que o pintor tenha participado de correntes helenizantes que surgiram em meio à cultura florentina do século XV, uma vez que essas correntes utilizavam fontes literárias antigas, das quais era extraído o tema das obras de arte produzidas por seus artistas, como no caso de Botticelli, que realizou uma ecfrase do pintor antigo Apeles, utilizando o conceito da *Vênus Anadiômene* para compor a obra *Calúnia*. Com base nessas sugestões, Argan chamou a atenção para a importância do conceito envolvido nas produções artísticas de Botticelli, pois o pintor realizava uma poética com sofisticação, a partir de uma escolha minuciosa de imagens que expressassem uma ideia, um tema conveniente. O rigor é próprio do “rito que evoca o mito” (Argan, 1999), sem o qual não seria possível a existência de imagens, uma vez que a pintura tem a função de descobrir e revelar as ideias por meio dos símbolos, isto é, das imagens.

A transposição do ideal genérico de beleza nas aparências naturais foi visto por Argan como exemplo de alegorismo. Ressalte-se, entretanto, que é um alegorismo que não aspira a uma transposição direta do conceito em imagem, tampouco à simplicidade do símbolo. O alegorismo da segunda fase de Botticelli, pois, substitui o alegorismo direto e mais naturalista, observado na primeira fase, por um alegorismo conceitual, que expressa uma carga maior de conteúdo, tal como a filosofia neoplatônica de Ficino, o que resultou na destruição do mito naturalista dos artistas do Trecento.

Argan apontou que Botticelli, inspirando-se no mestre grego Apeles, escolheu para si um ideal de graça *venusta*, que entende a arte como harmonia de linhas e cores, realizando em certas obras uma imitação da ideia de belo, e não de formas históricas, instigando-nos ao questionamento sobre qual é o belo ideal do artista. Para Argan, os elementos que compõem uma pintura são o resultado de uma inspiração propriamente teórica, e não apenas técnica. A obra *Calúnia*, por exemplo, apresenta elementos formais que são decorrentes da especial inspiração do pintor no mestre antigo Apeles, uma vez que Botticelli se manteve atento aos artifícios da pintura antiga que agregavam a graça (*venusta*) e a harmonia entre as cores e as linhas à pintura. O belo de Botticelli, segundo Argan (1999, p.214), está afastado e quase destituído de substância corporal: a beleza, a mesma beleza ficiniana, é um distanciamento da realidade física, uma misteriosa transferência da coisa na imagem, um processo que implica um artifício, uma poética moldada em procedimentos alegóricos carregados de preceitos humanistas.

Uma grande e decisiva exigência para a composição da pintura no Renascimento certamente foi a do uso da perspectiva. Para tentar definir a pintura de Botticelli, Argan tentou classificar o tipo de perspectiva que o pintor empregava em suas obras: a perspectiva contraposta à de Piero della Francesca (1415-92), a toda a construção espacial e proporcionalidade toscana.

Botticelli foi um dos primeiros a perceber a diferença entre a visão de perspectiva toscana e a flamenga; diferença que está além da questão óptica, pois, tal como a distinção entre *mimese* e *imitatio*, na pintura toscana de Piero há uma espacialidade da proporção, enquanto na de Botticelli há uma composição resultante de um conceito harmônico, ou seja, a construção de um campo visual a partir de um ponto de fuga. Nesse sentido, a preocupação de Botticelli muitas vezes se restringiu à prevalência do valor poético da imagem ao valor de composição da forma, uma vez que, para o artista, a composição da história dependia mais dos conceitos que as figuras representavam a partir de um envolvimento harmônico do que propriamente da teorização matemática da disposição das figuras

no espaço; dessa maneira, é possível atrelar ou mesmo fundir o valor cristão com o motivo pagão (Argan, 1999, p.230).

Argan entendeu a pintura de Botticelli como antipaisagem, pois, segundo as análises das obras que realizou, as arquiteturas são traçadas seguindo regras de perspectiva; porém, inexistente o espaço que ordene ou contenha as figuras, o que resulta, observa Argan, na técnica por meio da qual Botticelli é capaz de valorizar as figuras, ressaltando assim o seu valor alegórico ou simbólico. A perspectiva utilizada por Botticelli, para Argan, não serve para unir, mas para fragmentar o espaço, o que garante uma singularidade ao objeto e vai ao encontro do pressuposto de que sua pintura exprime a transmissão de uma imagem incorpórea. Podemos, entretanto, ressaltar que ao longo desta obra faremos uma exposição sobre os fundamentos da perspectiva que possivelmente influenciaram Botticelli, mas que não concordam com as análises de Argan, que, por sua vez, se ateuve com muito mais atenção ao legado filosófico que auxiliou a composição dos conceitos-base para as obras de Botticelli.

Como minucioso teórico de arte, Argan (1999, p.215) localizou os elementos técnicos que permeavam a pintura de Botticelli e observou que, além da perspectiva flamenga que auxiliava na composição da harmonia pictórica, devemos considerar a importância dos métodos ópticos de Brunelleschi (1377-1446), que, por meio do *Tratado da pintura* desenvolvido por Alberti, chegaram até Botticelli. Alberti expôs e codificou como teoria da visão a de Brunelleschi sobre a construção arquitetônica do espaço, tornando os estudos sobre a óptica muito mais acessíveis aos artistas do Quattrocento.⁷

A construção arquitetônica do espaço foi elaborada por Alberti a partir do domínio do visível. Botticelli, por sua vez, como leitor do tratado de Alberti, adotou essa noção de perspectiva para a construção do espaço. Tal procedimento remeteria ao Trecento, à arte simples como cópia do que pode ser apreendido pela pirâmide visual, sem deixar que o conceito da obra se esconda atrás da sistematiza-

7 Cf. Alberti, L. B. *Da pintura*. Campinas: Ed. Universidade Estadual de Campinas, 1989.

ção geométrica do espaço, a qual pertence à tradição de Piero della Francesca e que se estende até o século XVI com Rafael e Leonardo. A pintura é sempre o fruto de uma eleição, e a perspectiva é o método que a pintura utiliza para conseguir transpor tal eleição segundo as regras incontestáveis da visão.

Para que entendamos melhor como é possível que a perspectiva auxilie no processo de eleição ao qual a pintura se propõe, devemos compreender o que os domínios do visível, do objeto, significam para a filosofia ficiniana: o objeto, segundo Ficino, é o equivalente visual do plano incorpóreo, que, por sua vez, é estável e universal. O que devemos apreender a partir das considerações de Ficino é que o processo de eleição é uma atividade incorpórea que está associada ao intelecto, e, assim, atende à necessidade que o belo tem de se associar às ideias. Uma vez que a perspectiva auxilia na elaboração do objeto por causa da teorização realizada na composição do espaço, podemos entendê-la também como algo incorpóreo se estivermos inseridos no contexto ficiniano priorizado por Argan. A perspectiva tem uma importância especial, pois é responsável por empregar o ritmo da linha, estabelecendo características que não possuem uma continuidade, mas uma ordem, para produzir movimento, e com ela, a beleza *graciosa* que os humanistas tanto almejavam.

A partir da análise de Argan da obra de Botticelli, fica indicado que a perspectiva pautada na visão se realiza em auxílio a um conceito que exprime uma beleza ideal, uma vez que a construção arquitetônica do espaço de Brunelleschi, que influenciou a perspectiva de Alberti, pode também ter auxiliado a manifestação de um legado filosófico ficiniano em favor da pintura. A imagem pintada, de tema antigo ou renascentista, profana ou pagã, pertence ao plano do real e das ideias, pois se trata de uma figuração da realidade a partir de uma escolha. Ambos os temas estão vivos em uma realidade, a mesma na qual encontramos a cultura humanista, que preza pela beleza e pela graça, pelas formas que possuam um conteúdo constante, que se refira à natureza, ao espaço.

A possível influência do religioso Savonarola na pintura tardia de Botticelli pode explicar o fato de que o pintor tenha efetuado

uma arte abstrata, na leitura de Argan, realizando uma filosofia, já que sua arte esteve colocada fora do tempo e da história, como conhecimento supremo que se consegue transcendendo a realidade rumo à contemplação livre, o que talvez explique o fato de que suas obras tardias, da terceira fase, celebram uma arte antiga, um alegorismo naturalista, além de sua opção pelo uso da perspectiva. No século XVI, o problema da arte era posto, *grosso modo*, sob função cognitiva, classificando o transcendentalismo estético de Botticelli fora da história e da questão artística, devido à sua polêmica ênfase ao *primitivo*. Botticelli confrontava a concepção histórica da pintura como indagação e conhecimento da natureza e da história, diferente de Leonardo, para quem a natureza não é revelação da vontade do *Criador* no sistema harmônico das formas *criadas*, tampouco obstáculo material: é o mundo ilimitado dos fenômenos, aberto à indagação e à experiência, ou seja, uma antítese ao platonismo contemplativo de Botticelli (Argan, 1999, p.208).

Em síntese, nosso trabalho consiste em comparar os apontamentos de Argan com outras referências de teóricos e historiadores, tais como Aby Warburg, Robert Klein, Erwin Panofsky, a fim de enxergar Botticelli com nossos olhos. Para realizar essa tarefa se faz necessário entender até que ponto há um ideal de belo ficiniano intrínseco nas obras de Botticelli, bem como ter contato com o legado teórico da pintura da tradição humanista, seja por Alberti ou Piero della Francesca. Enfim, tentaremos localizar elementos na obra de Botticelli, em pormenores tardios ou de juventude, que exemplifiquem o conceito de graça e o debate teórico no qual o pintor esteve inserido.

1

HISTORIOGRAFIA E METODOLOGIA

Uma das grandes dificuldades encontradas em nossa tentativa de analisar a pintura de Sandro Botticelli decorre da necessidade metodológica de inseri-lo em um período histórico específico. Essa dificuldade não se faz presente somente em virtude da peculiaridade de Botticelli em relação à sua época, mas também pela polêmica historiográfica gerada em torno do período no qual o pintor se situa: o Renascimento.

Existem incontáveis manuais de Arte ou mesmo de História que classificam o período entre os séculos XIV e XVII como Renascimento; entretanto, não é sempre que os manuais entram em um acordo com relação ao início e fim dele, ou mesmo acerca do começo do Maneirismo ou Barroco. O fato é que a tradição historiográfica costuma ter tendências a recortar a história, fragmentar períodos, o que muitas vezes acaba dificultando o entendimento de alguns aspectos que são mais bem compreendidos com uma abordagem contínua: esse é o caso do Renascimento, por exemplo, na visão de Leon Kossovitch (1994).

Kossovitch (1994) observa que há dois modos a partir dos quais é possível interpretar o Renascimento. Estudos realizados por volta do século XVIII por teóricos da Escola de Winckelmann, entre outros, concebiam, ainda, o Renascimento como um período de gran-

des manifestações artísticas, tendo como característica principal uma abordagem retórica e poética inovadora de tais manifestações; no século XIV, Petrarca ou, depois, Vasari operam um “*topoi* de invenção que, remontando a Roma imperial, republicana, nada positivam”. Outra concepção de Renascimento, periodizadora, é atribuída aos historiadores dos séculos XIX e XX, como os teóricos do Instituto Warburg, ou os italianos Venturi e Argan, que associam a esse período uma novidade estilística; ou seja, defendiam que as manifestações artísticas no Renascimento foram responsáveis não apenas pela atuação da Retórica e da Poética nas artes visuais, como contribuíram diretamente para a invenção e a formação de um estilo, o que é encarado por historiadores dessa tradição como algo positivo. Para aprofundar nossa análise sobre esses dois possíveis modos de enxergar o Renascimento, nos apoiaremos nas interpretações realizadas por teóricos do século XIX, como Aby Warburg (2005), e do século XX, como Giulio Carlo Argan (1999), Erwin Panofsky (1981), Edgard Wind (1999) e Frank Zöllner (2009).

Erwin Panofsky foi um dos teóricos do século XX que mais contribuiu para a compreensão do Renascimento e, consequentemente, da pintura de Sandro Botticelli.

Para Panofsky, o Renascimento não é um período exclusivamente italiano, o que o faz percorrer e utilizar outras classificações históricas de acordo com as épocas e regiões. Destaca-se, então, uma diferença de abordagem em relação àquelas presentes nas análises de Lionello Venturi e Argan, que sempre colocam a efervescência italiana em oposição ao isolamento de Bizâncio. Para que possamos ter noção dos critérios que orientam a cronologia de Panofsky, apresentaremos a divisão histórica elaborada pelo teórico na obra *Renascimento e renascimentos*.¹ Nessa obra, observa-se o esforço de Panofsky para argumentar em defesa de uma desmistificação e de um questionamento rigoroso sobre a própria existência do Renascimento, entendido como um período particular e isolado na história da civilização.

1 Cf. Panofsky, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

Panofsky (1981, p.18) almeja detectar a existência de uma inovação e, talvez, com isso, negar a hipótese de que a natureza humana permanece a mesma segundo a ordem do tempo, uma vez que, para esse teórico, a história é uma narrativa que constitui um registro metódico e contínuo. Megaperíodos não deverão, portanto, servir como princípios explicativos para essa caracterização, já que o tempo é a própria definição de um período, com uma fase marcada por uma mudança de direção que implica, simultaneamente, continuidade e ruptura.

O Renascimento é, para Panofsky (1981), um período passível de *desperiodização*, pois, como na análise das manifestações culturais ocorridas anteriormente ao século XIV não são identificadas rupturas concisas, muitos historiadores são levados a elaborar uma definição que entende o Renascimento como parte de um processo linear, que ocorreu desde a Idade Média. No entanto, por causa da constatação histórica de que é possível haver a localização de diversos traços de revivescências menores, ocorridas muito antes da considerada “grande revivescência” que “culminou na época dos Médici”, percebemos que diversos fatores mantinham o Renascimento atado à Idade Média, bem como à Antiguidade Clássica (Panofsky, 1981, p.24). No entanto, a questão que ecoa a partir dessa constatação é: o Renascimento pode ser entendido como um fenômeno único em comparação com as outras revivescências ocorridas anteriormente?

Panofsky inicia sua reflexão acerca da periodização do renascimento propondo um questionamento sobre a legitimidade desse movimento² como uma época particular da história. O primeiro passo de sua argumentação consiste em demarcar diferenças importantes entre o Renascimento e os movimentos humanistas da Idade Média, defendendo inicialmente que, por se tratar de um termo médio, a denominação Renascimento já pressupõe uma era anterior separada da Antiguidade. Para tal, Panofsky relembra os

2 A palavra renascimento está escrita com letra minúscula por causa da reflexão que Panofsky propõe ao período.

versos saudosistas de Petrarca que, diante das ruínas romanas, estabelecia o passado como glorioso e o presente (Idade Média) como deplorável, mesmo que a figura iluminada e gloriosa de Cristo estivesse inserida em todo o contexto do universo medieval.

Partindo da existência de um humanismo medieval, Panofsky acompanhou diversas esferas da atividade cultural em busca de indícios, de características próprias do Humanismo (ou mesmo do hipotético Renascimento), que poderiam ser resumidos no regresso à Antiguidade Clássica e na exigência da imitação da natureza. Uma primeira revivescência nas artes visuais possibilitou o surgimento de uma tendência, que autorizou os historiadores a observarem nas diversas artes, como a pintura, a escultura e a arquitetura, uma confluência entre imitação da natureza e regresso ao antigo, de modo que a pintura do início do século XIV remeteria à regressão ao clássico, e a escultura e a arquitetura do século XV, à imitação da natureza.

Para ressaltar a singularidade do Renascimento, Panofsky (1981) reconhece nele uma evolução, típica à sua tradição, em três fases: a infância corresponde ao momento em que a pintura foi considerada grandiosa com a figura de Giotto; a adolescência também corresponde à pintura, mas com a figura de Masaccio; a fase adulta é atribuída à arquitetura de Brunelleschi; e, por fim, chega-se à maturidade, cujos representantes são Leonardo (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564). Provavelmente fundamentando-se em Ghiberti (1378-1455), Panofsky considera Giotto o portador de uma nova luz, que tira do esquecimento a aura clássica e que marca o início da nova era. Giotto enquadra a pintura em um caráter mais naturalista, denotando a sua inclusão na teoria da revivescência.

Segundo Ghiberti (2005),³ Giotto foi descoberto ainda criança pelo pintor Cimabue (1240-1302),⁴ que ficou muito admirado com

3 Cf. Bagolin, L. A. *Dos comentários de Lorenzo Ghiberti: análise e tradução*. São Paulo: FFLCH-USP, 2005. Tese de doutorado. Mimeog.

4 Cimabue é um pintor do Trecento, sobre o qual se tem muito poucas informações. A única obra atribuída a ele é a figura de São João Evangelista executada para o mosaico absidial da Catedral de Pisa, cujo pagamento foi efetuado em 1301 (Bagolin, L. A. *Notas de tradução do segundo comentário de Ghiberti*, p.2, 2005).

a engenhosidade do menino; este, sem que ninguém tivesse lhe ensinado, era capaz de transmitir a natureza.⁵ Giotto foi ensinado por Cimabue, que, por sua vez, conhecia a *maneira grega* e fez com que seu aprendiz se tornasse um grandíssimo mestre, criando notáveis obras em inúmeros lugares. Além desses feitos, segundo Ghiberti (Bagolin, 2005, p.6), Giotto também trouxe a arte nova e natural, abandonando o caráter rude dos gregos, mas mantendo a medida de equilíbrio que eles possuíam.

Um dos problemas com as categorias propostas por Panofsky, que explicam por que elas não são aceitas tão facilmente, decorre, como bem observa Kossovitch (1994, p.62), de uma possível incoerência na datação de Panofsky a respeito do início do Renascimento. Existem versões que indicam que Giotto inaugurou esse período; entretanto, Kossovitch observa também que Dante está cravado na Idade das Trevas, com Cimabue, mesmo que estes sejam considerados pré-giottanos. Kossovitch atenta para a incoerência de atribuir data ao início do Renascimento, pois, ao mesmo tempo que Cimabue era um pré-giottano, estava preso às margens das primeiras luzes e também emancipado delas; por essa razão, é o nome essencial da representação naturalista abordada no final do século XV. Nesse sentido, Cimabue não assinala a evolução do período bizantino ao renascentista, cujo implícito é o naturalismo, outra apropriação antiga. Controvérsia à parte, para Panofsky houve um renascimento que principiou na Itália por volta de 1300 com Cimabue e teve prosseguimento com Giotto.

Antes de iniciarmos nossa análise sobre a polêmica acerca da existência de uma delimitação periódica do Renascimento na História, passaremos à elucidação das revivescências gregas ocorridas durante o período medieval, anteriores ao Trecento, para que, em seguida, possamos melhor contornar o século XV. As revivescências medievais são de grande ajuda no entendimento do *início* do Renascimento pelo fato de ser a porta de entrada para dois movimentos maiores: o Proto-Renascimento toscano e o Proto-Humanismo.

5 A natureza que Ghiberti menciona é, segundo Bagolin (2005), uma referência à tópicia antiga, na qual a natureza é a fonte da invenção.

A primeira revivescência medieval foi denominada Carolíngia pela abrangência dos domínios de Carlos Magno (séculos VII e VIII). Suas manifestações ocorreram na época dos intercâmbios do Cristianismo com o Paganismo e com o Orientalismo, que utilizavam os termos que se referem ao “renascer” em sentido diferente ao dos humanistas dos séculos posteriores. O núcleo da revivescência do Império Carolíngio foi Roma, o Norte da França e o Oeste da Alemanha, lugares onde se propagava um vácuo cultural. A principal reivindicação era a da herança de Roma (*Renovatio Imperii Romani*), uma postura universalista e até pagã, pois fazia menção aos caracteres mitológicos e às personificações clássicas (como a da arte cristã primitiva). Panofsky marcou como o fim da revivescência carolíngia, em 877, a morte de Carlos, o Calvo, e por nove décadas posteriores Roma permaneceu infértil, praticamente em um período de incubação.

A segunda revivescência medieval foi denominada de Renascimento Otoniano, que ocorreu em meados do século X (970-1020) na Inglaterra, paralelamente às revivescências de outras regiões que receberam outras denominações, como é o caso do Renascimento Anglo-Saxônico, na Alemanha. Não havia um esforço no sentido de reviver a Antiguidade, pois era proclamado um espírito cristocêntrico, que buscava inspiração apenas nas fontes do Cristianismo primitivo, carolíngio e bizantino. Era aproveitada a aparência das imagens, com eliminação de suas características clássicas.

Cem anos após esses movimentos medievais, surgiram as correntes mais expressivas, ainda no Alto Medievo: o Gótico primitivo na França (última parte do século XI); e, no período do Alto Românico, os mais próximos do Renascimento no Trecento, que citamos anteriormente: o Proto-Renascimento (século XII) e o Proto-Humanismo (apogeu no século XII, até o Trecento). Esses dois últimos movimentos são paralelos, além de complementares e clássicos. Iniciaremos a explicação da aproximação da Idade Média com o Renascimento detalhando a definição desses dois renascimentos românicos, começando pelo Proto-Renascimento.

O Proto-Renascimento é um fenômeno mediterrâneo com origem no sul da França, Itália e Espanha (fora do território carolíngio de tendências celto-germânicas), ou seja, em regiões onde o elemento clássico ainda dizia respeito às civilizações. Nessa época temos o início da urbanização e da formação dos centros, bem como das peregrinações (Cruzadas) e das construções monásticas, o que possibilitou que a arte atingisse as massas. A atenção na Antiguidade voltava-se para a arte pré-cristã, com tendência à monumentalidade e à arte tridimensional, estabelecendo um enfoque maior para a arte de cunhar moedas e a da ourivesaria, encrustamento de pedras preciosas e confecção de camafeus. A escultura, por sua vez, começou a ser praticada num sistema arquitetural – princípio da axialidade (aproximação gradual da estátua à coluna). O Proto-Renascimento mediterrâneo foi, também, um movimento paralelo ao movimento Gótico francês, apesar de esse fenômeno ter sido menos duradouro. Segundo Panofsky (1981, p.92):

[...] foi no próprio coração da França – quer dizer, fora da órbita do movimento do Proto-Renascimento propriamente dito – e não antes dos fins do século doze – quer dizer, não antes do estilo gótico passar, como diria Vasari, da infância à juventude e à maturidade – que a arte medieval adquiriu a capacidade de se juntar à arte antiga em condições de igualdade (Movimento do Proto-Renascimento atraído pelo Gótico no domínio real e champanha).

O Proto-Humanismo, por sua vez, adotou um ideal cultural e educacional específico. Defendia a união entre a razão e eloquência (letras), estabelecendo uma grande importância ao estudo das Humanidades. O Proto-Humanismo, como movimento distinto do Proto-Renascimento, originou-se em regiões afastadas do Mediterrâneo, como na Alemanha Ocidental, Borgonha, Inglaterra e Países Baixos. Esse movimento propagou-se essencialmente no Sul da França, na Itália e na Espanha, desenvolvendo uma cultura autenticamente clássica, mas não de cunho humanista, que priorizava a Filosofia, a Medicina e a Matemática. O Proto-Humanismo

retomou mais que o espírito intelectual, pois se lançou na tentativa de resgatar o valor da tradição clássica.

A maior manifestação do Proto-Humanismo deu-se no âmbito da Literatura, isto é, no conhecimento da cultura grega e na realização de traduções de filósofos. Isso contribuiu para a formação do autêntico humanista, o que viria a auxiliar a constituição intelectual no Renascimento italiano propriamente dito. O Renascimento italiano reintegraria os elementos formais e de conteúdo que haviam sido separados por ambas as tendências (artifícios do Proto-Renascimento e eloquência do Proto-Humanismo), pondo fim aos paradoxos medievais que limitavam a forma clássica em virtude de temas cristãos. Entretanto, a influência conjunta dos movimentos medievais (Proto-Humanismo e Proto-Renascimento) resultou na retomada dos motivos clássicos pelas artes figurativas. Nos séculos XI e XII, a arte medieval tornou-se então a arte clássica, assimilável mediante a decomposição natural desses movimentos.

A reintegração dos movimentos anteriores – Proto-Renascimento e Proto-Humanismo – ao Trecento foi baseada na “Contrarrevolução Gótica”, que, segundo Panofsky, começou a surgir no século XIV e consistia na tentativa de dispersar a classicização, de reconstituir os significados dos conceitos que estavam esquecidos durante a Idade Média. Essa tentativa pretendia estabelecer a *buona maniera moderna*, com a finalidade de propor algo de novo em relação ao antigo, que, como podemos perceber, não caiu absolutamente no esquecimento durante toda a Idade Média. Observa-se, nesse período, a ausência de uma tradição figurativa, mas, com o passar do tempo, foram surgindo imagens “neoteóricas” (autônomas de qualquer tradição clássica e livremente formadas por descrições verbais oriundas de traduções árabes), o que faz com que esse momento seja intermediário entre a dependência da cultura antiga e a nova cultura particular do Ocidente, atingindo, assim, o “ponto zero da curva ocidental”.

O conceito de “ponto zero” é cunhado por Panofsky para responder à sua questão inicial da singularidade do Renascimento. Para esse teórico da arte (1981), há sim um renascimento particular,

que surgiu da emergência de duas tendências que se destacaram durante o período da Idade Média. No entanto, esse período particular sinalizado como Renascimento não exclui os vestígios clássicos existentes ao longo da história da pós-Antiguidade; portanto, mesmo se tratando de um período particular, o Renascimento não é a única manifestação clássica na História, mas, sim, a manifestação mais completa de tais valores, que conseguiu unir, a partir do século XIII, a forma e o conteúdo clássicos.

Três fenômenos distintos colaboraram para que houvesse tal completude em um dado momento da história, isto é, para que fosse constituído o Renascimento: a Rinascita italiana, a *Renovatio* Carolíngia, e as duas últimas manifestações que convergem em uma só, o Proto-Humanismo e o Proto-Renascimento. Os elementos góticos, por sua vez, simbolizavam a transitoriedade dos renascimentos medievais, dos quais o Renascimento se diferencia estruturalmente.

A diferença crucial entre a postura do Renascimento italiano e a dos anteriores, segundo Panofsky (1981, p.153), é essencialmente decorrente do fato de:

No Renascimento italiano, o passado clássico começou a ser olhado a partir de uma distância fixa, comparável à “distância entre o olho e o objeto” [...] essa distância impedia um contato direto [...] mas permitia uma visão total e racionalizada. Em nenhum dos dois renascimentos medievais se encontra essa distância.

Ou seja, Panofsky tentou tomar a técnica da perspectiva como uma metáfora do *olhar perspectivo*⁶ que se desenvolve durante o Renascimento italiano, legitimando-o como período histórico. O olhar perspectivo se desenvolveu a partir do distanciamento consciente entre o presente cristão e o passado pagão. Por falta de perspectiva, de uma distância temporal, a cultura clássica não podia ter uma

6 Entende-se por olhar perspectivo a distância estabelecida entre o observador e o objeto a ser observado, ou seja, a possibilidade de múltiplos pontos de vista.

visão completa de si mesma. A “apaixonada nostalgia” dos humanistas em relação aos gregos (Panofsky, 1981, p.159) impulsionou a recriação do contexto, mas de uma maneira consciente, pois o passar dos séculos possibilitou que houvesse uma visão histórica ampla, servindo de roteiro para a renovação dessa cultura.

Ainda para Panofsky, o salto do século XIV para o XV caracterizou a conquista de uma maior noção de espaço, o que possibilitou ao artista mover-se, situando o objeto de sua arte à sua frente. O objeto tomou sentido literal a partir de então, pois assumiu seu papel de *objectum*, ou seja, se colocou em frente ao artista. No final do século XIV, a arte na Itália ficou afastada da Antiguidade quase tanto quanto a arte nos países do Norte. Por exemplo, os holandeses criaram seu próprio modo operante e estiveram em contato com quase todas as artes visuais. Os pais da pintura holandesa eram atraídos pelo estilo românico, que estabelecia um rompimento com os mestres. Já para os nórdicos, o românico representava o fim do passado.

A Holanda e a Itália, no fim do século XIV, reagiram de forma semelhante quanto ao postulado central, ou seja, o de interpretar o espaço como tridimensional. O início de uma nova era foi então marcado pelo regresso à natureza, conceito que desempenhou um papel importante na pintura e, no que se refere à arte clássica, influenciou também a arquitetura, tendo chegado ao seu equilíbrio na escultura. Na arte de Florença, houve um momento em especial no qual é percebido o regresso à Antiguidade e seu modo de conceber a natureza; nessa fase destacaram-se três grandes artistas, um em cada linguagem artística: Brunelleschi com a arquitetura, Donatello (1386-1466) com a escultura e Masaccio com a pintura. As influências clássicas colaboraram para a escolha das cores na pintura de Masaccio e para a modelação escultural segundo a perspectiva em Donatello, sempre de acordo com as atitudes que remetem à natureza, garantindo, assim, uma expressividade emotiva em relação à Antiguidade (Panofsky, 1994, p.225).

O início do século XV pode ser caracterizado como um período de incubação, que consistiu na reconciliação da pintura com a es-

cultura e a arquitetura. A expansão relativa aos motivos clássicos ocorreu inicialmente não Norte da Itália, uma vez que Florença e Roma ainda iam aos poucos despertando seu interesse pela atmosfera burguesa e pelo retorno aos motivos clássicos. Depois de 1450-60, houve o início do estilo classicizante com figuras típicas destinadas à representação de anjos, como podemos observar em obras tardias de Andrea Del Castagno.⁷ O domínio do estilo classicista em figuras e cenários estabeleceu a “[...] reintegração da forma e do conteúdo clássicos” (Panofsky, 1991, p.239). Um exemplo dessa reintegração é Piero Pollaiuolo (1441-96), o primeiro pintor anatomista de que se tem notícia na Itália do século XV; suas representações de nus indicavam ênfase excessiva aos contornos caligráficos, as figuras nuas eram contrapostas a um fundo neutro ou a paisagens luminosas, o que denota contribuições holandesas aos cenários.

De acordo com Kossovitch (1994, p.59-61), a abordagem realizada pelos estudos históricos, nos séculos XIX e XX (de Panofsky, por exemplo), além de positivar a noção de estilo, também foi responsável por realizar recortes nos dados históricos, o que resultou em uma avaliação analítica, petrificando os tempos e possibilitando uma concepção evolucionista da História, e mesmo das artes, uma vez que a concepção de estilo é suporte para agregar adjetivos periodizados. No caso dos séculos XIX e XX, de fato, é possível ver de que maneira o Renascimento é classificado como *período de período*, pois são realizadas grandes partilhas, criando-se até mesmo a noção de subperíodos, como o Renascimento Carolíngio (Proto-Humanismo), o que decorre, *grosso modo*, de um isolamento da Idade Média. Isso gerou preconceitos historiográficos, como o rótulo da Idade das Trevas, a escuridão medieval e outros. Vale ressaltar que o elemento grego que fez parte da Antiguidade é diferente do elemento grego apropriado pelo Renascimento. Do século XIV ao XVI, esses elementos passaram a integrar o que os historiadores de-

7 Escudo cerimonial pintado em couro com fundo paisagístico – David – análogo à Florença.

nominam corrente da *maniera greca moderna*, diferente da *maniera greca antica*. Os renascentistas tinham a consciência de que somente ao modo grego cabia a perfeição, e que o reviver dessa cultura não significava atingir essa perfeição. Essa concepção renascentista é vista pela historiografia evolucionista como impulso para uma nova busca que culminou no classicismo do século XIX; ou seja, para a tradição historiográfica herdeira do século XVIII, os momentos artísticos ao longo da história são isolados e depois transferidos para uma escala evolutiva, na qual o posterior consegue superar o momento anterior.

Quanto à definição do momento histórico denominado, como indicamos, Renascimento, Kossovitch concorda que a ele corresponde uma invenção histórica e poética que ocorreu por volta do século XIV, cuja característica principal é a da realização de uma ligação retórica entre os tempos antigo e moderno. O século XV, cenário da pintura de Botticelli, é a continuidade da ligação entre o antigo e o moderno, é o período no qual se observou, segundo Argan (1999), o princípio de *inventio*, nos termos da Retórica e da Poética antigas. Podemos localizar muitas apropriações de elementos antigos em favor da composição de obras de artes plásticas, literárias e até mesmo de tratados metodológicos, como a obra *Da pintura*, de Leon Battista Alberti (1436), que indica a direção a ser seguida pelo pintor que almeja o bem pintar.

A historiografia dos séculos XIX e XX também aproxima Renascimento e Humanismo, como podemos constatar na presença e influência de textos considerados medievais, como os de Al-Hazen, São Tomás de Aquino, Santo Agostinho, Dante, entre outros, no conjunto dos renascentistas. Contudo, o fato central é o de que os elementos clássicos, sejam eles gregos, romanos, de orientação platônica ou aristotélica, nunca abandonaram o Renascimento. Isso se deve à relação desse período com o Humanismo: a representação do belo, de sua associação retórica com o bem, no Renascimento, especificamente nos séculos XV e XVI em Florença, estava diretamente atrelada à intersecção entre Filosofia, Ética, Retórica, e Poética, o

que caracteriza o retorno ao ideal grego de um conhecimento múltiplo, à capacidade do homem *ciceroniano*. Nas palavras de Kossovitch (1994, p.61):

[...] “clássico”, “Renascimento” não tem, contudo, datação certa, sendo atribuído ao século XVI pela historiografia dos fins do XIX e começo do XX; pode circunscrever-se ao XV, Quatrocentos, dando-se ênfase à “representação” (ausente do pensamento das artes do mesmo século) perspectivista [...] pode começar no XIV, quando também, atualmente, a historiografia deriva artes de letras, valorizando o “humanismo” ignorado nos tempos concernidos por ele, pois criação do século XIX e XX: “Renascimento” subordina-se como “humanismo” [...] para cada poeta designado um pintor [...].

Tomamos como base o debate historiográfico sobre o Renascimento, pautado principalmente nas considerações acerca de sua periodização, para que seja possível nele examinar a pintura de Botticelli, em nossa abordagem acerca do Renascimento.

Entretanto, tentaremos apontar as novidades ocorridas no século XV, sempre levando em consideração o fato de que a historiografia pode, muitas vezes, direcionar a pesquisa com jargões e preconceitos gerados em relação ao período estudado. Ciente de tais limites metodológicos e historiográficos, procuraremos mostrar como se efetua a identificação do moderno (Renascimento) com o antigo, acentuando de que modo a tradição antiga persiste ou muda, nas várias vertentes de tais elementos antigos, e observando atentamente quais eram as fontes do século XV, bem como seus procedimentos.

Em meados do século XV, surgiram algumas obras de grande importância no direcionamento das apropriações dos elementos antigos realizadas pela época moderna. As obras *Da pintura*, *De statua* e *De re aedificatoria*, de Leon Battista Alberti, ordenam – retórica e poeticamente – o que deveria ser produzido. Pretendemos estudar mais atentamente a obra *Da pintura* (1436), para que possamos compreender quais os métodos indicados aos pintores de Floren-

ça e de quais elementos antigos os artistas, intelectuais e teóricos se apropriavam. A partir desses métodos e elementos, esperamos também destacar em que sentido a Antiguidade persiste, e em qual muda; ou seja, perceber através da obra da Alberti quais são as novidades do momento que chamamos Renascimento. Em Alberti, Poética e a Retórica impõem-se na pintura dos séculos XV e XVI, imposição encarada pelos historiadores dos séculos XIX e XX como uma superação positiva, uma vez que à Antiguidade faltava o domínio da composição – os antigos desconheciam a perspectiva, bem como o sentido retórico da pintura.

Para que seja possível realizar qualquer estudo acerca da arte no Renascimento, devemos levar em consideração a importância do conceito filosófico de belo que, por sua vez, não apresenta apenas um modo de compreensão. De um lado há uma orientação humanista, como bem podemos observar em Alberti; de outro, uma compreensão que, embora não exclua o caráter humanista, sua característica mais marcante é a de que o belo artístico seja a representação de um belo ideal, como bem podemos observar na filosofia de Marsílio Ficino. Vale ressaltar que as duas apreensões do belo, durante o Renascimento, concordavam, mesmo com algumas diferenças, com a indissociação entre o bem e o belo, na medida em que havia uma presença inquestionável da Retórica e de seus preceitos de conveniência e decoro, que regravam as práticas letradas e as *arti liberali*, constituindo a representação do belo no século XV. Em outros termos, a reflexão sobre o belo, no Humanismo, estava diretamente atrelada ao entrecruzamento entre Filosofia, Ética, Retórica e Poética, seja caracterizando as apropriações dos elementos antigos, por meio de um retorno ao ideal grego, seja buscando o conhecimento múltiplo na capacidade do homem *ciceroniano*.

Tendo em vista as questões metodológicas e os elementos presentes no estudo do Renascimento, no próximo capítulo examinaremos as teorias de Alberti (1989) e Ficino (1956), que embasavam a prática artística, localizando nessas teorias de quais elementos antigos o Renascimento se apropriou, bem como quais as novidades que permeavam o período.

2

CONCEITOS E DOCTRINAS

Para nossa investigação sobre a obra de Botticelli foi necessário, como se observou no Capítulo 1, desenhar o contorno da discussão historiográfica que envolve o Renascimento. Não menos importante que o entendimento historiográfico é o exame das discussões teóricas ocorridas no século XV, uma vez que o meio intelectual florentino articulava Arte, Filosofia, Literatura, Ciência, e é nesse contexto que devemos observar as obras de Botticelli.

Tentamos observar o Renascimento a partir de um frutífero recorte: o século XV florentino, que foi cenário de importantes transformações capazes de legitimar esse movimento como período histórico. O Quattrocento florentino foi o período em que viveu e produziu Sandro Botticelli, e nesse mesmo século respirava-se um clima de inquietação cultural, no qual se observava grande multiplicidade cultural e crescente laicização das concepções sobre o homem. Essa inquietação intelectual tinha como direcionador a busca por algo indeterminado, alguma aura perdida ou mesmo esquecida na Antiguidade Clássica, que se foi tornando mais clara a partir de reflexões pautadas em Platão,¹ Aristóteles ou mesmo no

1 Um exemplo que podemos citar a respeito da retomada do universo antigo é o conceito de amor casto pautado no legado platônico, que ficará mais claro adiante.

platonismo de Plotino, bem como na literatura poética dos antigos, a exemplo a de Homero. O clima do século XV era característico do Humanismo, um movimento intelectual abrangente que não temos a pretensão de tentar definir, mas que foi decisivo para a elaboração das obras de dois grandes teóricos, os quais influenciaram diretamente a pintura de Botticelli: Leon Battista Alberti e Marsílio Ficino.

Leon Battista Alberti foi um teórico de grande importância no cenário artístico do Quattrocento, situando-se, nos termos de Anthony Blunt, na obra *Teoria artística na Itália 1450-1600*, no mais alto patamar humanístico, uma vez que se tratava de um homem consciente do fazer artístico e de diversas disciplinas que serviam à produção de conceitos para uma obra de arte. Alberti foi um dos primeiros representantes dos humanistas² que tinham uma ligação mais íntima com os assuntos clássicos, e a característica principal de sua concepção de vida está relacionada com esse racionalismo humanista, baseado mais na Filosofia antiga do que nos ensinamentos do Catolicismo que vigorava em sua época.

Alberti, em sua obra *De re aedificatoria*,³ abordou os métodos arquitetônicos de Brunelleschi para auxiliar a sua teoria de construção visual do espaço,⁴ que serviria tanto para a composição escultórica quanto pictórica. Alberti defendeu que os edifícios foram construídos por causa dos homens, feitos para satisfazer as necessidades da vida, ocupações do homem ou deleite. Sua ati-

2 Os humanistas defendiam a posse do conhecimento em caráter universal, enciclopédico, estabelecendo uma maior importância às múltiplas disciplinas do saber, como a Matemática, Geometria, Anatomia, Retórica, Literatura, idiomas como Latim e Grego, Teoria das Cores, Geografia, História etc.

3 Cf. Alberti, L. B. *De re aedificatoria*.

4 No Livro I da obra *Da pintura*, Alberti oferece uma formulação teórica da perspectiva linear para a representação pictórica dos objetos, indicando os exercícios já mencionados por Brunelleschi. O método albertiano da construção do espaço visual assemelha-se a um do tabuleiro de xadrez, tal como teoriza sobre a construção da pirâmide visual a partir do ponto de fuga. O lineamento é a parte da pintura que corresponde ao conhecimento da geometria euclidiana e da ótica; e a composição, à oratória (Baxandall, 1971).

tude com relação à pintura é a mesma, porém esta deve ter uma “história”, que é de tipo mais nobre ao seguir um tema e de tipo menos nobre se estiver restrita a figuras individuais; é essa “história” que gera uma imagem das atividades do homem, assim como na arquitetura.

Na obra *Da pintura*, Alberti fornece apontamentos para o pintor, visando ensiná-lo a trabalhar como se deve a fim de atingir uma pintura de tipo mais nobre, bem como indica a necessidade de o pintor mostrar-se desejoso e consciente de todas as formas de conhecimento que sejam relevantes para sua arte. O pintor deve empregar sua arte naquilo que for mais agradável, objetivando conquistar os mecenas e, com isso, elevar o gosto e as opiniões deles, porém sem nunca deixar de seguir, acima de tudo, certas normas e princípios como proporções justas, harmonia, variedade e decoro, que para Alberti constituem a beleza da “história” pintada. A importância do decoro na obra de arte no Renascimento constrói propriamente a beleza ou a graça, no sentido de que é considerado belo apenas o que deve ser pintado; ou seja, o belo é aquilo conveniente de ser pintado, acima de tudo, em âmbito moral. O poder criativo do artista é limitado e sua grandeza consiste justamente na maneira com que é capaz de produzir uma obra agradável e oportuna, incluindo seus traços pessoais, mesmo que tenha que seguir os preceitos importantes para a época.

Durante quase toda sua obra, sobretudo no Livro I, Alberti chama a atenção para a construção da história a ser pintada.⁵ Um elemento de grande importância para a composição é o ponto, pois se trata de um sinal que não pode ser dividido por partes, e que também forma o início da construção de um campo visual (base da pirâmide visual). A superfície igualmente é um elemento importante na composição da obra de arte: além de se tratar da base da

5 A história para Alberti deve ser digna de admiração, ser agradável e ornada a ponto de cativar e deleitar a alma, e tanto o espectador quanto o artista precisam ter o olhar educado segundo decoros e conveniências, capazes de produzir graça, leveza e harmonia, encobrando o artifício.

pirâmide visual, agrega em si a função do movimento; permanece a mesma enquanto as linhas e ângulos não mudarem, porém, se houver mudança no movimento da orla, a superfície muda de aparência e de nome, por exemplo, de triângulo para quadrângulo. Algumas superfícies são planas, outras apresentam inconstância de movimentos; como afirma Alberti (1989, p.74), são “cavadas por dentro, e outras são infladas para fora e são esféricas”. A perspectiva tem um papel importante na constituição da superfície, uma vez que é por meio da visão que as qualidades dispostas na superfície ganham movimento. Cada superfície apresenta sua própria pirâmide, cor e luz, sendo possível encontrar várias superfícies juntas.

O teórico não trata com menos importância a questão da multiplicidade das cores que devem ser empregadas nas obras de arte consideradas belas. A categorização das cores durante o Renascimento está estritamente ligada à natureza, pois divide as cores existentes em quatro grupos referentes, ou seja, relacionados aos quatro elementos da natureza: a água (verde), o ar (azul), a terra (cor cinzenta e parda) e o fogo (vermelho). As variações de cores existem por causa da alternância de tonalidades que representam esses elementos, de acordo com o emprego do preto e do branco.

A pintura por volta de 1420 (contemporânea de Alberti) consistia, em linhas gerais, na figuração do mundo exterior de acordo com os princípios do conhecimento humanista, ilustrando uma rememoração da necessidade grega de que a produção artística deva estar de acordo com a natureza tal como se apresenta. Assim, surge novamente a natureza como objeto de produção artística e, portanto, como objeto de estudo, uma vez que se torna necessário que o artista apresente um domínio dos diversos ramos do saber para que possa figurar a natureza de maneira completa. Alberti observa que poucos pintores são capazes de compor a conjunção das superfícies com excelência, pois, para tal tarefa, devem saber circunscrever a superfície com as linhas e pôr-se à distância de seu objeto de imitação. Isso torna possível encontrar o vértice do ângulo da pirâmide visual para uma ideia da melhor localização para a contemplação das coisas pintadas.

Tal como prescreve a Retórica, a pintura deve mover e ensinar, deleitar pela *copia e varietà delle cose*; efetuando por si própria a indagação sobre a graça e a beleza da composição, pois não se encontra método mais correto que observar a natureza mesma; por isso, para imitá-la é preciso exercitar-se com todos os pensamentos e diligências. No entendimento de Alberti, encontrar na natureza o tema da pintura não significa realizar uma imitação mimética, e sim pôr em prática o princípio de *imitatio*, que não se deve confundir com a cópia fenomênica, pois o deleite não é alcançado se a história não refratar virtudes. Alberti pactua, dessa maneira, com a noção de graça como copiosidade, concordando com o conceito de *concinnitas*.⁶ O termo *concinnitas* é utilizado por Alberti para auxiliar na compreensão de um tipo de beleza, uma vez que o tipo de beleza defendido pelo teórico vai ao encontro da raiz retórica do termo.⁷

Em relação à proporção, Alberti valoriza a comparação, pois “essas coisas todas se conhecem por comparação. A comparação tem em si a força de mostrar nas coisas o que é mais, o que é menos ou igual” (Alberti, 1989, p.87). Nesse sentido, a proporção das coisas a serem pintadas deve ser preservada para que o pintor não caia no ridículo de os espectadores reconhecerem as coisas pintadas desproporcionalmente, já que é possível reconhecer esse erro pela comparação com os outros elementos da obra. Para reforçar seu argumento, Alberti (1989, p.88) interpreta a máxima de Protágoras: “o homem é a dimensão e a medida de todas as coisas”, no sentido de que “os acidentes das coisas podiam ser conhecidos, comparadas com os acidentes dos homens”.

6 Em seu tratado sobre a Arquitetura (*De re aedificatoria*, 1443-52), Alberti defende que a beleza deve ser digna e justa, além de entendida mais com a alma do que com o corpo. Para simplificar as definições, Alberti coloca a beleza como algo resultante do ritmo existente entre as partes reunidas com proporção e raciocínio.

7 O termo *concinnitas* está ligado a uma concepção retórica de Herênio e está baseado em outros três princípios da Retórica: *elegantia*, que consiste na recomendação de se evitar os vícios; *compositio*, que recomenda evitar as repetições e cortes; e *dignitas*, que recomenda que a oração retórica seja ornada por elementos convenientes.

Em resumo, Alberti trata dos rudimentos da arte no Livro I *Da pintura* (triângulos, pirâmides, intersecção), que são primordiais para proporcionar ao pintor em formação os primeiros passos para o “bem pintar”. Alberti (1989, p.93) ainda acrescenta no Livro I que “nunca será bom artífice quem não for extremamente escrupuloso em conhecer tudo o que dissemos até agora”. O próximo passo das lições ao pintor (Livro II) é saber como se deve empregar na prática o que se aprendeu em teoria.

No Livro II de *Da pintura*, Alberti explora a necessidade da busca da *graça*, da beleza das coisas na composição da história, ou seja, da superfície a ser pintada, bem como enfatiza que por meio da inteligência o pintor deve colher esses elementos na própria natureza. Para que seja possível atribuir importância à constituição da obra de arte, Alberti expõe o processo de composição da superfície. Na superfície delimitada é possível construir a composição da história a partir dos elementos a serem pintados, os corpos, que, por sua vez, são formados pelos membros, e assim por diante.

A pintura é dividida em três partes tiradas da própria natureza: a descrição do espaço (circunscrição); a superfície através da qual se realiza a composição; e as qualidades da superfície, a saber, as cores e a recepção de luzes. A circunscrição é responsável por descrever a volta em torno da orla na pintura, por estabelecer linhas, delineamento e movimento desta. A composição na pintura é o processo pelo qual as partes (da superfície) se constituem na obra, o que resulta na história. A recepção de luz é o que proporciona cor e originalidade à obra, o que diferencia a sombra do colorido, ou seja, é uma característica, como observado, qualitativa da obra.

Há, no entanto, a necessidade de que todas as partes que compõem a obra pintada formem um conjunto harmônico em si, o que resultará na história bela; essa harmonia é entendida por Alberti como a *graça* da pintura; é o ajuste natural e delicado das partes durante a composição: “[...] Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos que chamamos beleza” (Alberti, 1989, p.107).

Para que seja possível a concretização dessa graça, ou mesmo a beleza necessária, é preciso que o pintor siga na prática toda a teoria

que lhe foi transmitida como os primeiros passos, os rudimentos do bem pintar. Deve haver um delineamento preciso da orla, uma delimitação exata da superfície no que diz respeito à imitação daquilo que se obteve pela base da pirâmide visual, e uma justa disposição, proporção e conformidade dos elementos que traçam as figuras que irão compor a história.

Alberti (1989, p.112) revela que o talento é atributo crucial do pintor, verificado na composição dos corpos, ou seja, na adequação devida das figuras com a história que se quer contar. Nesse mesmo momento do Livro II de *Da pintura*,⁸ é revelada a importância da variedade e da copiosidade para a beleza ou graça de uma obra de pintura. Segundo o autor, a história variada é capaz de abranger uma universalidade que somente a pintura é capaz de alcançar, ou seja, a pintura é capaz de agradar tanto o pobre quanto o rico, tanto o sábio quanto o inculto, tanto o fraco quanto o forte. A pintura transmite, de acordo com Alberti, certos movimentos da alma, como a ira ou a dor, que se mostram ao corpo por meio de sua natureza mutável, fazendo com que o espectador identifique a obra com a alma.

Para que a pintura seja digna, é necessário que haja movimentos suaves e graciosos, convenientes ao que nela acontece. Nas palavras de Alberti (1989, p.107): “mas as fisionomias que tiverem superfícies juntas de tal modo que recebam sombras e luzes amenas e suaves, e não tenham asperezas de ângulos salientes, diremos certamente dessas fisionomias que elas são formosas e delicadas”. Que ela consiga por meio desses métodos afetar a imaginação do espectador por meio de seu corpo ou de sua alma. Como já declarado, é também de suma importância o equilíbrio do jogo de luz e sombra empregado nas cores, oferecendo destaque àquilo que lhe for devido. Na superfície plana a cor permanece uniforme, já nas superfícies irregulares ela sofre variações, porque não há como ter um equilíbrio linear entre claro e escuro. Alberti assegura que, de acordo com o contraste existente entre as cores, a beleza estará nas partes em que a cor estiver mais clara e leve.

8 Cf. Alberti, 1989, p.112.

Podemos observar que, nos livros I e II de *Da pintura*, Alberti procurou combinar elementos técnicos e metodológicos que julgava importantes para a composição pictórica. Especificamente no Livro II, Alberti tratou dos conceitos necessários para a formação do pintor, que consiste na associação do fazer artístico com alguns elementos que os humanistas julgavam imprescindíveis, de acordo com a tendência quatrocentista de realizar uma representação de belo segundo uma definição, uma filosofia. Ou seja, como já vimos, realizando-se com base no diálogo que a pintura pode estabelecer com a Ética, Retórica e Poética, de maneira que seja ressaltado o retorno ao ideal grego, o conhecimento múltiplo do homem e a obtenção das virtudes. Dessa maneira, Alberti enfatiza que o artista não deve ter a riqueza como objetivo de sua pintura, uma vez que a arte da pintura deve produzir o contrário: o reconhecimento, a estima e a glória.

O teórico reforça a necessidade de o pintor ser instruído nas artes liberais,⁹ como a Geometria, e dispor de um vasto conhecimento sobre muitos saberes que possam servir de ajuda para uma bela composição da história. O maior mérito do pintor está na invenção, ou seja, na *descrição da história* de maneira original e cuidadosa com a fidelidade aos ensinamentos que o pintor deve ter aprendido antes de realizar a obra, estando sempre atento aos detalhes dos elementos pintados. Alberti toma como exemplo de uma boa invenção ou narração da história a obra de Luciano, pintada por Apeles (século IV a.C.) e, mais tarde, por Botticelli, intitulada *A calúnia*, pois, além da originalidade, a obra demonstra que o pintor foi íntimo dos poetas.

Seguindo sua argumentação, no Livro III de *Da pintura*, Alberti aconselhou, sobretudo, que o pintor deve exercitar-se em sua tarefa e procurar conhecer as proporções e superfícies daquilo que pretende pintar. No entendimento desse autor, o pintor também

9 As artes liberais se definiam pela junção das artes do *Trivium* com as do *Quadrivium*, sendo o *Trivium* a Gramática, a Retórica e a Dialética; e o *Quadrivium* a Astronomia, a Geometria, a Aritmética e a Música.

deve empenhar-se no domínio das variadas figuras que possam lhe servir de inspiração, ou seja, não apenas figuras humanas, mas todas as coisas que considera “dignas de serem vistas”. Para Alberti (1989, p.137), é conveniente pintar, pois se trata de cultivar as dádivas da natureza com empenho e exercício. O pintor deve evitar a ansiedade de terminar as obras, uma vez que o período de confecção abrange toda a reflexão do tema e a correção do que não estiver adequado para que o resultado seja uma obra bela e conveniente.

Alberti ressalta ao final do Livro III que todos os pintores devem pensar bem, corrigindo-se, sobretudo, interiormente, para que depois possam confiar no que os mais experientes têm a ensinar. O humanismo de Alberti consiste na busca por alcançar algo através da combinação entre aptidão natural e *studia humanitatis* (Retórica, Gramática, História, Poesia e Filosofia Moral); ou seja, baseia-se na combinação entre teoria e prática quase nunca almejada, uma vez que a Oratória era a necessidade do homem virtuoso e o contato com as boas letras considerado pouco útil se não fosse complementado pelo conhecimento das coisas do mundo, pela experiência. A recomendação era que os artistas recorressem às boas letras para “ornar e aguçar a invenção que naturalmente nasce com eles”¹⁰. Tal recomendação era dada porque a educação literária aperfeiçoa o juízo e reforça a dependência conceitual do discurso sobre as artes liberais da instituição retórica, uma vez que teoria e prática devem estar juntas, dado que é o que se julga conveniente à vida.

Alberti foi um dos poucos que conseguiram na prática a realização de sua teoria, por isso era considerado digno de elogios no meio florentino. Segundo Vasari,¹¹ que escreveu sobre as realizações dos artífices, Alberti aliava conhecimento de causa e eloquência, atingindo o ideal ciceroniano do orador pleno. As artes claramente tinham uma função ética, pois os escritos nos quais os artífices

10 A obra de Vasari à qual nos referimos é *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori Italiani* (1550). Aos cuidados de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Apresentação de Giovanni Previtali. Einaudi: Torino, vol. 2, 1991.

11 *Ibidem*, nota 17.

deveriam se pautar estavam associados à persuasão pelo *ethos*; nesse contexto, o que convinha era normatizado em preceptiva, possibilitando enfatizar os decoros por meio da engenhosa técnica do distanciamento.

Para Vasari, o decoro na pintura era capaz de moldar a prudência e o engenho, alterando a própria compreensão do que se convencionava tomar, desde a Antiguidade, como a finalidade das artes liberais, isto é, a imitação da natureza. Paralelamente à reflexão sobre o novo papel do homem, posto como artista, desenvolveu-se uma reflexão sobre a técnica da perspectiva, surgida com Brunelleschi e teorizada pela primeira vez pelo próprio Alberti (Panofsky, 1994), e, como lembra Leon Kossovitch (1994), que deve ser compreendida como parte de um amplo discurso sobre composição pictórica, pois é em função da história que a obra se mostra.

Segundo Grayson,¹² Alberti era um homem culto que buscava um entendimento da história e a finalidade da arte em relação a essa história, o que resultou numa concepção de arte como atividade criadora e expressão interpretativa das relações entre o homem e a natureza ao longo da História. Blunt (2001) afirma que, para Alberti, uma pintura histórica afeta o espectador profundamente e o que ele vê faz com que suas emoções sejam despertadas. Por isso, Alberti ressalta a importância de haver no pintor a habilidade conveniente não só para explicar uma ação, como também para escolher um tema, a fim de mostrar as emoções por meio de um gesto. A perspectiva que Alberti teorizou auxilia em muito essa habilidade do artista, pois é por meio dela que o tema é organizado, é seguindo sua conveniência que a história será contada.

Essa necessidade gerada por influências humanistas, a de representar na pintura uma natureza adequada, decorre certamente das teorias antigas da imitação da natureza, mas, para Alberti, a imitação é limitada ao nível daquilo que é visível. Em outras palavras, a pintura deve ser realizada de acordo com as limitações do espaço,

12 Alberti, L. B. *Da pintura*. Introdução de Cecil Grayson. Campinas, 1989, p.51.

captada pela *pirâmide visual*,¹³ e a imagem deve ser restrita ao que a base dessa pirâmide for capaz de captar. Portanto, o que deve ser imitado é a intersecção da pirâmide que todo o corpo subentende aos olhos do observador. A grande contribuição de Alberti para a reconstrução da arte da pintura ocorreu por causa da sua modernização sob bases antigas em função dos valores absolutos da pintura (Grayson, 1989), possibilitando uma nova perspectiva ou um possível futuro para ela.

Em resumo, a obra *Da pintura*, de Alberti, terminada por volta de 1435, pode ser encarada como um guia para o pintor, articulando, em uma linguagem humanista, a necessidade de teorias e leis do conhecimento para a arte, exaltando assim o fazer artístico antigo. O guia do pintor também pretende mostrar que o especial motivo para que determinado momento histórico volte-se aos valores clássicos da Antiguidade é a carência de modelos; a arte antiga deve, portanto, ser alvo do aprendizado dos modernos, uma vez que os antigos, “tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas” (Alberti, 1989, p.68), se constituindo como exemplo de valorização e desenvolvimento das capacidades do homem, como ser que se relaciona com a natureza.

A familiaridade com os assuntos clássicos era a característica principal da concepção de vida de Alberti que, por sua vez, está relacionada com esse racionalismo humanista, o qual unia sem nenhuma dificuldade elementos da filosofia pagã e clássica com elementos cristãos.¹⁴ Seu ponto de vista a respeito das artes e da beleza dependia diretamente dessa sua característica. Em quase toda sua obra *Da pintura*, Alberti chamou a atenção para a construção da história a ser pintada, pois um aspecto de grande importância

13 A pirâmide visual trata-se da construção da imagem vista no olho do observador, ou seja, é o que conduz o objeto visto ao olho, e teoria que serve de fundamento para a técnica da perspectiva linear.

14 Pasticho.

na beleza é a composição dos elementos no espaço: é o processo por meio do qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura, do qual depende toda a *graça* possível de se empregar. Por exemplo, a construção teórica de um campo visual demonstra a necessidade da elaboração de métodos científicos – matemáticos – para a construção de uma pintura. Em outras palavras, a natureza que deve ser representada na obra de arte depende de uma sistematização racional, partindo da composição, para tingir a beleza, uma vez que: “[...] Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos que chamamos beleza” (Alberti, 1989, p.107).

Sabendo da existência de duas exigências antagônicas no século XV para o belo, podemos perceber que toda a discussão acerca do belo artístico decorria da proximidade que os intelectuais da época procuravam manter com a Antiguidade clássica, sobretudo a grega, de maneira que a relação do homem com a natureza estivesse em evidência. A liberdade de imaginação que o artista adquire consiste em uma nova percepção do modo de realizar a arte, o que para Alberti corresponde ao *inventio*, na originalidade que o artista tem de aliar os conhecimentos clássicos aos exercícios do fazer. Entretanto, um fato que se impõe é que, no Renascimento, a questão não é mais a de “como fazer”, e sim “o que se pode fazer”, de modo que sua liberdade o leve para a direção correta ao encontro do belo, a fim de que então seja capaz de “enfrentar a natureza com armas iguais” (Panofsky, 1994, p.49).

A necessidade de sistematizar a produção artística gerou diversas especulações acerca do belo que, segundo Panofsky (1994), partiam de duas necessidades antagônicas que conviviam durante o Renascimento: uma que concebe a beleza como fruto da imitação da natureza (princípio *imitatio*); e outra que defende que a beleza artística é atingida quando o artista toma a natureza como modelo, mas que por meio de suas habilidades consegue superar a simples natureza, corrigindo o que nela houver de imperfeito (princípio *eletio*).¹⁵

15 O princípio da *imitatio* em Alberti é entendido como simples cópia descritiva da realidade, pois se trata de procedimento prudencial de conhecimento das

Abordamos o conceito de *graça* como o ponto de confluência entre ambas as necessidades, pois se trata da beleza que os teóricos indicavam para os artistas, envolvendo o exercício das técnicas e os elementos da natureza.

Alberti reconhece que uma pintura se torna digna quando atende a essa dupla exigência que vigora no período, a imitação eletiva da natureza, indispensável para alcançar a *graça* na obra. Daí decorre, como já vimos, a necessidade de representar elementos da natureza em movimentos que deveriam ser suaves, graciosos, apropriados ao que estivesse acontecendo na cena representada, visando atingir a identificação do espectador em seu corpo ou sua alma.

A novidade dessa tendência pode ser percebida especialmente em Botticelli na relação estabelecida entre poesia e pintura, uma vez que a regra pictórica era vista por um viés poético e o movimento decorria de uma apropriação da Poética de Poliziano pautada nos contos homéricos, na qual se baseou Botticelli, não apenas por remeter à poesia antiga, mas por empregar a *graça* necessária à beleza da obra, de fornecer a vivacidade (Warburg, 2005, p.74). O *movimento* é, nesse caso, capaz de aflorar as fantasias e reflexos, contemplar os cabelos, as roupas, dar continuação à liberdade da fantasia e dotar de vida os elementos ornamentais inanimados (Warburg, 2005, p.78). Alberti exige do pintor que, ao reproduzir tais motivos, tenha o juízo comparativo necessário para não se deixar levar pelo emaranhado antinatural, pois deve dotar de movimento apenas onde o próprio vento possa ocorrer realmente.

A *graça* ou, simplesmente, a beleza natural que os renascentistas procuravam encontrar na Antiguidade teve seu conceito desenvolvido a partir do debate prático-teórico realizado por historiadores do final do século XIX, como Aby Warburg, citado anteriormente. Com base nesse debate, é possível perceber que o caminho encon-

coisas do mundo, envolvendo a *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, o dizer ornado. Dessa maneira, a *mimese* do mundo fenomênico passa do mundo moral, da cena representada, dirigindo-se à alma do espectador.

trado por Botticelli para expressar a ambiguidade de sua época e, ao mesmo tempo, empregar a beleza e originalidade em suas obras consiste na alternância entre o modelo buscado na natureza e o modelo natural buscado nas ideias. O cumprimento das duas exigências (*imitatio* e *eletio*) resultou, então, em uma única: a imitação eletiva da natureza.

O embasamento teórico que legitima o Renascimento, como período particular da História, foi responsável pela aproximação entre a arte e o pensamento, pois cada vez mais se percebia a expansão do humanismo cultural entre os intelectuais, bem como se difundia o estudo de textos filosóficos, principalmente os de cunho neoplatônico. Podemos observar que o clima humanista foi capaz de agregar ao Renascimento teorias do fazer artístico envolvendo os conceitos necessários para a representação artística, seja a teoria de Alberti, sejam as teorias sobre o belo de cunho idealista, neoplatônico, que atribuíam valores ideais às representações artísticas, tal como a filosofia de Marsílio Ficino.

A teoria sobre o belo no século XV fundamenta-se na noção de “ideia”, admitida tanto por Alberti (Panofsky, 1994, p.53) quanto pelos intelectuais neoplatônicos que, por sua vez, adotaram a presença de propriedades metafísicas, ou simplesmente o pressuposto de que a beleza artística fosse a representação de uma ideia. A diferença entre a intuição da teoria da arte e a intuição do platonismo consiste na união da doutrina das ideias com a teoria da arte, que “[...] só foi possível mediante sacrifícios consentidos de parte a parte e, na maioria das vezes, conjuntamente” (Panofsky, 1994, p.55). Quanto mais a concepção de ideia se aproxima de suas propriedades metafísicas, mais a teoria da arte se afasta de suas origens práticas e, nesse mesmo sentido, quanto mais a teoria da arte se aproxima dos postulados práticos do Humanismo, mais a teoria das ideias perde seu caráter metafísico.

Um dos filósofos de orientação neoplatônica mais influentes no cenário intelectual florentino foi, sem dúvida, Marsílio Ficino (1433-99). O estudioso era médico, mas se dedicava a traduzir textos

de Platão e Plotino,¹⁶ e também se empenhava na tentativa de fundir a filosofia de Platão com preceitos bíblicos, principalmente no seu comentário ao *Banquete*, *De amore*, obra na qual já demonstrava uma articulação entre ensinamentos pagãos e cristãos. Ainda no contexto da obra *De amore*, percebemos a presença de uma cosmologia complexa, também alicerçada em fragmentos de escritos antigos, utilizados pela Medicina Hipocrática – *Corpus Hermeticum* –, atribuídos duvidosamente a um texto traduzido por Ficino para o latim de um sacerdote egípcio lendário, Hermes Trimegisto, que segundo a lenda era tradutor de tratados mágicos e cosmológicos antiquíssimos, de Asclépio e Pimandro, mas que na verdade se tratavam de textos de inspiração neoplatônica dos séculos II e III. Percebemos, então, que Ficino também pode ser considerado um intelectual de múltiplos saberes que, por sua vez, não tentou influenciar diretamente a arte do século XV; entretanto, como os artistas eram participantes do cenário intelectual florentino, Ficino teve suas especulações filosóficas transpostas em arte, principalmente suas considerações neoplatônicas acerca do belo ideal.

O eixo central da filosofia de Ficino é reconhecido na oposição ao pensamento amplamente disseminado no contexto florentino, de que a beleza equivaleria à “posição correta de todos os membros”, à *concinmitas* (composição, relação das partes entre si e com o todo),¹⁷ tal como colocara Alberti no seu Tratado da Arquitetura (*De re aedificatoria*). Entretanto, Ficino, como antes Plotino, observou que o belo definido como o simétrico – harmônico – não se mostra capaz de evitar a aporia de considerar belo também o acordo entre as partes das coisas más, pois nesse caso há uma possível harmonia entre elas.¹⁸ A beleza para Ficino é mais uma simi-

16 No ano de 1463, Cosme de Médici adaptou a Villa Careggi para os estudos de Ficino, onde se estabeleceu a sede da academia platônica e Ficino traduziu todos os diálogos de Platão para o latim, obra concluída em 1469.

17 Cf. nota 25.

18 Cf. *Tratado das Enéadas*. São Paulo: Polar Editorial, 2002, p.21.

litude espiritual da coisa do que beleza corporal dela. Não é algo corpóreo e tampouco material, nem por isso se resume à simples harmonia entre as partes, pois é incorpóreo; o ser humano é dotado de um senso para captar a proporção, simetria e formas regulares, vinculadas às formas espirituais: “todo espírito elogia de imediato a forma”.¹⁹

Para Ficino,²⁰ o belo está impresso em nosso espírito como uma fórmula,²¹ e é somente essa noção inata que consiste na faculdade de reconhecer a beleza visível e, ao mesmo tempo, julgá-la em função de uma invisível beleza; ou seja, a beleza não é apreendida primeiramente pela visão, uma vez que transcende a formulação matemática do quadro estático da ordem, consistindo numa “determinada atualidade, vivacidade e graciosidade” (Albertini, 2007). Bela é a coisa que, na Terra, está em harmonia mais completa com a ideia da beleza. O belo, como o bem, é capaz de atrair para si todas as atenções, pois é dotado da propriedade de fazer ver a verdade para além do mundo fenomênico. A *incorporiedade* da beleza situa-se, desse modo, fora das coisas, bem como fora dos olhos de quem vê; e decorre especialmente do efeito percebido no homem, pois, quando o homem se depara com o efeito provocado nele pelas coisas belas, é sinal de que o conceito que permeia a beleza foi transmitido.

No contexto ficiniano, o engenho, isto é, o fazer artístico, não se dissocia do temperamento, uma vez que, mesmo que a beleza seja algo incorpóreo, a disposição corporal dos espectadores, tal como “o predomínio da bile negra”,²² confere certos atributos favoráveis

19 Cf. Albertini, T. Marsilo Ficino, dar forma estética ao mundo por meio do pensamento. In: BLUM, Paulo Richard (org.). *Filósofos da Renascença*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007, p.114.

20 Cf. Panofsky, 1994.

21 Seguindo o legado platônico, Ficino sugere que a forma é responsável por provocar efeito de belo, pois há um reconhecimento intelectual com as formas eternas.

22 Ficino era adepto das considerações da doutrina dos quatro humores (bile negra, bile amarela, sangue e fleuma) que, por sua vez, se encaixava perfeitamente na concepção filosófica da estrutura do universo. A Medicina Hipocrática se baseava na teoria dos humores (*khymós*) e julgava o temperamento

à percepção intelectual das ideias, numa atração simpática mútua entre o humor melancólico do artista e o centro de todas as coisas. Nesse sentido, a beleza da obra depende necessariamente da ideia do artista, tanto para a elaboração de um conceito quanto para o bem fazer.

Ficino não apenas elaborou uma teoria ética, ou seja, do belo indissociável ao bem, como também relacionou a beleza de uma pintura ou escultura às ideias. Desse modo, as ideias são tornadas visíveis pela combinação do engenho com capacidade de enxergar além das aparências, marcando, assim, forte oposição às teorias clássicas do decoro, harmonia e proporção, como a de Alberti. Ao afirmar que o belo é o resultado visível de uma ideia, isto é, beleza incorpórea, Ficino destaca que o amor deve ser o mestre de todas as artes, tanto pelo prazer de buscar o verdadeiro quanto pelo sentimento ao ensinar os discípulos.

Podemos perceber com essa breve exposição da filosofia de Ficino e das indicações teóricas de Alberti sobre a pintura que a compreensão da beleza, de cunho humanista, durante o Quattrocento não tinha uma definição única, mas múltiplas abordagens, que privilegiavam ora elementos teóricos, ora místicos ou, ainda, retóricos. Entretanto, ambas as posições concordam que a beleza é fruto de um trabalho que ocorre quando o artífice é capaz de provocar um efeito no espectador. Nesse sentido, pretendemos examinar o conceito de graça na obra de Botticelli, tentando localizá-lo nos apontamentos de Alberti e, então, se possível, sugerir sua adequação com a “determinada atualidade, vivacidade e graciosidade” que

humano a partir do derramamento desses humores. Cada líquido é produzido por determinado órgão do corpo, e o excesso ou deficiência de qualquer um dos humores poderia ocasionar as doenças. A bile negra é o líquido produzido pelo baço ou estômago, e de origem seca e fria; ela transmite um temperamento melancólico. Havia ainda uma correspondência entre os quatro humores com os quatro elementos (terra, ar, fogo e água), com as quatro qualidades naturais (frio, quente, seco e úmido) e com as quatro estações do ano (inverno, primavera, verão e outono), que certamente nos auxilia no entendimento de muitas alegorias encontradas no Renascimento.

Ficino defende transcender a formulação matemática do quadro estático da ordem (Albertini, 2007).

De acordo com Panofsky (1994, p.56), Ficino considera que a ideia de belo está impressa no espírito como uma “fórmula”, o que é capaz de realizar o reconhecimento da beleza visível, de maneira invisível, pois é belo aquilo que materialmente estiver em conformidade com a ideia de beleza. Contrariamente a Alberti, Ficino entende que a disposição não é suficiente para formar a beleza; ele defende que coisas simples podem ser belas, com a confirmação do argumento de que a possibilidade de encontrar a beleza em uma disposição cujas partes não são belas é um absurdo, uma vez que a disposição depende do conjunto. A beleza deve compreender a graça e, assim, agradar. O amor (base da beleza) não se satisfaz pela visão, assim como a fome pelo paladar ou pela comida, pois nenhum sentido corpóreo isoladamente é capaz de satisfazer uma necessidade incorpórea e, desse modo, somente a beleza satisfaz o amor; portanto, para Ficino, a beleza é algo incorpóreo.²³

O próprio Alberti (1989, p.57) reconhece a importância das ideias, pois defende que a beleza toma como base uma referência, uma ideia, mesmo que sua associação entre belo e bem não seja a mesma defendida pelas vertentes neoplatônicas, uma vez que Alberti considera a importância de um conceito conveniente; entretanto, lhe desagrada a propriedade divina atribuída à noção neoplatônica de ideia.

A reflexão teórica sobre a arte no Renascimento, especialmente com Alberti, realiza a transformação do sentido de ideia, uma vez que o faz assumir um princípio material. Em outras palavras, a ideia do pintor é elaborada com aquilo que se observa na prática por meio da experiência. Entretanto, assumir a postura de Alberti e afirmar que a ideia da beleza depende da realidade não significa defender sua independência da aura metafísica, pois é o espírito que reconhece o belo na natureza. Nem tampouco esquecer que a ideia é dedu-

23 Cf. Ficino, Como a beleza de Deus engendra o amor. In: *De amore*.

zida da realidade, dos objetos da natureza. Essa concepção extraída do conceito de ideia albertiano é uma das primeiras abordagens a propor um sentido naturalista ao termo ideia, pois pressupõe uma distância do viés platônico da teoria das ideias eternas. Dessa concepção resulta a abordagem albertiana, que defende a ideia não como algo que preexiste à experiência, *a priori* no espírito, mas que se mostra como um produto engendrado *a posteriori* pela obra, ou seja, deriva da realidade; não é fundamental nem composta, mas um produto do que é dado e do conhecimento.

Em termos estéticos, Panofsky interpreta as várias abordagens sugerindo que a teoria da arte do Renascimento, em linhas gerais, vincula a apreensão da ideia à visão da natureza, situando-a numa região não da metafísica, mas do conhecimento moderno. Esse é o primeiro passo em direção à “genialidade” moderna, tema que alimentará a importante discussão no século XIX, como o despertar da Antiguidade por Burckhardt ou o reviver do paganismo de Warburg. Foi observada por Panofsky uma pauta intelectual do gênio moderno, associada ao nascimento de uma nova concepção de homem, com uma consciência humanista produzida em uma esfera de contradição intelectual. A concepção das artes e do fazer artístico constituído durante o Renascimento resulta, como vimos, da unidade entre Ética, Poética e Retórica; ou seja, o bom, o belo e o conveniente. Essa associação é atribuída à teoria de Ficino, na medida em que ela também decorre de apropriações dos motivos encontrados na Antiguidade.

Não pretendemos, entretanto, estender uma discussão que possa nos levar ao anacronismo historiográfico de considerar a filosofia de Ficino tão moderna a ponto de antecipar nela uma concepção de genialidade artística, que só ocorrerá no século XVIII, capaz de resolver o problema da relação entre sujeito e objeto. Como já advertimos, projetar em tais transformações valores contemporâneos é manter a história da arte presa ao evolucionismo oitocentista e alheia a importantes questões da crítica historiográfica.²⁴

24 Cf. Teixeira, 2009.

Entretanto, historiadores que tiveram a possibilidade de enxergar o futuro histórico, como Panofsky, consideram que o problema sujeito/objeto já se encontra maduro no final do século XV, para receber uma solução inicial, pois o sujeito passa a ser responsável por se colocar diante do objeto. A contribuição do Renascimento, segundo Panofsky (1994, p.63), foi a de encaminhar uma solução para a questão sujeito e objeto, antes mesmo de ela ser proposta pela Filosofia Moderna, uma vez que o sujeito ganha qualidade de artista a partir do momento em que se põe à disposição do objeto a ser contemplado por ele:

[...] a “*idea*”, que o artista produz em seu espírito e manifesta por seu desenho, não provém dele, mas sim da natureza por intermédio de um “julgamento universal”, o que significa que ela se acha prefigurada e como que em potência nos objetos, mesmo que seja conhecida e realizada em ato só pelo sujeito.

Ficino não apenas elaborou uma teoria do belo indissociável do bem, mas por meio de sua obra aproximou a beleza de uma pintura ou de uma escultura às ideias, tornadas visíveis pela combinação do engenho e capacidade de enxergar além das aparências, que as teorias clássicas nomeavam de decoro, harmonia e proporção, de modo que dela resultasse o visível de uma beleza incorpórea. Nesse sentido, a perfeição consiste, então, na alternância entre o modelo buscado na natureza e o modelo natural procurado nas ideias (Ficino e Alberti). A doutrina das ideias no Renascimento apresenta, portanto, uma forma “espiritualizada”, tal como ocorre com a união dos princípios de *eletio* e *imitatio*.

No decorrer do Quattrocento concebe-se a expressão “consciência artística” (Panofsky, 1994), que preconiza o surgimento de uma Filosofia da arte não autônoma, mas que incita os valores antigos colocados por Aristóteles (verossimilhança) e Platão (inspiração). É de grande importância a reflexão de Robert Klein (1998), na qual o historiador e filósofo nos fornece dados sobre as discussões da suposta nova disciplina do conhecimento no Renascimen-

to, que nos interessa, sobretudo, pelo fato de indicar a maneira de figurar um conceito, como o de *impresa* indicado por Carburacci e Taegio.

Esse conceito italiano consiste na forma de expressão situada na relação que, supostamente, se estabelece entre ideias e imagem (imitação e inspiração), e aponta para as questões que investigam se a imagem pode ser universal ou se a ideia é ou pode ser imagem (p.124). A discussão sobre o conceito de ideia e sua aplicação na imagem, como vimos anteriormente em Panofsky (1991), já estava presente de forma embrionária em Ficino e Alberti.

Klein observa que, na época do estilo maneirista, nenhum espectador mediano compreendia os programas eruditos em meio a seu espaço e tempo, ou seja, para entender a *idea* que determinada obra de arte pretendia transmitir, o espectador dependia também de um conhecimento humanista prévio. Klein (1998, p.142), tomando como base as considerações de Warburg (2005) sobre a arte hieroglífica, sustenta:

[...] quanto mais a pintura se pretende discursiva, menos sua forma era “falante” [...] a perfeição da arte era colocada numa ideia [...] a beleza só existia então para uma análise racional que a maior parte dos casos, ninguém tinha vontade nem meios para realizar [...], inclinação dos maneiristas a elevar a ideia acima dos sentidos.

O maneirismo é um estilo que se desenvolve no final do Renascimento (posterior a 1500), que é responsável pela descentralização, pela escolha insólita da distância (horizonte), definindo o espaço cênico e abordando os temas mais simbólicos. Principiou-se, contudo, no Quattrocento a adoção de temas mágicos nas pinturas que se desenvolveram por volta do século XVII, contribuindo para uma tomada de consciência das diversas possibilidades da relação entre forma e sentido, relação objeto/aparência. A teoria da arte no século XVI, por exemplo, recebe como primeiro postulado a necessidade de um caráter universal do *disegno*, supostamente, a *impresa*, capaz de unir o visível e o inteligível, retornando a discussão entre

nominalistas (Roger Bacon), conceitualistas (Aquino) e platonistas (Mayron), ou seja, a técnica do desenho tem papel muito importante na manutenção do diálogo entre os diversos pensamentos que existiam no Renascimento.

Klein (1998, p.158) entende que a representação dos volumes e do espaço, defendidas por Alberti e Brunelleschi, incute nas obras um aspecto geométrico que naturalmente coincide com um estilo, uma “poética” dos volumes regulares com a exigência da composição harmoniosa da superfície.

A nova disciplina que deve se firmar com a teoria da arte era, portanto, erudita e intelectualista, partindo do espírito humanista e da corrente aristotélica que justifica as exigências de exercícios. Arte, nesse sentido, trata-se de realização prática de uma ideia previamente concebida no espírito e imposta com violência à matéria exterior, fazendo com que uma estética do belo natural se integre no movimento geral das ideias.

Argan (2003, p.130) também observa que, quando a forma artística contém um núcleo de realidade ou de conhecimento, este se revela em qualquer que seja o tema ou a técnica. Portanto, a arte é um processo de conhecimento, cujo fim não é o conhecimento da coisa, mas o conhecimento do intelecto humano, da faculdade de conhecer.

Vimos, por meio de Argan (2003), que André Chastel concebe esse espírito como nascido no elogio às cidades, a evocação das origens romanas no caso de Florença, e foi a busca por suas origens que despertou o impulso nos artistas de voltar à Antiguidade. Em Florença, um dos que deveriam ser reverenciados pelo Quattrocento seria Giotto, como Bocaccio na poesia (*Decamerão*) e diversos artistas na pintura; e, como Florença era a cidade em que se elaboraram termos tão gerais, a Toscana foi a região em que se difundiu a crença de que não se podia falar de renascimento das artes fora de Florença (Argan, 2003, p.380). O ambiente lombardo começou a reagir por volta do Cinquecento a essa pretensão, entretanto, a história da arte encontrou sua primeira formulação a partir do humanismo que despontou para o mundo em Florença.

A partir dos apontamentos de Robert Klein (1998) e Argan (2003) indicados nesta seção, somos conduzidos ao entendimento de que o século XV, em virtude do intenso debate teórico que acabamos de exemplificar através das figuras de Alberti e Ficino, foi decisivo para a fundamentação da arte como disciplina do conhecimento. Tal importância se faz presente porque as representações artísticas não buscavam apenas transmitir um legado filosófico, mas também a maneira com que o espectador deve buscar seu aprendizado, fosse através da ciência ou da técnica do desenho, ou por meio dos preceitos filosóficos que indicassem uma conduta.

No próximo capítulo damos continuidade ao nosso trabalho com a tentativa de localizar na pintura de Botticelli elementos que dizem respeito à discussão teórica apresentadas neste capítulo, enfatizando a teoria metodológica de Alberti e a teoria conceitual de Ficino, uma vez que é nossa intenção demonstrar que a prática pictórica de Botticelli está atrelada necessariamente a um intenso embasamento teórico; ou seja, a pintura de Botticelli está vinculada a uma Filosofia (Argan, 1999).

3

PINTURA E REFLEXÃO

Tomando por base a metodologia e a interpretação de Aby Warburg, nosso objetivo neste capítulo é o de examinar, no caso particular de Botticelli, a pertinência de tomar o Renascimento como um período de retorno consciente à Antiguidade. Procuramos acompanhar a singularidade da análise do autor citado, tentando localizar as relações que ele identifica entre o Renascimento e a Antiguidade e, nelas, as apropriações realizadas. Warburg foi um erudito do século XIX, cujo método consistia em observar a Antiguidade como um modelo para o Renascimento; nele, entretanto, a ideia de modelo é moldada por uma abordagem psicológica, denominada de estética psicológica, cujos contornos podem ser delineados pelo conceito de empatia estética. Tal empatia pode ser entendida como uma preocupação consciente do autor com o efeito que as obras podiam causar nos espectadores (Warburg, 2005, p.76). Deve-se lembrar que o conceito de empatia, no contexto do Quattrocento, remete, entre outras coisas, ao efeito da graça, que é o assunto de nosso trabalho.

O método de Warburg nada mais é senão o de buscar o entendimento da formação de uma cultura por meio de um processo de apropriação de dimensão psicológica, ou seja, de uma “experiência

consciente”.¹ Tal experiência é o elemento que permite mensurar as tensões entre as fórmulas figurativas antigas e sua (re)utilização no Renascimento, pois no contexto warburgeano não há uma evolução no sentido de periodização, mas um movimento no qual a cultura do Renascimento se desenvolve a partir de um sentimento em relação ao antigo, ou seja, de uma questão psicológica que anseia por uma realização concreta em um objeto, no qual há uma paixão, um *pathos*.

Warburg localiza no Quattrocento uma peculiaridade em relação ao início do Renascimento (século XIII), que consiste justamente na consciência um *pathosformae*, que, por sua vez, existe desde a Antiguidade. O século XV foi cenário da conscientização de um sentimento intenso, que teria sido vivenciado desde a Antiguidade, e que foi abafado pelo realismo primitivo e pelo catolicismo da Idade Média, mas que, entretanto, nunca desapareceu. Talvez seja por causa desse sentimento, aflorado no Quattrocento, que a busca por motivos figurativos, muitas vezes pagãos, substituiu gradativamente os elementos naturalistas típicos do Trecento, ou mesmo se equiparou aos elementos cristãos do catolicismo na Idade Média. Na obra *El renacimiento del paganismo*, podemos observar que a pesquisa de Warburg enfatiza questões relativas à história da arte, com o intuito de esclarecer o tema de muitas pinturas, indicando as fontes das apropriações, ou mesmo seus possíveis modelos. Warburg dedica-se ao âmbito da iconografia, entretanto não se limita a ela, pois em suas contribuições acerca da arte no Renascimento formulou um problema mais amplo que apontava para a importância da Antiguidade clássica aos homens do Renascimento. Conseguiu, assim, expor seu ponto de vista sobre o porquê da persistência de elementos característicos da época antiga no Renascimento. Nesse contexto, Warburg elabora uma visão acerca do Renascimento não evolutiva, que não indica um desenvolvimento cronológico entre uma fase da História e outra, não havendo, assim, uma evolução, mas um percurso psicológico de polaridade.

1 A experiência consciente é herdada de Lamprecht (1891).

Para Warburg, a empatia não se realiza apenas pela simples cópia de uma forma da Antiguidade, uma vez que consiste na relação estabelecida entre a linguagem renascentista e a clássica; no diálogo entre diferentes linguagens artísticas, isso pode ser observado nas analogias e aproximações entre pintura, escultura, literatura ou arquitetura. A fim de esclarecer quais aspectos da Antiguidade interessavam à modernidade, os intelectuais e artistas que formavam o cenário cultural do século XV (teóricos, artistas, filósofos) estavam conscientes da necessidade de promover um diálogo entre a linguagem clássica e a moderna (o Renascimento em relação à Antiguidade): a tarefa era a de escolher algo na Antiguidade (ou mesmo na natureza) que pudesse criar um efeito semelhante na contemporaneidade. A poesia de Poliziano é o caso exemplar de uma releitura das obras homéricas que, por sua vez, imitava não apenas a grandiosidade de mestre antigo, Homero, mas especialmente algum detalhe ou acessório que fosse capaz de criar um efeito de identificação entre os dois tempos. Esse efeito, para muitos teóricos do Renascimento, com a concordância de historiadores do século XIX como Warburg, consistia no conceito de graça, o qual nos quadros de Botticelli se encontra na figuração do vento e no movimento que ele provocava nas demais figuras. Tais elementos eram compartilhados entre as duas culturas, a clássica e a renascentista, transplantando um significado que, por sua vez, está de imediato na figura, pois conta com um conceito que requer identificação para ser apreendido. Para Warburg (2005), o elemento simbólico, ao gerar a empatia, pode efetuar a graça e transmiti-la ao espectador; ressalte-se que o elemento simbólico é também histórico, não meramente mítico, e determinado pela relação do homem com a História, uma vez que o *concetto* que permeia o símbolo é percebido ao longo dos acontecimentos históricos vivenciados pelo homem. Essa relação de encontrar o elemento gracioso no significado vai ao encontro da noção de *decoro* que discutiremos adiante.

O diálogo entre as diversas áreas do conhecimento que constituíam o cenário intelectual era uma prática comum no cenário da

cultura florentina no século XV, e a família Médici era a grande financiadora e incentivadora dessa prática que seguia as tendências humanistas do saber múltiplo.² Pintura, escultura, arquitetura, poesia, Oratória, Ética faziam parte das manifestações culturais indissociáveis no Quattrocento; tais manifestações estavam, sobretudo, diretamente atreladas àquelas antigas, uma vez que se fazia uso dos elementos clássicos e muitas vezes pagãos para compor o significado que permeava a cultura moderna em favor do legado cristão. É dessa maneira que o antigo sobrevive, com apropriações realizadas pelos renascentistas de seus elementos mais característicos. As apropriações da Antiguidade no século XV aconteciam nos diversos ramos da cultura: na Filosofia, por exemplo, as apropriações serviam de fundamentação para as práticas artísticas, como ocorreu com o legado platônico adotado pelo filósofo, médico e místico Marsílio Ficino. Já a reflexão sobre os aspectos técnicos da pintura decorria de uma leitura contemporânea da Geometria Linear de Euclides e Ptolomeu, realizada pelo teórico humanista Leon Battista Alberti; já a influência poética de Poliziano era pautada na literatura antiga produzida por Homero e Ovídio. Esta obra procura situar o pintor Sandro Botticelli como um artista envolvido nesse fértil universo intelectual florentino, bem como um homem consciente do sentimento em relação à Antiguidade que caracterizou seu tempo, tal como aponta Warburg.

Nossa intenção foi a de apontar alguns elementos do diálogo que Botticelli realizou com as demais linguagens para compor sua obra, bem como indicar, na medida do possível, as supostas fontes antigas das quais os intelectuais da época se apropriavam para compor um cenário no qual se observa um misto de Paganismo e Catolicismo, misticismo e ciência, Modernidade e Antiguidade. Como vimos, a filosofia que orientava a prática artística de Botticelli era pautada no misticismo de Ficino e, em parte, na doutrina humanista ciceroniana de Alberti. Nos tópicos seguintes continuaremos apon-

2 Como observado, cabe ao homem ciceroniano conhecer e dominar as sete artes liberais: *Trivium* e *Quadrivium*.

tando os elementos que embasavam a pintura de Botticelli, como o emprego da técnica da perspectiva; todavia, nos ateremos principalmente aos elementos pagãos encontrados na literatura, uma vez que nossa investigação pretende encontrar a presença do conceito de graça.

A formação pictórica de Botticelli

Sandro Botticelli nasceu por volta de 1445 e, em torno de 1465, começou a frequentar o ateliê de Filippo Lippi. Pouco mais tarde trabalhou como ajudante no ateliê de Andrea del Verrochio (1435-88),³ onde conheceu mais um artista que o influenciou, Piero Pollaiuolo. Em 1470 já possuía ateliê próprio e contava com uma produção artística bem a florada, porém ainda mantinha seu modo operante preso aos ensinamentos de seus mestres, especialmente nas representações religiosas. Como já exposto, essa seria a primeira fase da produção de Botticelli. Em 1481, viajou para Roma a fim de ajudar na pintura da Capela Sistina, onde produziu três grandes afrescos que não chegam a compor uma *história*, mas figuram conteúdos doutrinários e simbólicos. Botticelli começou sua produção independente ainda muito jovem, e, quando retornou para Florença e começou a trabalhar sob a tutela da família Médici, realizou um conjunto de obras consideradas “obras de juventude”, nas quais a jovialidade e a disposição do pintor são evidentemente percebidas, garantindo-lhe um prestígio ainda maior. Seu retorno à Florença, portanto, veio acompanhado de muitas solicitações, pois passou a receber encomendas dos Médici para trabalhos importantes, como as pinturas para a sala de audiência no palácio da Signoria e os afrescos sobre alegorias nupciais na Villa Lemmi, em 1486. Nesse momento da vida artística, Botticelli realizou suas obras mais famosas, as que representam um conteúdo mitológico ou até

3 Andrea del Verrochio foi o mestre de diversos pintores muito promissores no Renascimento, como Botticelli e Leonardo.

mesmo profano, como: *Minerva e o Centauro*, *A primavera*, *Vênus e Marte* e *O nascimento de Vênus*.

Como observamos na Introdução, as obras de Botticelli estão inseridas em uma divisão metodológica em três fases. Essa divisão auxilia no entendimento dos conceitos que envolviam sua pintura. Nos próximos parágrafos ressaltaremos as principais características da segunda fase das obras de Botticelli, na qual foram produzidos os trabalhos de cunho mitológico.

Durante o período que estabelecemos como a segunda fase da obra de Botticelli, percebemos uma ênfase no conteúdo que buscava resgatar a temática e a natureza grega, o que gerava uma associação das artes plásticas à filosofia neoplatônica. As representações de figuras mitológicas, que conotavam um sentido profano à época, pretendiam resgatar a natureza grega, transmitindo um conteúdo filosófico que os intelectuais discutiam nos encontros de reflexão, conteúdo capaz de colocar na mesma chave a teologia órfica da Antiguidade e os elementos da moral cristã, os quais estudaremos com mais detalhes posteriormente.

Partindo do pressuposto de que há uma divisão no conjunto de obras de Botticelli, não pretendemos realizar um questionamento acerca dos critérios da diferenciação de sua obra, e sim localizar quais os elementos comuns em cada fase. Ou seja, quais elementos estiveram presentes nas três fases que podem indicar os conceitos que envolviam o Quattrocento, enfatizando as obras da segunda fase, pois as produções mais célebres de Botticelli muitas vezes releem os marcos literários da Antiguidade e as figuras estão de acordo com a representação da natureza; a mesma natureza na qual vivia o homem grego, místico, uma vez que o mitológico, relativo à teologia neo-órfica, fazia parte da natureza e da realidade do homem grego.

As obras *O nascimento de Vênus*, *Minerva e o Centauro*, *A primavera* e *Vênus e Marte* muitas vezes foram consideradas de temática profana, pagã e até mesmo politeísta, entretanto, representam a concepção de amor desenvolvida pelos círculos de reflexão neoplatônicos, que vão ao encontro dos ensinamentos da fé cristã

a respeito do amor. Podemos observar essa concepção de amor por meio de uma análise conjunta das obras *A primavera* e *Minerva e o Centauro*, mesmo que o primeiro quadro seja muito revelador por si só.

Em *Minerva e o Centauro*, Botticelli representa a deusa da sabedoria, Minerva, num ato de repreensão ao Centauro, que tem como principal prazer perseguir ninfas inocentes. Na cena, a deusa Minerva, situada à direita, desempenha a função de guardiã de um local sagrado. O fato interessante dessa pintura é que Botticelli usa elementos do Quattrocento para indicar a função da deusa: ela segura uma alabarda, objeto que na época era utilizado pelos guardas de Florença. Outro elemento que indica que o local trata-se de uma dependência dos deuses é a cerca de pau-santo que percebemos ao fundo, linha que insinua o isolamento da região. A relação que Minerva mantém com a figura do Centauro, que está situado à sua esquerda, é de repreensão, pois se trata de um invasor, cuja pretensão é a de *perseguir*⁴ e capturar as ninfas sagradas que habitam junto aos deuses. Então Minerva puxa-o pelos cabelos, fazendo-o sentir dor e desistir de seus planos. Ao lado do Centauro há uma coluna em ruínas, que serve para ressaltar a importância do passado grego; entretanto, sua função principal é a de ligar o quadro com outro, *A primavera*.⁵ A coluna ao lado esquerdo representa um obstáculo que priva o Centauro de invadir o jardim de Vênus pelo lado direito, ou seja, se o quadro *A primavera* estiver colocado à esquerda do *Minerva e o Centauro*, é possível contar uma história narrada da direita para a esquerda: o Centauro invade as dependências dos deuses e pretende adentrar os domínios de Vênus pelo mesmo lado em que Zéfiro⁶ consegue entrar, uma vez que sua intenção também é a de perseguir uma ninfa e tomá-la voluptuosamente para si; entretanto,

4 O termo “perseguir” está de acordo com o contexto das perseguições eróticas que ficará mais claro com a explanação da obra *A primavera*.

5 Sobre a análise conjunta das obras *A primavera* e *Minerva e o Centauro*, cf. Deimling, Bárbara. *Botticelli*. Colônia: Taschen, 1995.

6 Personificação do vento presente no lado direito do quadro *A primavera*.

Minerva o repreende, pois o tipo de amor que o Centauro pretendia realizar não é o mesmo tipo louvado pelos deuses.

Os quadros *A primavera* e *Minerva e o Centauro* estão de acordo com o tema matrimonial, no qual Botticelli acabou se tornando especialista na década de 1480, pois frequentemente pintava quadros que serviam para o uso decorativo em festejos de casamento na corte dos Médici. Acreditamos que nessas obras a intenção era que se discorresse sobre o tema atual: o amor, sem deixar de lado a importância humanística que percorria o Renascimento. Botticelli pintou também dois afrescos para a Villa de campo Lemmi seguindo essa temática, os quais serviram de decoração para o festejo do casamento de Lourenzo Tornabuoni⁷ com Giovanna degli Albizzi, uma jovem que pertencia a uma das famílias mais tradicionais e importantes de Florença. Os afrescos repletos de simbolismo representam os noivos cercados por personagens da mitologia, e, particularmente, representa o noivo sendo iniciado na vida pública, no sentido de suceder seu pai na direção do banco da família Médici em Roma, por intermédio daqueles que, acredita-se, são a personificação das sete artes liberais.

A forma de figuração do amor que permeia os quadros em questão tem como finalidade apresentar um conteúdo virtuoso, no qual é sugerido o amor mais puro e menos carnal, usando artifícios como o emprego de uma imagem feminina bela e idealizada. A imagem de Vênus, por exemplo, é capaz de transmitir esse conteúdo, uma vez que a deusa teve sua silhueta quase esculpida em tela no *Nascimento de Vênus*, como se faz com o mármore, denotando frieza, além de ela ter sido destacada com um contorno mais delineado de suas formas, possibilitando um efeito de uma paisagem mais aprofundada, como um cenário que compõe uma história. Compreenderemos mais adiante com maior clareza a intenção de Botticelli de transmitir o tema do amor quando chegarmos à explanação da obra *A primavera*.

7 Florentino filho de Giovanni Tornabuoni, proprietário da Villa Lemmi e diretor da filial do banco da família Médici em Roma.

Pintado por volta de 1483, o quadro *Vênus e Marte* também obedece à temática do amor: mostra que Marte, o deus da guerra, encontra-se nos domínios de Vênus, a deusa do amor que, por sua vez, o desvia facilmente de seus atos capazes de saciar seu desejo violento. O quadro pretende transmitir, sobretudo, a concepção da vitória do amor puro sobre a guerra, que pode ser entendida como a prevalência carnal, ou mesmo admitir a importância do equilíbrio entre amor e guerra. Essas concepções estão de acordo com a filosofia ficiniana que admite um duplo caráter na figura de Vênus.⁸

Para compreendermos a que tipo de amor o quadro *Vênus e Marte* se refere, que por sua vez também pode ser percebido em *A primavera*, é necessário ter consciência de alguns elementos que permeavam o universo teórico no qual esse quadro se insere. Um elemento diz respeito à divisão tripartida da alma do homem em inteligência, força e sensibilidade, que são a versão renascentista da tripartição platônica da alma em mente, coragem e desejo.⁹ Essa tripartição da alma pode ser considerada teórica, prática e voluptuosa, e tal consideração nos ajudará a entender a relação dessa teoria com a pintura de Botticelli.

De acordo com Wind (1999, p.101) a inteligência é representada pelo livro, a força, pela espada e a sensibilidade, pela flor. O livro e a espada estão de acordo com a virtude, e essas duas partes compõem a maior inclinação do homem, a intelectual e moral. Já a flor corresponde ao prazer. Voltando à relação do quadro *Vênus e Marte* com a teoria ficiniana, é importante ressaltar que para Ficino a moral da *triplex vita* era o tema usual de meditação, dele decorrendo três caminhos para a felicidade que os homens deveriam ponderar: sabedoria, poder e prazer (*sapientia, potentia, voluptas*, como concorda Lorenzo de Médici). Para Ficino, escolher um dos caminhos e desprezar os outros era incorrer no erro; Páris, por exemplo,

8 Cf. Wind, Edgar. *La Virtù riconciliata col Piacere. Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A, 1999.

9 Cf. Wind, Edgar. *Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A, 1999, p.101.

escolheu o prazer, Hércules, a virtude heroica e Sócrates, a sabedoria em detrimento do prazer, e todos eles foram punidos pelas divindades que haviam desprezado, tendo suas vidas terminado em desventuras.

A divisão da alma do homem em três exprimia, no entanto, uma peculiaridade da moral tradicional: o prazer é menosprezado nessa tríade, uma vez que a proporção de dois para um exalta a inteligência e a força, que são propriedades do intelecto, enquanto o prazer está atrelado aos sentidos e reduzido a menor importância quando se admite a tríade platônica. O quadro de Botticelli, entretanto, busca um caminho em que o prazer não esteja subjugado ao intelecto, ao procurar encontrar um meio-termo entre o prazer e as propriedades do intelecto. O artifício criado por Botticelli para equacionar esse problema consiste em narrar a história da união ilegítima¹⁰ de Vênus e Marte, a qual daria à luz uma filha chamada Harmonia. Wind (1999) interpreta a obra de Botticelli como uma descrição do amor, cujos frutos transmitem a força da natureza, uma vez que considera natural a concepção do amor pautada também no prazer. Nascida do deus da guerra e da deusa do amor, Harmonia herdou características contrárias às de seus genitores. A natureza extraordinária da Harmonia:

[...] Nello schema platônico della “vita tripartita” due doni, quello intellettuale e quello morale, appartengono allo spirito, mentre il terzo (il fiore) appartiene ai sensi. Uniti costituiscono l’uomo completo, ma poiché si mescolano in proporzioni differenti. [...]

pode ser entendida por meio das fábulas de Plutarco em que “a Harmonia é nascida da união de Vênus e Marte: dos quais o segundo é ferro e litigioso, a primeira, generosa e agradável [...]”.¹¹

10 Quando a união de um homem e uma mulher é natural, ela se chama matrimonial, e um é o marido e a outra a mulher; mas, quando essa união é extraordinária, diz-se amorosa ou mesmo adúltera, e, se dessa relação houver frutos, os genitores se chamam amantes.

11 Cf. Plutarco, *Iside et Osiride*, p.107, apud Wind, 1999.

Tanto Botticelli quanto outros intelectuais do Renascimento viam na união de Vênus e Marte um símbolo de equilíbrio, ao legitimarem o valor do prazer desprezado pela teoria da tripartição da alma. Ficino¹² sublinha claramente que Marte é muitas vezes dominado por Vênus, mantendo, entretanto, certo grau de audácia e de fervor bélico. Marte, segundo Ficino, é um apaixonado que dorme envolto por *amorzinhos* (cupidos) que brincam com suas armas, ou seja, brincam com a guerra, cujas armas formidáveis estão reduzidas a brinquedos. No quadro de Botticelli, percebemos os elementos descritos por Ficino; entretanto, observamos também que o pintor adiciona um toque bucólico à cena, transformando os cupidinhos em sátiros, figuras voluptuosas que se insinuem maliciosamente sobre as armas abandonadas por Marte, e mesmo assim não conseguem despertá-lo do sono, do estado de inconsciência que Vênus, ou o próprio amor, destinou para o deus da guerra. As vespas que voam ao redor da cabeça do adormecido Marte recordam o espírito bélico,¹³ como se o espírito guerreiro ainda estivesse presente em sua mente e na força de sua alma, mesmo adormecido. As vespas também podem indicar uma referência à poderosa família Vespucci, grande admiradora da obra de Botticelli.

Uma figura antiga divulgada no Renascimento nos ajuda a conhecer o valor da união entre o amor e a guerra: *Vênus armata*, ou simplesmente a guerra do amor.¹⁴ *Vênus armata* é um composto de

12 Cf. Ficino, *De amore*, v. 8.

13 Cf. Valeriano, *Hieroglyphica*, apud Wind, 1999.

14 *Vênus armata* é uma concepção greco-romana da deusa do amor que envolve duas naturezas distintas: uma casta e outra voluptuosa. Desenvolve-se, assim, um culto semicasto e semivoluptuoso de Vênus, na qual a dupla natureza da deusa podia ser exaltada até o mais alto grau, seja de veneração, seja de frivolidade, ou de ambos. A castidade seria, dessa maneira, uma arma de Vênus, tal qual o prazer. Um símbolo claro de Vênus é o arco e flecha que também são as armas do Cupido. O arco e a flecha simbolizam a harmonia, a moderação. Um arco sem a flecha e uma flecha sem o arco não servem para nada; mas, unidos, comunicam energia um ao outro e podem trabalhar juntos em uma única tarefa. A figura de Vênus armata exhibe triunfantemente seu arco e flecha

atração e repulsão, tal qual o jogo de palavras *amore/amaro*. Uma tradição herdada dos epigramistas gregos e romanos conserva para *Vênus armata* uma atitude de respeito religioso. O princípio do inteiro já contido na parte implica que Vênus não somente se une a Marte, mas que a natureza dele é uma parte essencial da natureza dela e vice-versa (Wind, 1999, p.117), ou seja, a ferocidade é considerada potencialmente amável; e a amabilidade é potencialmente feroz. No amante perfeito essas duas qualidades coincidem, cabendo tanto ao amante quanto ao guerreiro perfeito.¹⁵ Em outras palavras, podemos afirmar que uma amante perfeita compartilha com o amado as características ferozes da guerra, bem como um guerreiro perfeito compartilha com a amada as características doces do amor. O que podemos perceber, então, é que um dos sentidos do quadro de Botticelli consiste na expressão de um tipo de amor adúltero, não matrimonial, como pode ser percebido em *Minerva e o Centauro* e n' *A primavera*, um tipo de amor que leva em consideração o prazer.

Com a apresentação das obras mitológicas de Botticelli, podemos considerar que o pintor não só inseriu a temática grega necessária para o Renascimento em sua produção, como também os valores humanísticos, o regresso à natureza esquecida e, por fim, os valores neoplatônicos que se referem ao amor e ao belo possível de

e, dessa maneira, simboliza a dupla natureza de Vênus, assim como defendeu Ficino no *De amore*.

15 Cf. Wind, Edgar. *Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A., 1999, p.117.

Il principio Dell 'intero nella parte' implica infatti questa conclusione sconcertante: che Venere non soltanto si congiunge a Marte, ma che La natura di questi è una parte essenziale di quella di lei, e viceversa. La vera ferocia è così considerata potenzialmente amabile e La vera amabilità potenzialmente feroce. Nell'amante perfetto esse coincidono perché egli, o essa, è il guerriero perfetto. Ma tutte Le volte che La loro complicata perfezione viene explicata, l'argomento richiede due immagini contrapposte che, mettendo in contrasto lo spirito marziale con quello amabile, rivelano La loro unità trascendente. [...]

se realizar no homem em âmbito ideal – o amor de tipo matrimonial que não despreza a existência do prazer, mas que, por sua vez, exalta o *concetto* que contempla a castidade. Expresso de outro modo, mesmo que o amor seja algo divino, é apresentado como algo possível de se realizar, desde que ocorra de maneira correta, conveniente e equilibrada.

A pintura de Botticelli efetua, assim, uma manifestação alegórica, cujo significado tem sua origem em um *concetto* muitas vezes moral. Essa manifestação alegórica de conceitos demonstra uma concordância com a vertente do neoplatonismo, pois encara o belo como fonte de conhecimento. A obra de Botticelli é bela, pois em suas formas podemos observar uma metáfora da natureza que, por sua vez, é capaz de transmitir um significado simbólico. Devemos, então, considerar que a relação dessa forma mitológica, por nós já contextualizada, remete a um *concetto*, um decoro semelhante ao defendido pela corrente neoplatônica; entretanto, não podemos ignorar o fato de que Botticelli estava igualmente atento ao diálogo contemporâneo que envolvia as diversas atividades intelectuais, entre elas a questão da perspectiva no Quattrocento.

A perspectiva no Quattrocento

Um dos elementos de grande importância para a composição da pintura no Quattrocento foi, sem dúvida, a perspectiva. Ela consiste em uma técnica de distanciamento, a qual permite que em uma superfície sejam representadas figuras em mais de um plano, obtendo um efeito de distanciamento e, muitas vezes, até mesmo de tridimensionalidade. Não podemos, entretanto, estabelecer um marco inicial no uso da técnica da perspectiva, uma vez que não há registros de que tenha sido inventada por alguém; entretanto, podemos perceber que seu uso teve um desenvolvimento ao longo da História, partindo do final da Idade Média e atingindo seu ápice no Renascimento, quando a técnica veio acompanhada de uma vasta

especulação teórica e, mais, quando saiu do âmbito científico e atingiu as esferas da arte. Mas e a perspectiva intuitiva da Antiguidade, o que podemos dizer sobre ela?

Havia no Quattrocento a necessidade de um retorno aos motivos clássicos, bem como a necessidade de busca por saberes múltiplos. É nesse contexto que Alberti (1404-72) serviu-se da Geometria euclidiana para compor sua teorização da perspectiva, que, por sua vez, deveria ser usada em favor da pintura, da escultura e da arquitetura. A perspectiva linear, como é denominada, teve suas bases na teorização da Geometria plana de Euclides e Ptolomeu, por meio dos estudos acerca da construção do espaço realizados por Brunelleschi, um arquiteto florentino contemporâneo de Alberti, que se empenhava em transpor nas práticas arquitetônicas elementos das perspectivas medievais.¹⁶ Conforme lembra Klein (1998, p.257), Brunelleschi desenvolveu um aparelho óptico, um biógrafo chamado de *tavolleta*,¹⁷ descrito por Francastell (1990, p.10) como placas de madeira onde se representavam obras arquitetônicas de Florença, e ao fundo havia um espelho e na base uma placa de metal polido refletindo o céu, organizado de tal forma, que, ao olhar o cenário por um pequeno orifício, em uma das placas era possível enxergar a pintura. O espectador precisava manter-se no ponto escolhido pelo pintor, de frente para a porta; com uma das mãos segurando um espelho e com a outra apoiando o rosto às costas do painel para então olhar a pintura através do orifício (Klein, 1998).

Brunelleschi pretendia utilizar esse instrumento para auxiliar no emprego da técnica da perspectiva, ou seja, realizar um planejamento visual seguindo regras arquitetônicas no qual eram observadas, para o arquiteto, as regras da Geometria clássica. A perspectiva de Brunelleschi permitia ao artista elaborar pontos de vista de sua

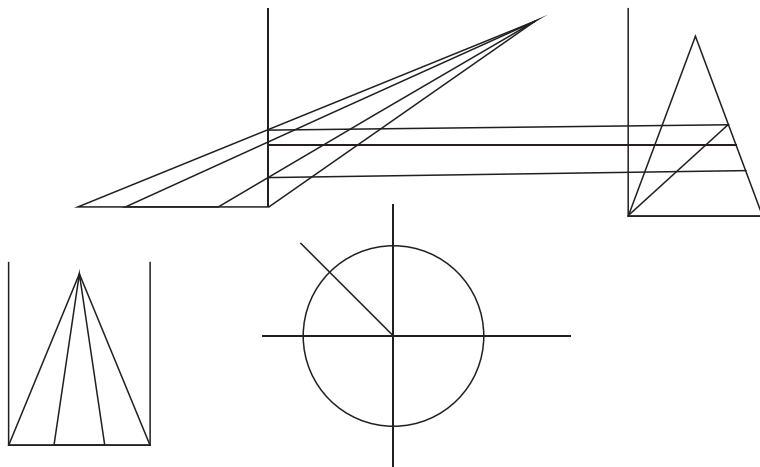
16 Alguns elementos estavam pautados na óptica de Euclides e Ptolomeu.

17 Cf. Bellour, Raymond. *Analyse du film*, 1993, p.215, apud Souza. H. A. G. *Documentário, realidade e semiose*. São Paulo: Annablume, 2002, p.132. Fapesp.

obra, almejando sempre a representação de objetos tridimensionais em uma superfície plana.

A perspectiva praticada no Renascimento, inicialmente por Brunelleschi, foi recebendo novas influências à medida que a cultura humanista se desenvolvia: diversificou-se e, assim, possibilitou-se, por meios técnicos múltiplos, uma maior diversidade de modos de efetuação que se verificam particularmente em cada artista. Como Botticelli, e outros artistas do século XV, concentrava-se na representação do movimento, a escolha realizada por ele em relação à perspectiva não é decorrente de uma proporcionalidade estabelecida por um ponto fixo, mas por uma técnica que possibilita à imagem transmitir o movimento, o antes e o depois que devem estar contidos na representação.

Alberti é herdeiro dos ensinamentos de Brunelleschi, cujas contribuições foram decisivas para estabelecer, por exemplo, o ponto de fuga e constituir a óptica toscana, chamada perspectiva natural (Klein, 1998), que envolvia também influências naturalistas da pintura do Trecento, bem como elementos que compunham a configuração espacial da pintura flamenga. Alberti realiza uma interpretação do “biógrafo” de Brunelleschi, estabelecendo um procedimento mais exequível: o método quadriculado que dá origem à pirâmide visual, com a adoção do ponto de distância em substituição ao ponto de fuga estabelecido por Brunelleschi. O método do quadriculado consiste em realizar uma divisão no quadro (a janela), que por sua vez nada mais é que a divisão da base do quadrado em cinco partes reduzidas (*braccia*), mais o ponto de fuga arbitrário. Com as *braccia*, é possível traçar o perfil da conhecida *pirâmide visual*, situando o corte (*taglio*) a uma distância escolhida, formando uma escala que se assemelha a um tabuleiro quadriculado. A pirâmide visual de Alberti tinha proporções AxA , ou seja, as ortogonais se cruzavam com as transversais, e a distância do ponto de vista era estabelecida pelo ponto de fuga, cuja escolha era livre.



Esquema de influência euclidiana na construção do espaço em Alberti: todas as figuras podem ser divididas em triângulos, do quadrado retângulo ao losango.

Após o surgimento das obras de Alberti, *Da pintura* (1436) e *De re aedificatoria* (1443-1452), manifestaram-se outros teóricos da perspectiva, como Piero della Francesca e Gaurico, com outros modos de conceber a óptica. A concepção óptica de Alberti era denominada *Optike*, ou visão horizontal. Enquanto a visão pelo modo panorâmico, ou “voo de pássaro”, denominava-se *Katoptike*, a visão por baixo era *Anoptike*.

A óptica *Anoptike* foi utilizada por Piero della Francesca, que buscava eliminar de seu sistema os últimos vestígios da Física, contentando-se com a Geometria pura. Os métodos de Piero, por sua vez, eram substancialmente idênticos aos de Alberti, pois ambos concordavam em definir a pintura como uma perspectiva, ressaltando-se, contudo, que Alberti ainda pautava essa definição segundo os moldes da óptica antiga (intersecção da pirâmide visual). Segundo Argan (2003), Piero della Francesca foi o primeiro a atingir uma síntese a partir de uma dialética entre duas concepções diferentes nos primeiros decênios do século XV, substituindo, assim, o gótico internacional.

Após o surgimento das obras de Alberti e Piero della Francesca, apareceu em Florença outro teórico da perspectiva, muito importante para o entendimento da técnica no século XV: Gaurico (1476-1558). Esse teórico utilizava em seu sistema perspectivo os conceitos da *Katoptike*, tentando expor uma teoria da perspectiva artificial (gráfica), separando-a das ciências físicas (*De scultura*, 1504), tal como fizera Piero della Francesca. Dessa maneira, Gaurico encontra em Piero uma nova dignidade de arte por meio da matemática platônica e pitagórica, além do fato de que ambos concordavam que a pintura consistia em nada mais que a demonstração das superfícies dos corpos.

Entretanto, não podemos esquecer-nos de que Piero della Francesca, que parece ser o ponto de confluência entre as perspectivas, serviu-se dos métodos albertianos para compor sua teoria, o que talvez indique uma suposta *evolução* da técnica, partindo de Alberti até Gaurico. O método de Gaurico consiste basicamente no desenho quadriculado (como o de Alberti), de maneira que o ponto de fuga seja ignorado, pois compreende as posições dos objetos apresentados em relação ao horizonte (voo de pássaro), e não à posição horizontal em relação ao quadro (*Optike*). Gaurico pressupõe o espaço cênico e a individualização dos objetos implicados a partir do olho, levando em conta sua mobilidade, ou seja, a construção visual é realizada sem nenhuma referência fixa (ponto de fuga central do horizonte, ou mesmo ponto de fuga livre), enquanto no sistema de Alberti há um ponto fixo pelo qual se deve guiar a pintura.

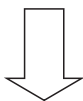
A diferença entre Gaurico e Alberti, segundo Klein (1998, p.232), consiste no fato de que para o primeiro deve-se levar em conta as possibilidades oferecidas ao artista, o que pressupõe também uma primeira “Estética” da perspectiva, evidentemente rudimentar, como regras de um manual. Em todo o caso, a novidade na concepção de Gaurico é que tudo é percebido se o olho estiver no nível do plano (voo de pássaro), e não do horizonte, como queria Alberti. Portanto, o sistema de Gaurico não pode ser entendido como um desenvolvimento do de Alberti, o que seria simplificar a

explicação, uma vez que na realidade consiste em um aperfeiçoamento pela adoção do ponto de distância.

A perspectiva linear (natural), portanto, é a tradicional, mais sistematizada por Alberti para sua aplicação na pintura; já as contribuições de Piero della Francesca e Gaurico (perspectiva gráfica) atuam em auxílio à construção do espaço da qual se servirá o século XVI.

Perspectiva natural

(Linear, Geometria Euclidiana) *Optike*, ponto de fuga livre – Alberti



Perspectiva gráfica

{ Matemática platônica, *Anoptike* – Piero della Francesca
 { Universal (espaço) e Particular (escorço dos objetivos),
Katoptike – Gaurico

Podemos perceber que a perspectiva no Renascimento foi muitas vezes alvo de especulação teórica; entretanto, seu uso não foi tão diversificado, uma vez que o sistema de Alberti foi o mais utilizado durante o século XV, enquanto o de Gaurico serviu aos artistas do século XVI que, por sua vez, não cessaram os estudos sobre a técnica. É importante frisarmos que não havia conflitos significativos a respeito do uso da perspectiva, tanto que na pintura de cavalete a tendência é o ponto de distância sobre a margem (distância mais ampla possível), ao passo que nos afrescos o ponto de distância é aleatório, muitas vezes estabelecido por um prego ligado por barbantes às divisões da linha de base (Panofsky, 1994), ou seja, tratava-se de um plano bifocal simples, voltado para a construção do quadriculado, sem atentar para a unificação do espaço, uma vez que várias cenas precisavam ser justapostas lateralmente.

Em relação à perspectiva empregada na obra de Botticelli, podemos ressaltar que a técnica não era utilizada de maneira uniforme pelo pintor, uma vez que no conjunto de sua obra percebemos a presença da perspectiva de modos diversos. Em obras da primeira fase de Botticelli, por exemplo, a perspectiva está desenvolvida a partir de um distanciamento de uma paisagem ao fundo da imagem, o que vai ao encontro da influência flamenga; já em obras da segunda fase, a aplicação da perspectiva é mais diversa ainda, pois em algumas percebemos o distanciamento da paisagem, já em outras está presente na construção de edificações arquitetônicas; e em outras mais particulares, como é o caso de *O nascimento de Vênus*, a perspectiva é quase inexistente, uma vez que a figura da deusa está como se impressa em um fundo cênico de pouca profundidade, dando a impressão de que a imagem é independente do ambiente, irradiando luz própria, como colada a um cenário.

O conceito encontrado na literatura

A importância de ressaltarmos o tratamento da literatura antiga para a compreensão das obras de Botticelli deve-se ao fato de que o uso de obras literárias revelam, além do intenso debate entre as linguagens artísticas, a adoção de um conceito (*concetto*) para a elaboração das obras de arte no Renascimento. Como já vimos, Aby Warburg acreditava que o Renascimento era um período consciente de suas apropriações e relações com a Antiguidade, uma vez que havia uma preocupação intencional com o efeito que as obras causavam nos espectadores. O fazer artístico renascentista consistia em escolher um dispositivo ou procedimento da Antiguidade; algo que fosse capaz de criar um efeito de identificação ou de verossimilhança, o que parecia possível de se realizar a partir da identificação com obras literárias, gregas e romanas (Homero, Claudiano e Ovídio). Podemos perceber, então, que as obras literárias da Antiguidade serviram aos artistas do Renascimento como motivo para suas obras, tanto que muitos poetas renascentistas elaboraram releituras das obras literárias

antigas; poetas que foram os possíveis interlocutores dos pintores, por causa do intenso debate que havia entre artistas e intelectuais.

Os intelectuais contemporâneos de Botticelli que inicialmente podemos mencionar são Poliziano e Lourenço de Médici, que proporcionaram ao pintor o *concetto* para a elaboração de suas pinturas, pois viam na Antiguidade o modelo de um movimento externo e intensificador, isto é, a representação de motivos de elementos em movimento (Warburg, 2005, p.73). Assim, o que ressaltamos no diálogo de Botticelli com os intelectuais de século XV é o empenho dos contemporâneos em buscar uma associação estreita com a Antiguidade, encarregando-se de elaborar indicações ou mesmo sugestões que estivessem segundo o gosto dos antigos, como Poliziano o fez em relação a Ovídio ou Claudiano.

Por causa da apropriação de elementos antigos por artistas e intelectuais do Quattrocento, o uso de signos figurativos, extraídos da poesia antiga, fazia com que não fosse mais necessário explicar de modo natural ou didático as significações dos valores sensíveis, intelectuais, filosóficos, metódicos e, neste caso, principalmente poéticos.¹⁸ Nesse contexto, a presença do mito nas obras renascentistas é importante ao possibilitar o reconhecimento das obras humanas nas épocas da história, que, assim, podem reencontrar sua significação: a ruína romana, por exemplo, é elemento pagão agregado ao mundo cristão (*pasticho*), que possibilita que Florença

18 João Adolfo Hansen elabora em sua obra *Alegorias, construção e interpretação da metáfora* alguns apontamentos importantes para o estudo de obras de arte simbólicas. Como sabemos, a teoria que envolvia as figuras simbólicas de Botticelli era pautadas no neoplatonismo, que, segundo Hansen (1986, p.86), no cenário florentino do século XV apresentava uma teosofia de uma alegoria como expressão e interpretação de mistérios, que, por sua vez, participava indiretamente na forma ideal, do que decorre, para ele, seu caráter mágico, misterioso e místico. A alegoria, portanto, nada mais é do que a metáfora de uma metáfora, ou seja, os elementos alegóricos encontrados nas obras do Quattrocento tinham a finalidade de explicar um simbolismo, por meio de outro elemento misterioso, tornando mais difícil sua interpretação. Hansen (1986, p.82) apresenta o método de interpretação alegórica florentino como um artifício de deslocamento das escrituras, responsabilizando o pensamento da Antiguidade oriental e greco-romana para sua possível interpretação. Esse deslocamento unifica mistérios pagãos e a revelação cristã numa genealogia ideal, remontando a uma unidade.

entre na Antiguidade. Os mitos são atribuídos aos espíritos que movem o mundo, e não apenas à posição em relação ao objeto.

Acredita-se, quase unanimemente no universo de estudiosos de arte, que fontes literárias relativas aos quadros *A primavera* e *O nascimento de Vênus* provêm de Lorenzo de Pierfrancesco, o qual foi educado sob a tutela do primo Lorenzo, o Magnífico. Discípulo de Poliziano e de Ficino, Pierfrancesco se tornou também uma espécie de patrono de Botticelli. Dessa maneira, o diálogo entre a filosofia de Ficino e a poesia de Poliziano talvez seja suficiente para explicar as duas pinturas mencionadas. Entretanto, diversos outros elementos, fossem eles antigos ou contemporâneos, estão envolvidos no conjunto das duas obras. A ornamentação poética de Botticelli deve-se certamente muito à musa de Poliziano e aos antigos poemas (Os hinos homéricos, as odes de Horácio e os fastos de Ovídio, em particular), nos quais Poliziano e Ficino ancoravam seus pensamentos, mas em nenhum desses casos os paralelismos estendem-se além de singulares aspectos ou episódios (Wind, 1999, p.141). A relação estabelecida entre os teóricos e o pintor demonstra uma conexão de gostos, e até mesmo uma compatibilidade de interesses literários, mas não explicam o programa das pinturas, o porquê da narração nem qual história deve ser contada em sua completude.

O nascimento de Vênus, por exemplo, é associado a um hino homérico à Afrodite. Poliziano pode, certamente, ter influenciado Botticelli na elaboração do *concetto* para o quadro, pois havia tomado o poema homérico, cujo tema era a chegada da deusa Vênus à ilha de Chipre, como referência para o seu próprio poema. Vejamos o poema homérico ao qual nos referimos, e, em seguida, o poema de Poliziano:

Vou cantar à augusta, à coroada de ouro, à formosa Afrodite, sob cuja tutela são as sacadas de toda Chipre, à vinda do mar, onde o ímpeto úmido de Zéfiro soprador a levou, através das ondas do mar muito ressoante, entre branda espuma.

As Horas de áureos fronts a acolhem de bom grado. A adornaram com divinos vestidos e sobre sua cabeça imortal puseram uma coroa bem florida, formosa, de ouro, e em suas orelhas perfuradas,

flores de oricalco e de ouro precioso. Em torno de seu delicado peito, branco como a prata, a adornaram com colares de ouro, com os quais se adorna precisamente as próprias Horas de áureas fronteiras quando vão ao agradável coro dos deuses e às moradas do pai.¹⁹

Estrofes 99 a 103 do poema de Poliziano:

99 – No tempestuoso Egeo acolhe Tetis
 Se vê o seu busto com seu genital
 Sob a variação dos diversos planetas a girar
 Se vê vagar pelas ondas na branca espuma;
 Alí dentro nascida, em atos ávidos e graciosos
 Uma donzela com rosto piedoso, Dos
 ventos lascivos mostra a força Sobre a
 concha, para o qual goza o céu.

100 – Verdadeira espuma, e verdadeiro o mar se diz,
 E verdadeira a concha, e verdadeiro o soprar dos ventos:
 A deusa nos olhos se vê fulgurar,
 E o céu sorri em torno de seus elementos:
 As Horas na arena apertam suas brancas vestes;
 O emaranhar lento das suas mechas douradas:
 Não igual nem diversa sua face,
 Como se parecem suas irmãs.

19 Tradução nossa a partir da tradução espanhola: Homero. *Himnos Homéricos*. La Batracomiomaquia. Madri: Biblioteca Clássica Grega, 1978, p.20, tradução de Alberto Barnabé Pajares apud Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo*, 2005, p.74.

Voy cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, bajo cuya tutela se hallan los almenajes de tosa a Chipre, la marina, adonde El húmedo ímpetu del soplador Zéfiro la llevó, a través del oleaje de la muy resonante, entre blanda espuma.

La Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La atavairon com divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bem forjada, hermosa, de oro, y em sus perforados lóbulos, flores de oricalco y precioso oro. Em torno a su delicado cuello y a su pecho, Blanco como la plata, la adornaron com collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre.

101 – Jura que poderia sair do mar
 A deusa aperta seu cabelo com a mão direita,
 Com a outra cobre seu suave pomo;
 E, sobre seu divino e sagrado pé,
 As ervas e as flores revestem a rainha;
 Depois como semblante alegre e peregrino
 Pelas três ninfas unidas é acolhida,
 E por um manto estrelado é envolta.

102 – Esta com ambas as mão a suspende
 Sobre o úmido tece uma guirlanda
 De ouro e brilhantes gemas orientais:
 Uma pérola é colocada em suas orelhas:
 E outra ocupa seu belo peito e seus brancos ombros
 Para que milhões de riquezas surjam ao seu redor,
 Das quais procuram iluminar sua garganta
 Quando no céu conduziam as suas queridas.

103 – Paion levaram-na a ver as esferas
 Sentaram-na sobre uma nuvem de prata:
 O ar vibrante parece te ver
 Em pedra de mármore e todo o céu contente;
 E do leito feliz há talento;
 Mostra o semblante envolto em maravilha,
 Com a fronte movida e revelam o olhar.²⁰

Observando esses dois poemas, podemos perceber que, tanto o quadro de Botticelli quanto o poema de Poliziano podem ser consi-

20 Tradução nossa a partir da tradução espanhola: Poliziano. *Estâncias, Orfeo y otros escritos*. Madri: Cátedra, 1984, p.113-5. Tradução de Félix Fernández Murga apud Warburg, 2005, p.75.

99 – Em el arabiado Egeo acoge Tetis el miembro genital dentro del seno que, em vario girar de los planetas, vagar se vê em las olas entre espumas. Nacida allí, y em actitud graciosa, de rostro una doncella no humano se va avanzar – y el cielo se complace – sobre una concha que los vientos guían.

derados uma paráfrase do hino de Homero (Warburg, 2005, p.76), e este, sim, explica o porquê do tema escolhido por Botticelli, uma vez que é no universo clássico que os artistas do Renascimento pretendiam mergulhar. Podemos perceber também a influência das obras de Ovídio no quadro de Botticelli, pois localizamos outros elementos encontrados nas obras de Poliziano (*Rapto de Europa*, por exemplo) que interessaram a Botticelli. Esses elementos conferem descrição ovidiana à fuga de Dafne e sua perseguição por Apolo.²¹ Também a obra *Orfeu*,²² de Poliziano, foi a primeira a mostrar para a sociedade italiana, vividamente, figuras do passado antigo, sendo considerada a “primeira tragédia italiana”.²³

100 – Reales se dirían mar y espuma, reales la concha y el soplar del viento y el fulgurar de los divinos ojos
y el cielo y elementos que Le ríen. Danzan las blancas Horas em la arena y el viento sus cabellos alborota;
su rostro ni es distinto,
como suele ocurrir em las hermanas

101 – Y aún jurarias que del mar salía la diosa, sus cabellos sujetando com la diestra y, com la izquierda, el seno;
y que, bajo su pie sacro y divino, la arena revistieran hierba y flores y, alegre e peregrino su semblante,
três ninfas la acogieran em su grupo
y com um manto de estrellas la cubrieran.

102 – Una con ambas manos Le sostiene sobre el mojado pelo una guirnalda brillante de oro y orientales gemas. Outra uma perla em sus orejas pone y otra, ocupada de su pecho y de sus hombros, parece que de joyas se los cubra como adornaban sus gargantas mismas ellas cuando danzaban em el cielo.

103 – Alzadas luego a la celeste esfera, asiéntanse de plata em uma nube. Vibrar parece em tal mármol el aire
y que se llene de alegría el cielo y que admiren los dioses tal belleza
y que anhelan su abrazo venturoso. Muestra el rostro de todos maravilla, la frente contraída, ojos em alto.

21 Cf. Ovídio, *Metamorfosis*, I, v. 497. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/36049224/Ovidio-Metamorfosis-bilingue>>.

22 Cf. Poliziano, *Orfeu*. Giostra. Madri: Cátedra, 1984. Tradução espanhola de Félix Fernández Murga.

23 Cf. Carducci, op.cit., p.59; Gaspari, p.213. *A D'ancona, origini del teatro italiano*. 2. ed. Torino, 1891.

A literatura antiga serviu de inspiração para poetas do Quattrocento, pois a partir da apropriação dos elementos presentes nessas obras foi possível, no Renascimento, elaborar conceitos para as obras contemporâneas, conceitos esses que buscavam um efeito no espectador, seja de identificação e comoção, seja de beleza, da qual procuraremos agora nos aproximar, pelo conceito de graça.

O conceito de graça

Consideramos que os elementos ornamentais que estiveram presentes nos poemas antigos de Ovídio e Homero foram os mesmos utilizados por Poliziano e Botticelli, uma vez que podiam ser compartilhados entre as duas épocas e ditaram o *concetto* da obra de arte renascentista. Sendo assim, eram os elementos responsáveis por estabelecer o diálogo entre a Antiguidade e o Renascimento. A predileção de Botticelli consistia em representar o movimento dos trajés seguindo modelos antigos (Warburg, 2005, p.98), utilizando a natureza e, especialmente, o ar para percorrer os espaços e estruturar os aspectos formais de sua obra. Segundo Warburg (2005, p.76) são justamente os ornamentos que possibilitam a figuração da graça, a beleza extraída da natureza pelo artista; tais ornamentos constituem todos os elementos que expressam movimento, segundo a predileção de Botticelli, como o sopro de Zéfiro, os trajés da deusa da primavera e das três Graças, e até mesmo a relação entre as plantas do jardim e os personagens do quadro *A primavera*.

A formação do conceito para o quadro *A primavera* deu-se não apenas com o uso do tema antigo encontrado nos poemas, como também na apropriação desse elemento gracioso, de um ornamento que é capaz de aproximar a modernidade da Antiguidade por meio de uma eleição da natureza. No caso de *A primavera*, o elemento natural escolhido foi o ar, que envolve todos os personagens do quadro, fazendo com que a *história* contada contenha em si um movimento e que se crie o efeito de uma cena simultânea. O quadro movimenta-se da esquerda para a direita, a partir de uma *persegui-*

ção erótica de um jovem alado que invade os laranjais fazendo os troncos das árvores inclinarem-se ao sopro da brisa. Trata-se de Zéfiro, o vento rápido que persegue uma jovem à esquerda, tocando-a com as mãos e soprando sobre sua nuca um poderoso golpe de ar que faz mover seus cabelos e suas roupas. A jovem volta a cabeça ao seu perseguidor, como que suplicando por ajuda, quando do canto direito de seus lábios escapa uma cascata de flores variadas.

A primeira cena no quadro trata da perseguição de Zéfiro à ninfa da terra Clóris, a mesma história narrada nos *Fastos*, de Ovídio. A inocente ninfa terrestre Clóris transforma-se em Flora, a deusa da Primavera, ao simples toque de Zéfiro, o vento primaveril, como se o vento fecundasse a terra infértil e daí resultasse a estação das flores. Do simples toque da brisa de Zéfiro, o ar que sai da boca de Clóris se transforma em flores, e suas mãos alongam-se sobre as flores que ornaram o vestido da nova deusa, Flora. As duas figuras convergem em um rápido movimento, parecendo quase colidir. Nos *Fastos*,²⁴ essa transformação vinha representada numa etimologia sutil, quase como uma travessura, e, no caso da obra de Botticelli, dificilmente podemos duvidar, por causa do efeito produzido, que a metamorfose não fosse representada como uma mudança natural. A falta de jeito da tímida Clóris, seduzida contra sua vontade pelo sopro da paixão, transforma-se na rápida e segura marcha da beleza vitoriosa: “até agora, segundo os fastos, a terra estava de uma só cor” (Wind, 1999, p.143). Em Ovídio, a própria Clóris confessa que quando Zéfiro a vê pela primeira vez estava assim, desordenada, e depois da sua transformação quase não ousava pensar naquilo que era antes.

A interpretação que aqui se encontra concilia duas opiniões tradicionais que até então eram consideradas incompatíveis: primeiro, que a figura que espalha flores é Flora, o que parece ser difícil de negar; segundo, que a ninfa perseguida por Zéfiro é Clóris, de Ovídio, a qual ele mesmo identificava como Flora, como mostra Poliziano em sua releitura. A contradição desaparece quando se

24 Cf. Wind, E. *Misteri pagani nel Rinascimento*, 1999, p.143.

reconhece que Botticelli pretendia representar uma metamorfose, ou seja, o momento exato em que Clóris se transforma em Flora, e, dessa maneira, o pintor usou duas figuras ao mesmo tempo e no mesmo pormenor para explicar o surgimento de uma delas, a qual também abre espaço para se contar a história que se desenvolve no restante do quadro à esquerda.

Para Wind (1999), sobre o aspecto de uma fábula Ovidiana, a progressão Zéfiro–Clóris–Flora revela a familiar dialética do amor: *Pulchritudo* nasce de um acorde discordante entre Castitas e Amor²⁵ (Wind, 1999, p.145); a ninfa fugitiva e o amoroso Zéfiro se unem na beleza de Flora, o que nos faz pensar no conceito dessa fábula: a beleza, a graça, é resultado da equação entre a castidade e o amor matrimonial.

A figura que está ao lado de Flora é Vênus, localizada ao centro do quadro, pois é senhora da floresta onde habitam os demais personagens. Sobre a deusa, encontramos a figura de um ser alado, voando: essa figura é o filho de Vênus, o Cupido, cuja ação impetuosa coloca em ênfase o gesto medido e trabalhoso da mão da deusa. A figura do cupido é carregada de significado, e no quadro de Botticelli é representada por uma criança alada, voando acima de Vênus, portando um arco e flecha incandescentes, com os olhos vendados, e apontando sua flecha para a Graça do meio (*Castitas*). O Cupido representado dessa maneira pode parecer simples, de modo que conhecemos o quadro de Botticelli e não percebemos nenhum conflito de tal representação com a mitologia; entretanto, quando voltamos nossa atenção à simbologia do quadro como um todo, percebemos que se trata de uma escolha de Botticelli, pois assim como o conjunto das Graças, a figura do Cupido foi desenvolvida a partir de muitas versões encontradas na Antiguidade.

25 Wind, E. *Misteri pagani nel Rinascimento*, 1999, p.145:

Sotto l'aspetto di una favola ovidiana, La progressione Zefiro-Chloris-Flora rivela La familiare dialettica dell'amore: Pulchritudo nasce dalla discordia concors di Castitas e Amor; La ninfa fuggente e l'amoroso Zeffiro si uniscono nella bellezza di Flora.

Um dos pontos importantes na investigação do Amor (Cupido, Eros) se refere à avaliação de sua cegueira. Teóricos neoplatônicos como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Lourenço de Médici e até mesmo Giordano Bruno²⁶ concebiam, pautados na obra *Parmênides*, de Platão, que a forma suprema do amor era cega (Wind, 1999, p.70). No contexto platônico, o Eros/Amor pode ser entendido como referente ao intelecto, pois as formas são atingidas a partir do olhar da alma; a negação do olhar corpóreo é capaz de atingir as formas eternas. Além disso, o Cupido cego também pode ser confundido com um deus volúvel, um demônio que enfraquecia a inteligência e excitava no homem os apetites animais, os desejos voluptuosos e os prazeres cegos. A confusão inicia com o tipo de amor visado pelo cupido – a *voluptas* – que, no contexto epicurista, poderia indicar as formas mais primitivas do prazer, ou mesmo aquela mais elevada. Na argumentação neoplatônica essa seria uma ambiguidade injusta, pois os prazeres atribuídos aos céus, os prazeres castos (*Castitas*) devem ser rigorosamente distintos daqueles atribuídos à Terra, considerados voluptuosos.

Até mesmo Plotino aconselhou seus discípulos a usarem essa teoria como modelo para alcançar a alegria espiritual, pois estava ciente da fragilidade da alegria pautada nos sentidos. A lógica defendida por Plotino no uso desse modelo é a de que, se a alegria eterna é desconhecida, seria possível fazer uma ideia dela a partir das terrenas. Entretanto, Ficino, grande adepto das considerações de Plotino, frisava que o prazer é problemático, não por estar ligado aos sentidos, e sim por sua efemeridade, uma vez que é a transitoriedade, e não a natureza agradável, que faz do prazer algo carente de intelecto. O intelecto clarifica e restringe quando as confusões dos sentidos são conduzidas à razão. O Amor, por sua vez, tem um papel importante no reconhecimento da importância do prazer, sem que a valorização do intelecto o reduza à vulgaridade: pois existe um limite entre o prazer e o intelecto, que pode ser superado na cegueira do amor. O intelecto exclui as contradições, o amor as compreende em si.

26 Giordano Bruno admite que existem nove modos de cegueira amorosa, o nono é o mais alto modo, a cegueira sacra: quando se vê é quando se fecha os olhos.

O reconhecimento do prazer pode ser pensado em uma chave órfica, pagã, tal qual vimos acontecer no quadro *Vênus e Marte*, tomando como base a importância da exaltação mística para a formação da simbologia do Renascimento, e nesse contexto percebemos a presença de uma reivindicação do impulso apetitivo do homem, sendo adotada pelos estoicos ou mesmo pela fé cristã, contra as inerências do mal, para os estoicos; e a favor dos mais tradicionais elementos da moral cristã.

Até o presente momento, vimos que o Renascimento dispunha de mais de uma concepção sobre a forma do Cupido, bem como havia mais de uma interpretação acerca do tipo de amor que ele incitava. Pretendemos, então, levar em consideração as contribuições neoplatônicas e as influências místicas/pagãs²⁷ a respeito de sua figura. Vejamos quais eram os atributos do cupido a partir da visão de Pico della Mirandola (Wind, 1999, p.69).

A doutrina do Amor para Pico tinha um tom mais obscuro do que a que é desenvolvida por Lourenço de Médici, uma vez que a natureza e tudo à sua volta se aproxima de Deus mediante a compreensão intelectual e se expande quando se aproxima Dele por meio do amor (Wind, 1999, p.71). Pico alude à *Teologia platônica*, de Proclo,²⁸ que apresenta Orfeu como um oráculo ao qual todos os mais altos segredos estavam destinados, desde que fossem vistos

27 Durante o Renascimento, havia uma grande importância acerca também dos rituais místicos que aconteciam na Antiguidade. Os mais antigos, como Plutarco, deixaram marcas profundas não só em Ficino e Pico, mas primeiro em Hermia, Proclo e Diógenes. A partir da Teologia Órfica pautada nos rituais de iniciação mística, Ficino concebeu que a mente tem dois poderes: a visão da mente sóbria e a visão da mente em estado de amor. Quando se bebe o néctar se perde a razão, entra-se no estado de amor, uma efusão interna na alegria pela qual é melhor enlouquecer do que permanecer longe. A base neoplatônica dos renascentistas confirma as considerações de Ficino, que inclusive lembra que os antigos e os platônicos acreditavam que um êxtase fosse o espírito de Dionísio. No *Fedro*, Platão menciona o néctar entre os nutrientes sobrenaturais da alma que resultam em uma divina loucura, que pode até ser considerada superior à mente sã, pois essa tem sua origem somente humana, enquanto a outra também divina. Para Plotino (*Eneades*), a visão é menos perfeita que a alegria, o que antecipa Ficino (*De felicitate*), Lourenço de Médici (*l'altracazione*) e Pico (*Conclusiones*).

28 De acordo também com a obra platônica *Timeu*.

sem os olhos, tanto que o ato de fechar os olhos é o primeiro passo de uma iniciação mística, pois significa receber os mistérios divinos não consentidos ao corpo, mas sim à alma pura. No tema da *Cegueira do amor*, Ficino concorda com Pico, pois se baseava na compatibilidade entre o intelecto e alguma beleza superior por intermédio do amor. Dessa maneira, de acordo com bases platônicas²⁹ e com os teóricos do Renascimento Pico e Ficino, Orfeu seria o teólogo dos gregos que concorda com um amor superior, aquele que é também cego.

Uma outra fonte antiga que certamente colabora para a formação da figura renascentista do Cupido é o mito de Eros e Psique, de Apuleio.³⁰ Esse mito narra a tragédia sofrida pelo deus do amor que se apaixona por uma mortal, Psique. Sem poder viver seu amor por ordens de sua mãe, Vênus, Eros consegue que Psique seja sua esposa sem que Vênus o saiba, e sem que a própria Psique conheça a face de seu esposo. Movida pela curiosidade incitada por suas irmãs invejosas, Psique quebra a promessa de jamais tentar conhecer a face de Eros, e olha para o esposo enquanto ele dormia. Imediatamente Eros desaparece. Psique sucumbiu ao desejo de olhá-lo com os próprios olhos, o que a afastou da beleza do reino dos mortos que lhe permitia atingir o amor transcendente. Por obra desses acontecimentos, Psique concebe uma filha chamada *Voluptas*.

O mito de Apuleio narra a concepção antiga do amor puro, imaculado e ideal que não deve passar pela fragilidade do corpo, ou seja, o amor deve ser alcançado com os olhos da alma. Caso o amor se manifeste pelos olhos do corpo, como foi o caso de Psique, e até mesmo de Vênus e Marte, ainda haverá a beleza como resultado desse amor; entretanto, trata-se de uma beleza voluptuosa, tal como a filha de Vênus e Marte, a Harmonia. Botticelli e *A primavera* podem encontrar na Antiguidade o mito de Apuleio, com o legado platônico acerca da teoria das formas e também com a teologia órfica, uma concepção comum acerca da origem de amor, que o ajudou a compor uma concepção própria cujo resultado é a beleza:

29 Platão defende n' *O banquete* que os olhos da mente começam a ver claramente quando os olhos do corpo começam a se ofuscar.

30 Cf. Apuleio, *El asno de oro* (II d.C.).

o amor deve priorizar o intelecto, e a partir do exercício de anulação do corpo se obtém a verdadeira beleza, a *Castitas*.³¹

O que deve restar dessa exposição a respeito das diversas fontes que admitiam, mesmo que artificialmente, a cegueira do Cupido, é que Botticelli não se compromete em assumir seguramente a cegueira do Amor, pois na representação do cupido n'*A primavera* o pintor insere-se nesse debate também por meio de um artifício: o Cupido está vendado, não é propriamente cego, e sua seta é lançada à Graça do meio, a que recebe o benefício da beleza de sua irmã e que está de costas ao espectador, sem ornamentos que ostentam uma beleza artificial. O cupido de Botticelli lança uma tentadora flecha de amor voluptuoso sobre *Castitas*, mas ela permanece indiferente à tentativa de Eros, prevalecendo assim o amor casto, e não o voluptuoso. Embora Eros não seja cego, ele está vendado, havendo assim uma superação do olhar corporal; mas mesmo assim esse artifício não é suficiente para desviar a Graça de sua natureza casta. Talvez a interpretação que extraímos do quadro de Botticelli pretende ir ao encontro da interpretação dos teóricos do Renascimento; entretanto, estamos cientes da evidente inserção do pintor no debate acerca do amor inocente que resulta na beleza, o mesmo amor que permeava os festejos matrimoniais dos Médici na corte florentina, também aquele que pode parecer impensável quando abordado por elementos pagãos, mas que na verdade exprimem uma religiosidade, uma moralidade cristã e a predominância do olhar intelectual.

Para encerrar nossas considerações que dizem respeito à figura do cupido, podemos retomar a concepção do Quattrocento acerca do Amor cego por meio das figuras de Pico della Mirandola e Marsílio Ficino: Pico elaborou um radicalismo místico que Ficino não

31 Tratamos de uma concepção de amor casto que resulta na beleza, tomando como certo de que esta seja a concepção de Botticelli; entretanto, pensar que Botticelli assume essa posição pode parecer contraditório se lembrarmos dos quadros *Vênus e Marte*, que trata de um amor adúltero, e *Minerva e o Centauro*, que mostra o ímpeto da figura mitológica. O que devemos tomar como princípio de resolução dessa aparente contradição é o fato de que ambos os quadros querem transmitir a ideia de que o tipo de amor figurado não é aquele a que se deve dar preferência.

estava preparado para aceitar (Wind, 1999, p.88). Ambos pensavam que a forma mais alta de amor é a cega, mas enquanto para Ficino era a cegueira da alegria, para Pico a cegueira decorria de uma doutrina de alto aniquilamento místico. Ele acreditava que, para ascender àquela “neblina na qual reside Deus”,³² o homem deve abandonar-se completamente a um estado de não conhecimento e se aproximar do segredo divino numa forma perto da autodestruição. Ele sustentava que essa suprema forma de amor se distinguiu da amizade, pois seria absurdo pensar que o amor de um mortal a Deus é da mesma intensidade que o amor de Deus para o mortal (não é recíproco como a amizade).

Ficino não fez distinção entre essas duas formas de amor, desconsiderando assim a superioridade do amor divino, que, segundo ele, podia ser imaginado como uma forma suprema de amizade, da qual todas as amizades humanas se nutrem, ou seja, a amizade plena seria uma relação de dois amigos com Deus. A premissa estoica de que virtude e prazer não se atrelavam não fazia mais tanto sentido entre os neoplatônicos renascentistas. Por assumir que a pesquisa da virtude pode ser desagradável e que a busca do prazer pode conduzir ao vício, Ficino resolveu o impasse com a concepção de uma virtude limitada e de um prazer limitado, seguidos por seus efeitos negativos. Quando a virtude ou o prazer chegam a uma perfeição que se pode conseguir em estado de êxtase, então a beleza se torna indistinguível da beatitude.

Dando sequência à análise do quadro *A primavera*, voltamos à figura soberana de Vênus e destacamos que esta é uma alegoria da vida natural que se renova todo o ano, tal como a Vênus de Lucrecio: “ante ti, deusa, e a teu advento fogem os ventos, fogem as nuvens do céu, a industriosa terra te estende uma tapete de flores, as planícies do mar te sorriem e um plácido resplendor se funde pelo céu”.³³ Uma passagem de *Rusticus*, um poema bucólico de Polizia-

32 Cf. Mirandola, Pico della. *Conclusiones* apud WIND, 1999.

33 Lucrecio, *De rerum natura I*, v.6. *De la naturaleza*. Madri: Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p.8. Tradução de Eduardo Valentí apud Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo*, 2005, p.104:

no, escrito em latim em 1483 (Gaspar, 1885-8, p.221) e composto em hexâmetros, mostra que o poeta era conhecedor da obra de Lucrécio, pois encontramos as mesmas figuras na composição da Primavera:

Ao amanhecer estão prestes, desde as nuvens,
 As Horas de cabelos dourados, as que guardam as portas e os átrios
 do céu,
 Às que a belíssima Temis, depois de se unir à Júpiter, engendrou em
 um parto nítido, Irene, Dique e Eunómia,
 E colhem os frutos frescos com o polegar;
 regressando entre elas Prosepina, muito adocicada, do reino Estigio
 se vai correndo até a mãe, companheira nutre a irmã
 Vai Vênus e acompanham os pequenos cupidos de Vênus;
 e Flora dá agradáveis beijos em seu lascivo marido; no meio brinca,
 solta os cabelos, nus os peitos,
 e a graça toca a terra com um pé depois o outro, A Náyade³⁴ molhada
 anima os coros [...]³⁵

Ante ti, diosa, y a tu advenimiento huyen losvientos, huyen las nubes del cielo, la industriosa tierra te extiende una mullida alfombra de flores, las llanuras del mar te sonríen y um plácido resplandorse difune por el cielo.

- 34 Náyade é o nome de uma ninfa aquática com o dom da cura e da profecia. Assemelha-se ao mito das sereias, pois possui voz igualmente bela, e vive em fontes e nascentes, não deixando que ninguém beba ou se banhe em tais águas.
- 35 Tradução nossa a partir da tradução espanhola: Poliziano. *Rusticus*. Madri: Cátedra, 1984, p.113-5 apud Warburg, 2005, p.104:
 Al amanecer están presentes, desde las nubes,
 las Horas de cabello dorado, las que guardan las puertas de cielo,
 a las que la bellísima Temis, después de unirse com Júpiter, engendró em un parto nítido, Irene, Dique y Eunómia,
 y cogenlos frutos frescos com el pulgar; regressando entre ellas Prosepina, muy acicalada, del reino Estigio,
 se va corriendo hacia la madre, compañera nutricia para la hermana
 va Venus y acompañan los pequeños Amores de Venus;
 y Flora da agradables besos a su lascivo marido;

O ar é o elemento da natureza próprio às pessoas sanguíneas, segundo a Medicina Hipocrática.³⁶ Botticelli também se apropria do legado místico dos Médici para compor sua obra, pois, para sanar a melancolia de um membro da família, *A primavera* foi um quadro pensado de acordo com a conformação do temperamento melancólico. Na tradição antiga e na romântica, a melancolia é uma característica própria de pessoas superiores, no que diz respeito ao uso de sua capacidade reflexiva, e seu excesso é danoso, por causa de um derramamento da bile negra (secreção produzida pelo baço), e, dessa maneira, o melancólico é regido pelo planeta Saturno, o mais denso, portanto, o planeta que é depressivo, ligado ao elemento terra. A Medicina Hipocrática defende que a pessoa melancólica só consegue equilíbrio ao relacionar-se com uma pessoa sanguínea, cuja secreção mais latente é o sangue (produzida pelo coração) e o planeta regente é Vênus, que também se liga ao elemento ar.

A leveza que Botticelli pretendia expressar no quadro serviu também para expor sua sugestão ao melancólico de que a felicidade consiste em aceitar o convite de Vênus, *entrar em seu jardim*, participar da dança das Graças e, talvez, permitir ser flechado pelo Cupido. Ou seja, a solução figurada para o espectador melancólico é a de deixar que o coração tome conta de seus humores, e que os ares do planeta Vênus tragam leveza e *graça* a seu temperamento tedioso.

Dando continuidade à narração do quadro associado ao suporte teórico do Quattrocento, atentamos para o fato de que Alberti aconselha o uso da figura das três Graças como alegoria da beleza e da juventude:

Que diremos daquelas três formosas jovens, as que Hesíodo impôs os nomes de Egle, Eufronesis e Talía, que as pintaram rindo as mãos entrelaçadas transparentes, adornadas de soltas e transpa-

en el medio juega, suelta la cabellera, desnudos los pechos, y la Gracia toca la tierra con un pie después del otro;

la Náyade mojada anima los coros [...].

36 Cf. p.46.

rentes vestes, nas quais se pretendia patentear a liberdade, porque uma irmã dá, a outra recebe e a terceira devolve o benefício, presentes que precisamente devem se encontrar em toda a liberdade perfeita.³⁷

A utilização de uma alegoria realiza a exigência enfatizada por Alberti de que o pintor deve tornar-se íntimo dos eruditos, pois dessa maneira alcança ótimas ornamentações e tira proveito de suas criações. Segundo Warburg (2005, p.92), podemos perceber que Alberti certamente influenciou Botticelli, pois, de acordo com a descrição de Alberti, o grupo das jovens representa um movimento que simboliza a dádiva da liberdade (*liberalità*) na juventude: a Graça do meio está costumeiramente de costas, recebendo e devolvendo a dádiva entre suas irmãs. Uma provável referência na qual percebemos a figura das Graças é a obra encontrada em *Carmina* (I, XXX, 7),³⁸ de Horácio, que representava as Graças com cinturas soltas. Entretanto, essa concepção das Graças não está pronta e acabada em Horácio, pois inúmeras outras concepções estavam disponíveis aos intelectuais do Renascimento.

No quadro de Botticelli, as Graças estão ao lado esquerdo de Vênus e ao lado direito de Mercúrio, que encerra o quadro. Os nomes latinos atribuídos às Graças podem ser *Viriditas*, *Splendor* e *Laetitia Uberrima*, que significam jovialidade, esplendor e prazer pleno. Elas são representadas com mãos suavemente dadas, com roupas transparentes e soltas, e com cabelos e ornamentos diversos

37 Alberti, 1976, p.145-6 apud Warburg, 2005, p.92. Tradução nossa do trecho que segue em espanhol:

¿Qué diremos de aquellas três hermosas jovens, a las que Hesíodo impuso los nombres de Egle, Eufronesi y Talía, a las que pintaron riendo asidas de transparentes de las manos, adornadas de sueltas y transparentes vestimentas, em las que se queían patentizar la liversdad, porque una hermana da, la outra recibe, Le tercera devuelve el beneficio, grados que precisamente deben encontrarse em toda libertad perfecta?

38 Cf. *Codex Pighianus*. Berlim: Königliche Bibliothek libr. Obra muito utilizada como referência no Renascimento, neste caso, no que diz respeito a uma ode de Horácio (*Carmina* I, XXX).

entre si. A primeira Graça (ao lado de Vênus) está colocada de perfil, com os cabelos presos e com uma joia no pescoço. A segunda Graça está de costas para o espectador, não ostenta nenhuma joia e seu cabelo está no topo da cabeça, mas o penteado termina em uma trança solta. A terceira Graça ostenta uma grande joia no pescoço, olha fixamente para a irmã e seus cabelos estão soltos ao vento. O quadro de Botticelli evidencia uma profunda reflexão acerca do motivo das Graças durante o Renascimento. Um dos significados do grupo está diretamente atrelado à atitude da segunda Graça: para distingui-la das irmãs, a Graça do meio é, de fato, desadornada, suas vestes caem em uma roupagem muito simples e seus cabelos são cuidadosamente presos. A tristeza que se lê à sua volta, uma tímida melancolia, contrasta com a expressão volitiva de sua vizinha da esquerda, que avança para ela apaixonada e resoluta. Ela está indiferente à cena, não ostenta nenhum ornamento em sua aparência, está de costas e com a cabeça inclinada em direção oposta à da flecha incandescente do Cupido. O que está em jogo nessa indiferença da Graça é que ela é a responsável por receber o benefício da ação da liberdade: dar, receber e restituir (Wind, 1999, p.35),³⁹ É visível que o benefício que lhe interessa não é o mesmo oferecido pelo Cupido; portanto, a Graça do meio anseia pelo amor belo, matrimonial, que não exercita a volúpia. É neste contexto, a discussão do tipo de amor, da natureza carnal ou casta da Graça, que o quadro de Botticelli se desenvolve, bem como ilustra todo o debate gerado acerca das Graças no Renascimento.

A terceira Graça reafirma em contraste as características da segunda. É a mais graciosa do grupo e coloca à mostra sua beleza com orgulho. Ela porta uma joia sobre o peito, paralela a um conjunto

39 Wind toma a ação das Graças como ação da liberdade pautado na concepção de Crisipo, e elas, por sua vez, ficaram conhecidas por meio da obra de Sêneca *De beneficiis*, I, 3:

[...] Quando Crisipo scrisse un trattato sulla liberalità, cioè su come comportarsi con grazia nell'offrire, accettare e restituire benefici, egli cercò di rendere più memorabili i propri precetti collegandolo alle Grazie. [...] (Wind, 1999, p.35).

de mechas de cabelo sobre uma trança, com cachos proeminentes cobertos por um véu e um ornamento de pérolas que tem um aspecto mais rico e mais composto, por isso de maior esplendor, que não as tranças soltas e o rígido penteado que caracterizam suas companheiras. A natureza indócil dessa antagonista é manifestada por suas vestes que a indicam como Graça. Os cabelos soltos e exuberantes circundam envoltos por tranças serpentinadas em cachos similares às chamas por entre as quais circula o vento, levantando o esplêndido grampo sobre seu peito ao respirar. As curvas plenas do corpo e da veste comunicam o sentido de profusão, exuberância e de energia voluptuosa.

A imagem das três Graças deu origem ao uso e apropriação de considerável tortuosidade no Renascimento, uma vez que, segundo Wind (1999, p.33), nenhum outro grupo antigo, talvez, tenha despertado tanto assim a imaginação alegórica dos artistas e teóricos, ou serviu tão bem para esconder ou propalar um aspecto inocente, tanto que certos aspectos da moralidade estoica não poderiam ser admitidos por muito tempo, nem certas extravagâncias do neoplatonismo, se não fossem pautadas na alegoria das três Graças (Wind, 1999). Como já apontado, contar alegoricamente uma história significa utilizar artifícios muitas vezes imagéticos, mediante os quais uma série de ideias são conectadas, uma após a outra, agregando um simbolismo às imagens. Não existe, entretanto, uma necessidade literal de repetir o que é simples, tampouco há razão em duplicar o que é complicado. Falar alegoricamente é capaz de convencer, interpretar e até mesmo tornar um pensamento necessário. E é nesse contexto alegórico que se insere o grupo das três Graças no quadro de Botticelli: o grupo é uma alegoria que alude à ação da liberdade: dar, receber e restituir.

Em muitos dos símbolos ou elementos antigos apropriados pelo Renascimento não há um consenso teórico acerca de sua origem; no caso das três Graças podemos destacar duas tradições que resgataram o grupo desde a Antiguidade, a estoica e a neoplatônica, representada, por sua vez, por dois grandes teóricos: Marsílio Ficino e Pico della Mirandola.

A tradição estoica que trata das Graças, ao que tudo indica, parte das considerações de Crisipo (3 a.C.), que escreveu um tratado sobre a liberdade (Cf. nota 83) no qual as Graças são caracterizadas em função das suas ações: ofertar, aceitar e restituir. Ele procurou entender mais memoravelmente a conexão entre elas. Para tornar ainda mais complexo o estudo da origem da alegoria das Graças, os escritos de Crisipo se perderam, e as únicas informações que temos sobre essa tradição estão em Sêneca (4 a.C.-65 d.C.). O filósofo aborda o conjunto das Graças como três irmãs unidas pelas mãos através de um tríptico ritmo da generosidade, que consiste em dar, aceitar e restituir. Os três momentos devem ser retorcidos em uma dança porque a ordem do benefício exige que isso seja outorgado com a mão, mas que retornem aos doadores, sem que o círculo seja interrompido.

Wind também apresenta outro pensador de raiz estoica, Sêrvio (2 d.C.), que por sua vez tratou do conjunto das Graças adicionando a ele outra composição que resulta em outra moral: uma delas deve ser apresentada de costas entre as outras duas que estão de frente, para que cada benefício outorgado possa ser restituído às outras duas. Podemos perceber, então, que a tradição estoica, traduzida com base nas opiniões de Sêneca e Sêrvio, apresenta alguns conflitos, uma vez que as concepções do grupo por ambos os pensadores não são tão conciliáveis assim. Sêneca concebe as três ações da liberdade por meio da representação das Graças conectadas pelas mãos. Já Sêrvio concebe apenas duas ações da liberdade, dar e receber, e o receber deve ser representado por duas figuras. Sêrvio também acreditava na conexão das Graças, mas não insistia que fosse um círculo perfeito, mas sim uma relação antiética. Sêneca seguia as observações da carta de Crisipo, e não surpreende que a imagem seja descrita e remontada a um tipo mais antigo do que a imagem refigurada por Sêrvio. O pensador conheceu o grupo das Graças segundo uma concepção romana, a qual podemos até considerar típica, pois se trata de uma tríade de figuras nuas em ações simétricas, e a razão de sua nudez é a liberdade da pretensão; entretanto, a represen-

tação das Graças segundo a concepção de Sêrvio é uma invenção relativamente tardia, podendo ser também uma releitura do grupo encontrado desde a Antiguidade Grega.⁴⁰

As Graças concebidas por Sêneca eram figuradas vestidas com trajes leves e transparentes, o que pode simbolizar a não obri-gatoriedade da oferta dos benefícios, ou seja, a ação livre de dar, receber e restituir. O motivo pelo qual uma veste é obrigatória é o de cobrir o corpo; dessa maneira, se as vestes das Graças são transparentes não desempenham essa função, não havendo assim a imposição do uso dos trajes. A figuração do grupo das Graças vestido foi a mais usada; entretanto, a mais popular foi a tríade nua e simétrica, considerada a versão clássica (Wind, 1999, p.39). Seguindo tal constatação, era de esperar que Sêneca aderisse à iconografia proposta por Sêrvio, o que não ocorreu, talvez pelo maior peso da autoridade estoica, ou pela superioridade moral da sua argumentação. O que nos interessa destacar é que talvez a tríade nua tenha sido mais usada pela recomendação que Alberti fez em seu texto, pedindo atenção dos pintores ao grupo nu, uma vez que isso ocorreu antes que o grupo clássico fosse redescoberto. As Graças de Sêneca estão situadas uma de frente, a outra de costas e a terceira em um movimento oblíquo (a graça que restitui, enquanto uma oferta e a outra recebe), e estão postas uma de frente à outra. Essa é uma estreita conformidade com a ideia estoica: a Graça que oferta é a mais majestosa (há maior dignidade naquele que oferta); a Graça que recebe é a mais humilde e submissa; e a Graça que restitui é a mais resoluto, a qual volta a face para outro lado e se põe em equilíbrio com a graça de sua esquerda, exibindo aparentemente o benefício recebido e restabelecendo, assim, a simetria da tríade clássica.

Para dar continuidade à apresentação do grupo antigo das três Graças, abordaremos, então, a versão neoplatônica sobre a compo-

40 Nas obras perdidas de Epicuro, elencadas no *Vidas* (Diógenes Laércio), já havia a presença do grupo das Graças. Em Diógenes Laércio o tema levou como título *De benefiis et gracia*.

sição do grupo. Mais uma vez, Pico della Mirandola elaborou uma teoria sobre elementos do paganismo, cuja importância da tradição mítica refere-se ao significado das três Graças, pois alegoricamente a composição do grupo segundo essa tradição é suficiente para explicar seus aspectos mais importantes, e a força da imagem é suficiente, ou muito relevante, para detalhar os pontos fortes dessa teoria mística baseada no neoplatonismo (Wind, 1999, p.47).

Desde a Antiguidade, vários povos seguiram uma doutrina mística para formar sua teologia. No caso dos gregos, a prática da teologia era pautada nas fábulas de Orfeu, cuja iniciação mística coincidia com a doutrina do olhar com os olhos da alma. Pico della Mirandola foi grande entusiasta da Teologia órfica, entretanto, substituiu o termo órfico por “pitagórico” e “platônico”, de modo que pretendia realizar uma lembrança da aliança entre a Teologia grega com a Ciência e a Filosofia gregas. Pico pensava que a teoria transmitida pelos pitagóricos a Platão era ofuscada poeticamente nos hinos órficos, e que sua sucessão e suas imagens podiam ser completamente explicadas como uma expressão mística. Se considerarmos que cada comunhão entre os mortais e os deuses se estabelecia por meio da meditação do amor, no contexto platônico torna-se claro por que nos sistemas de Pico e de Ficino o panteão grego inteiro começou a girar em torno de Vênus e do amor. Dessa maneira, é necessário recordar que para os neoplatônicos os dons que os deuses dispensam aos seres inferiores são concebidos como uma espécie de fusão, que produzia um rapto vivificador ou uma conversão, mediante os quais os seres inferiores vinham reclamados no céu e se reunificavam com os deuses, manifestando-se assim a generosidade dos deuses no tríplice ritmo de *emanatio*, *raptio* e *rereatio*.⁴¹

A opinião que a tradição platônica tinha sobre as Graças é a de que essa tríade era um símbolo de amor que convidava à meditação celestial, na qual elas eram descritas e refiguradas como ajudantes

41 Essa tríade latina também traduz a ação da tríplice generosidade: dar, receber e restituir.

de Vênus. Pico disse em *Conclusiones*⁴² que a unidade de Vênus se manifesta na trindade das Graças, uma vez que Vênus é uma divindade como qualquer outra, porém é também uma distribuidora de dons particulares. Está definido, por assim dizer, o sistema universal das trocas mediante as quais os dons divinos são *graciosos* e postos gratuitamente em circulação.

Para Ficino, a imagem das Graças representava o conjunto do nó da caridade recíproca, pois consiste numa figura perfeitamente apropriada para ilustrar o ritmo dialético do universo segundo sua concepção. Ficino as venerava como tríade exemplar, arquétipo sobre o qual aparecem moldadas todas as outras tríades: neoplatônica, a Lógica, a Teologia e a Moral; sem levar em conta a inegável semelhança com a Trindade cristã. Cada uma das tríades mencionadas era governada pela lei da *emanatio*, *raptio* e *rematio*. Ficino não hesitou em compará-las de vez em quando com as Graças.

As três Graças são subordinadas a Vênus num sentido estritamente lógico, ou seja, tal subordinação não ocorre teologicamente, e Ficino era plenamente consciente desse problema, mas não o considerava uma dificuldade, pois no sistema neoplatônico a estrutura do todo se repete em cada uma de suas partes. Qualquer unidade menor, ou subordinada, pode servir como imagem ou espelho da maior. Depois de ter identificado as Graças com *animus corpus e fortuna* (Platão, Carta XVIII, 355b), Ficino recorria a outras tríades fazendo a mesma comparação, uma distinção ulterior dentro da esfera de ânimos; entre as três graças, de *sapiente*, *eloquentia* e *probitas*.

Ficino observou então um elemento comum entre os pitagóricos e os platônicos: a trindade. Ele escreveu em seu comentário n' *O banquete*, de Platão, que a trindade é considerada pelos filósofos pitagóricos a mistura de todas as coisas, a razão do todo que existe: o supremo fator primeiro cria as coisas, depois as traz para si e, em terceiro lugar, encontram-se as coisas perfeitas. Assim se dá esse fluxo da eterna fonte nascente que depois flui procurando voltar à sua origem, e finalmente são *reses* perfeitas que retornam ao início.

42 Cf. Wind, E. *Misteri pagani nel Rinascimento*, 1999, p.47.

Essa teoria da trindade vai ao encontro tanto da noção platônica e cristã da *participação* quanto das fábulas de Orfeu, quando citou o início, o meio e o fim. No curso da dissertação sobre “Como Deus governa as coisas mediante o 3”, Ficino (1989) introduz a tríade *pulchritudo*, *amor* e *voluptas*. Essa sequência particular pode ser percebida no *De amore* (II, 2),⁴³ no qual Ficino delinea em três fases o círculo do amor divino. Segundo a explicação de Ficino, a primeira fase procede de Deus como uma espécie de sinal, a segunda se insere no ciclo com o rapto (*raptio*) e a terceira retorna ao seu feitor em um estado de alegria.

Em 1486, Pico della Mirandola cunhou uma medalha com a mesma inscrição citada por Ficino (*De Amore* II, 2), data inclusive na qual se acredita que Pico tenha escrito o *Comento*. A tríade encontrada em sua medalha era composta ordenadamente por *pulchritudo*–*amor*–*voluptas*; já a tríade encontrada na obra *Comento* era *pulchritudo*–*intellectus*–*voluntas*. Nessa tríade, Pico dava um caráter mais severo e sóbrio, privando a terceira Graça (*voluntas*) do benefício, e reduzindo a segunda ao *amor intellectualis*, ou seja, ao desejo de compreensão intelectual.

Se observarmos o grupo clássico representado pela medalha de Pico, veremos que a antiga descrição das graças feita por Sêrvio adquiriu um significado metafísico que parece derrubar a velha moral. A Graça do primeiro benefício (*pulchritudo*), que, em vez de proceder de nós para o mundo, descende do além até nós, e é perfeitamente justo que, em seguida, a Graça que representa o rápido estático (o amor) nos dê as costas para fazer contato com o além (*voluptas*). Ao mesmo tempo o impulso de interpretar o grupo simetricamente vinha representado no neoplatonismo, pois uma tríade dialética enquanto separa os extremos também tem a função de uni-los. A Graça do amor é vista de costas; ela pode ainda ser entendida no sentido de Sêrvio como a graça procedente, voltando-se para o além, e é ainda recompensada pelas outras duas Graças que a concedem a *pulchritudo* e a volúpia em reconstituição do amor. A

43 Cf. Wind, E. *Misteri pagani nel Rinascimento*, 1999, p 55.

recompensa final a qual o amor aspira é a *voluptas* da medalha de Pico, enquanto a visão inicial é suscitada pela *pulchritudo*. A alegria como sumo bem, dom superior do intelecto: sem o lado apetitivo, o lado cognoscitivo seria incompleto.

Ao amor cabe reconciliar e reconstituir em oferta a *pulchritudo* e a *voluptas*, correspondendo assim à primeira definição de amor deixada por Platão n' *O banquete*, e adotada depois por todos os platônicos. O amor é o desejo suscitado da beleza. O desejo sozinho, sem a beleza como causa, não seria amor, e sim paixão animal, enquanto a beleza sozinha sem estar unida à paixão seria uma entidade abstrata que não suscita o amor: todas as partes da esplêndida máquina, segundo Ficino, “são soldadas uma a outra, mediante uma espécie de caridade recíproca, assim pode-se dizer justamente que o amor é o nó perpétuo e a conjunção do universo” (*De amore*, III).

Entretanto, para conseguir a perfeita união dos contrários, segundo Wind (1999), é preciso voltar-se ao além, pois enquanto paixão e beleza permanecerem no mundo finito continuarão em contraste. *Voluptas* é o último termo da tríade, portanto ao qual o amor aspira, já que o termo médio é indispensável para unir os extremos, o elo recíproco. Ora, ao insistir-se tanto em uma filosofia com orientação sobrenatural, acabou-se por se gerar uma teoria do equilíbrio na qual a prudência de Aristóteles, a sua ética do justo meio, se uniu com o entusiasmo platônico de Proclo, o meio vital em ambos.

A primavera, de modo especial, perseguia o enigma, mesmo porque, quando Pico cunhou a medalha e escreveu seus comentários, Botticelli já havia pintado o quadro; portanto, não há chance de ter querido com ele neutralizar o férvido debate entre Ficino e Pico. Se ousarmos arriscar uma solução é porque a presença das três Graças pode oferecer uma chave para compreender o programa da pintura em sua completude, uma vez que sua dinâmica permeia todo o universo do mito pagão.

Warburg (2005), por exemplo, prefere admitir que Botticelli fez uso do grupo das Graças não apenas para contar uma história que expressasse a concepção renascentista de amor, mas também para

mostrar que os elementos formais da figura são capazes de, como uma metalinguagem, agregar uma vivacidade que era o objetivo do homem renascentista. Warburg (2005, p.76) aponta que Alberti, ao aconselhar o uso da figura das Graças, toma como exemplo a pintura de Botticelli, pretendendo distribuir na pintura fantasia e reflexão em partes iguais, pois de um lado contempla os cabelos e vestes em intenso movimento, animando organicamente os elementos e, de outro, exige do pintor que a reprodução de tais elementos seja realizada com a comparação suficiente para não se deixar levar ao acúmulo antinatural, ou seja, o pintor deve empregar movimento nas partes possíveis de fazê-lo, tal como a possibilidade de o vento realizar movimentos na natureza. Warburg ressalta que:

Os movimentos dos cabelos, as crinas, os ramos, as folhas e as vestes deleitam a pintura. Os cabelos movem-se no que se chama sete modos: assim, giram quase formando nós, voam no ar imitando as chamas; uns serpenteiam sobre outras crinas, outros crescem até ambas as partes. Também os feixes e curvas dos ramos estão arqueados de cima até embaixo, em partes se enroscam, em partes cercam o tronco como uma corda. A mesma coisa se observa nas pregas dos panos, pois assim como de um tronco de árvore emergem todos os ramos, assim também de uma prega nascem outras, como se fossem seu ramos. E neles se explicitam todos os movimentos, de modo que não haverá uma só prega que não se perceba todos os movimentos. Mas, advirto “que, ao menos, sejam todos os movimentos moderados e fáceis e procurem melhor graça que admiração pelo trabalho. Mas como queremos que os panos sejam aptos aos movimentos, e como são pesados por natureza, ao mero cair à terra se desfaz imediatamente todas as pregas, por isso, é oportuno colocar em algum lugar da história o rosto de Zéfiro ou do astro que sopra as nuvens, que assim todos os panos se levantam em sentido contrário. Neste lado resultará aquela graça dos corpos golpeados pelo vento, de tal modo os panos encostarão ao corpo por causa do vento, e apareçam nus sobre o envolver dos panos. Nos demais lados, os panos movidos pelo vento se agitam de modo

adequado ao ar. Mas nesse impulso do vento deve se cuidar que os movimentos não ocorram contra o vento.⁴⁴

A figura de Mercúrio, próximo ao grupo das Graças, completa o quadro; entretanto, Warburg não admite sua presença no quadro sem que haja algum tipo de justificação simbólica para tal. Uma constatação de que o mensageiro dispõe seus serviços divinos a Vênus Chipriota, como a tarefa de afastar as nuvens de seu jardim, pode ser encontrada em Horácio: “[...] apressa contigo o ardoroso menino e as Graças de cinturas soltas; as ninfas e a juventude, pouco agradáveis sem ti, e com elas Mercúrio” (*Carmina*, I, XXX).

Outra grande dificuldade de se interpretar *A primavera* reside em seu encerramento com a figura de Mercúrio. Para a tradição ele é considerado a escolta e a condução das Graças, mas o fato que parece explicar sua proximidade a elas é difícil de conciliar com sua

44 Homero, *Himnos Homéricos*. La Batracomiomaquia. Madri: Biblioteca Clásica Grega, 1978, p.201 apud Warburg, 2005, p.78. Tradução e grifo nossos do trecho que segue:

Los movimientos de lo cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expressados em uma pintura. Me gusta que los cabellos se muevan em los que llamé siete modos; así, giran casi formando nudos, hienden el aire imitando las encurvaciones de las ramas están em parte arqueadas hacia arriba, em parte rodean el tronco como uma cuerda. Esto mismo se obsierva em los pliegues de los paños, pues así como de um tronco de árbol emergen hacia todas partes las ramas, así también de um pliegue nacen otros pliegues como ramas suyas. y em ellos se explicitan todos los movimientos que apenas habrá ningún pliegue em el que no se perciban todos los movimientos. Pero, como advierto “a menudo, sean todos los movimientos moderados y fáciles y procuren mejor gracia que admiración por la labor. Pero como queremos que los paños sean aptos a los movimientos, y como por su naturaleza los paños son pesados y a menudo al caer a tierra se deshacen pronto todos los pliegues, por esto, es oportuno poner em um ángulo de la historia la faz del Céfiro e del Austro que sople entre las nubes, que todos los paños se levantarán em sentido contrario. De esto resultará aquella gracia de que los lados de los cuerpos que golpea el viento, aparecerán desnudos bajo este velamen de paños. En los restantes lados, los paños movidos por el viento se agitarán de modo adecuado al aire. Pero em este impulso del viento debe cuidarse el que no surjan movimientos de los paños contra el viento.

atitude destacada, para não dizer indiferente (Wind, 1999, p.151). Mercúrio também pode ser concebido como *o guia das almas*, aquele que conduz as almas dos mortos para o além. N'*A primavera* Mercúrio está figurado com ar nostálgico, além do que possui um manto, um dos símbolos da morte. Entretanto, não existe qualquer referência fúnebre nesse jovem, pelo contrário, ele aparenta estar muito estendido para concebermos que ele pretendesse realizar uma viagem ao mundo das sombras. Mercúrio não era mais o astuto ou o mais veloz dos deuses, mas tinha o poder de dissolver as nuvens, a função de guiar as Graças, pois era considerado o mediador entre os mortais e os deuses, aquele que preenchia a distância entre a Terra e o Hades. Para os humanistas, Mercúrio era, sobretudo, o deus engenhoso do intelecto, sagrado aos sagrados e metafísicos, patrono dos eruditos e das interpretações, as quais ele havia dado o seu próprio nome, o revelador do conhecimento secreto, o Hermética (Hermes), do qual foi tornado símbolo a sua vara mágica (Wind, 1999, p.152). Em outras palavras, era o divino mistagogo Hermes. No quadro de Botticelli, é representado removendo as nuvens que tentam penetrar no jardim, ocupação essa muito apropriada a um deus que preside a alma racionativa.

Mesmo assim ainda resta a dúvida de que o interesse demonstrado de Mercúrio pelas nuvens deva ser entendido, n'*A primavera*, em um sentido inteiramente negativo como se ele estivesse purgando a mente ou o ar de uma obstrução, por isso seu olhar é muito contemplativo, sua atitude muito poética. Ele brinca com as nuvens, prazeroso como um hierofante platônico, tocando-as ligeiramente, porque esses são os véus benéficos através dos quais o esplendor da verdade transcendente pode alcançar o espectador sem destruí-lo. Revelar os mistérios significa mover os véus conservando sua opacidade, de modo tal que a verdade possa passar através deles sem cegar. O segredo transcendente é mantido escondido ou vem transparecido através de um mascaramento ou em alegoria para falar no contexto da pintura.⁴⁵

45 Cf. Wind, E. Introduzione: Il linguaggio dei misteri. *Misteri pagani nel Rinascimento*, 1999, p.3-20.

Um fator que chama a atenção no quadro é que existe uma interação entre Mercúrio e Zéfiro: Mercúrio move as nuvens, ele é uma espécie de deus do vento, porque sopra e espírito tem apenas uma única inspiração (a palavra latina *spiritus*, na verdade, significa ambos).⁴⁶ Zéfiro e Mercúrio representam duas fases de um único processo recorrente, pois aquele que desce à terra como um sopro de paixão retorna ao céu no espírito da contemplação (Wind, 1999, p.155). Em outras palavras, Mercúrio é o desfecho do ciclo que ocorre na cena: *emanacio*, *conversio* e *remeatio* (dar, receber, restituir); assim como ocorre na transformação de Clóris, na dança das Graças, ou seja, o ritmo se delinea a partir das três fases na dialética neoplatônica também com a descida de Zéfiro e seu retorno na figura de Mercúrio. O ritmo do quadro se traduz em uma orientação para o mundo das ideias, para o qual todas as coisas fluem e ao qual todas as coisas retornam. O dogma principal dessa filosofia está impresso na composição e no espírito da pintura, pois estão permeados pelo sentido da presença daquele mundo invisível para o qual o mundo se volta e no qual Zéfiro adentra.

Com essa exposição dos elementos ornamentais que compõem o quadro *A primavera*, de Botticelli, podemos entender que a apropriação de elementos da natureza segundo uma exigência grega, com os procedimentos e dispositivos encontrados na Antiguidade, geram o conceito para a obra de arte, que, quando bem executado, resulta em um efeito de identificação e comoção no espectador, o qual entendemos por graça. É dessa maneira que a produção artística de Botticelli se realizava, promovendo uma identificação com o espectador, tal como o melancólico se identifica com os elementos sanguíneos. Podemos, assim, concordar com Argan (1999), uma vez que, se há conceito na obra de Botticelli, é porque há uma ideia abstrata; e, se há efeito no espectador, há graça, há beleza.

46 Cf. Ficino, *De Amore II*, 7.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A VIRGEM DO MAGNIFICAT

Após termos elencado os principais aspectos que envolviam o fazer artístico de Botticelli, devemos nos empenhar em realizar nossas considerações a respeito de sua obra, reafirmando muitas das discussões realizadas até este ponto. Pretendemos, então, neste capítulo conclusivo, tomar a obra *A Virgem do magnificat* como porta de entrada para um universo teórico, ou seja, a partir da análise dessa pintura, almejamos reiterar a opinião que situa Botticelli como um autêntico artista e intelectual do Renascimento, bem como apontar os elementos da pintura que figuram o conceito de graça.

A Virgem do magnificat constitui um tondo, uma pintura realizada em uma superfície redonda, no caso, feita de madeira, que era utilizada para decorar altares e interiores de palácios. Essa pintura foi uma das mais célebres de Botticelli, uma vez que foram feitas mais cinco réplicas, tamanha sua fama e magnitude. Acredita-se que a obra tenha sido encomendada para decorar uma das casas de Piero de Médici, senhor de Florença desde 1464. O motivo principal pelo qual as famílias ricas investiam na decoração religiosa era, talvez, para que a vida cotidiana delas se assemelhasse à vida dos santos, para que as pessoas se acostumassem com a representação de gestos e atos convenientes, tais quais os dos santos. As obras tinham o objetivo de realizar uma sutil catequese, uma vez que,

retratada a vida comum dos santos, era possível que o espectador se espelhasse nas ações virtuosas.

A obra de Botticelli mostra a Virgem Maria escrevendo o magnificat, canto de glória ao senhor, na companhia do Menino Jesus e de cinco anjos. Acredita-se que nessa obra Botticelli tenha retratado a família de Piero de Médici. Sua esposa Lucrezia Tornabuoni serviu de modelo para a Virgem Maria; o anjo que segura o tinteiro é retrato do filho Lorenzo; o anjo que segura o livro, o filho Giuliano; os dois anjos que coroam a Virgem são retratos de suas filhas, Bianca à direita e Nannina à esquerda; e, por fim, para representar o Menino Jesus, Botticelli usou o retrato da neta de Piero, Lucrezia de Médici.

Retratar as pessoas para as quais os quadros eram destinados em representações religiosas era uma prática frequente em Florença, uma vez que, dessa maneira, aqueles que deveriam contemplar a obra se tornariam mais próximos do conceito que ela pretendia exprimir, ou seja, acreditava-se num sentido educativo que era possível copiar o modo de vida dos santos. O antecessor e também mestre de Botticelli, Filippo Lippi, em 1455, utilizou o retrato da freira Lucrezia Butti, pela qual se apaixonou e com quem teve dois filhos, para figurar Maria na obra *A Virgem e o menino*. A intenção das famílias de colocar pelo menos a imagem de uma madona em cada quarto das casas era a de encorajar a contemplação religiosa das pessoas que viviam nelas, além da crença medieval de que a Virgem Maria fosse uma intercessora direta do homem junto a Deus. Mesmo que o tema fosse religioso, de acordo com a intenção educativa, a imagem de santos possuía cada vez menos características santas e cada vez mais características humanas, com certo sensualismo impossível de se observar no início do século. Entendemos essa característica como mais um elemento de aproximação do elemento religioso com os espectadores, transmitindo a ideia de que o homem, humano e pecador, também podia participar da beatitude própria dos santos.

Tal intimidade com o divino a partir das obras religiosas domésticas foi recomendada no início do século XV pelo pregador dominicano Giovanni Dominici, na *Regole del governo di cura familiare*:

Como primeira regra você deve tomar o seguinte conselho. Assegure que na sua casa haja figuras de santos jovens ou de virgens. Essas imagens deverão deleitar suas crianças, ainda na infância, tanto quanto qualquer amigo, para que elas encontrem nelas uma expressão de suas necessidades. A figura como um todo deve, então, ser apropriada e atrativa para as crianças desta idade [...] Seria também aconselhável possuir um retrato de Cristo criança mamando no seio de sua Mãe ou dormindo em seu colo. Além disso, o Menino Jesus deve mostrar completa bondade e obediência à sua Mãe. Sua criança deve também ver por ela mesma a figura de João Batista indo ao deserto enquanto criança, com seu manto áspero de pele de camelo [...] Essas imagens e outras similares despertariam neles, como o leite materno, amor e virtude, devoção a Cristo, e ódio ao pecado, desdém por vaidade e desgosto pelas tristezas e conflitos sangrentos, enquanto os conduzem, por exemplo, ao olhar imagens de santos, à contemplação do Salvador. Como você sabe, as imagens de anjos e santos conduzem à edificação espiritual do jovem, que está no início de sua educação [...]. Se, entretanto, vocês são relutantes ou incapazes de obter tantas imagens que fariam sua casa parecer uma igreja, então vocês podem ter uma babá que leve sua criança frequentemente à igreja em um momento em que não há muitas pessoas ou quando não haja bagunça para evitar que a atenção da criança seja às multidões. Mas se você possui imagens criadas para sua casa por este fim, então você deve atentar para o seguinte: deixe de lado as ornamentações de ouro e prata, pois, caso contrário, a criança pode se tronar um idólatra antes de se tornar familiar com a fé cristã. (Dominici, G., 1403 apud Zöllner, 2009. p.17, tradução nossa).¹

1 As the first rule, you should take the following advice. Ensure that in your house there are pictures of saintly youths or virgins. These should delight your child, still in infancy, as much as any playmate, for in these pictures the child will find an expression of his own needs. The picture as a whole should therefore be appropriate and appealing to a child of that age. [...] It would also be advisable to have a portrayal of the Christ Child suckling at the mother's breast or asleep on her lap. Moreover, the Infant Jesus should be shown full

Com essa recomendação tão incisiva, percebemos a colaboração na formação da moral florentina, bem como na grande quantidade de encomendas de obras religiosas. A aceitação de Florença em buscar o decoro nas obras de arte faz-nos lembrar uma questão já discutida, mas que pode ser aplicada também para as madonas de Botticelli: a obra de arte religiosa tem a mesma função da obra de arte pagã – exprimir um conceito decoroso e aproximar o homem florentino das virtudes através de sua fé. Daremos sequência ao nosso tópico descrevendo a obra *A Virgem do magnificat* e frisando essa aproximação, de maneira que possamos, enfim, entender como é possível uma convivência pacífica entre duas culturas, a pagã e a cristã.

A obra *A Virgem do magnificat* foi pintada em um tondo de madeira de 118 cm de diâmetro, que talvez tenha sido usado pelos pintores florentinos a partir da influência da arte Flamenga, que utilizava medalhões para a pintura; entretanto, a origem de espaços cênicos circulares pode ser observada desde a Antiguidade nos vasos gregos. O formato do tondo (redondo) é de crucial importância para que a composição seja capaz não só de figurar uma cena, como também colocar nessa cena o conceito de graça que já obser-

of goodness and obedience towards His mother. Your child might also see itself in the figure of John the Baptist going out into the desert as a child, in the rough cloak of camel hair [...] These and similar images would, with their mother's milk, instill in them [the children] love and virtue, devotion to Christ, a hatred of sins, disdain for vanity and disgust for sad and bloody conflict, while leading them, by example of looking at images of the saints toward contemplation of the Saviour. As you know, the images of angels and saints is conducive to the spiritual edification of the young, who are at the very beginning of their education. [...] If, however, you are unwilling or unable to obtain so many pictures as would make your house seem like a church, the you should have the nursemaid take the children frequently to church at a time when there are not too many people there or when there is no mass being celebrated, to avoid the child's attention being drawn entirely to the crowds. But should you have images created for this purpose, then you ought to pay attention to the following: leave aside the golden or silver ornamentation, for otherwise the little children might become idolaters the become familiar with Christian faith.

vamos em outras obras de Botticelli: a cena do tondo de Botticelli é composta por sete figuras, que como vimos, são retratos da família de Piero de Médici, ajustadas em dois grupos separados pela paisagem ao fundo do rio serpentinado, que, mesmo parecendo uma janela aberta ao exterior, apresenta-se mais como uma continuidade da cena. A paisagem do rio em forma de “s” marca o eixo do tondo que, por sua vez, não apresenta um vértice, e sim uma sinuosidade, um movimento cíclico que se encerra ou mesmo se renova no formato arredondado do quadro.

A composição cênica envolve cinco anjos, a Virgem e o menino. A imagem apresenta uma disposição dos personagens em dois grupos, sendo um à esquerda composto por quatro anjos e outro do centro (primeiro plano) à direita, composto pela Virgem, o menino e o quinto anjo. O primeiro anjo (que está situado no primeiro grupo à esquerda, o de quatro anjos) e o quinto (situado no segundo grupo junto à Virgem e ao menino à direita) são responsáveis por harmonizar o quadro: ambos estão à margem como que desempenhando o papel de uma moldura ao tondo, seguindo o mesmo método utilizado por Filippo Lippi em sua Madona de 1465, ajustando um personagem na borda do quadro como se este não fosse uma figuração, mas como se estivesse participando da vida do espectador. Os anjos situados paralelamente, em lados opostos um do outro, elevam suas mãos em ato de coroação à Virgem, garantindo luminosidade que incide sobre o personagem principal e de primeiro plano, em aprovação ao seu gesto: escrever o *magnificat*. É também a partir do encontro gestual desses dois anjos que as figuras ajustam-se no tondo e a paisagem representada ao fundo funde-se na cena como uma continuidade do interior para o exterior. A luminosidade em questão é garantida por um artifício quase que de ourivesaria, pois a coroa celeste que incide na Virgem e a simbolização dos raios divinos é pintada em ouro, a tinta mais limitada e mais preciosa, usada somente quando exigida por parte de quem encomendasse a obra. O uso do ouro na obra também é frequente nos detalhes das roupas, nas ondulações dos cabelos, mostrando que Piero de Médici seguiu a recomendação

feita por Giovanni Dominici de adquirir imagens de santos, mas pouco se importou com o uso excessivo de ouro, uma vez que ter uma obra tão poderosa implica que quem a possui detém um poder ainda maior.

Continuando a descrição do tondo, no lado esquerdo, com o primeiro anjo que coroa Nossa Senhora, encontramos as figuras de outros três anjos: o segundo atua como uma espécie de supervisor do terceiro, o anjo que se apresenta numa relação de submissão direta com Nossa Senhora; é o anjo que segura o tinteiro e o livro no qual Maria escreve, com olhar em evidente êxtase perante a Virgem. Já o quarto anjo mostra-se atento ao gesto do terceiro, como se estivesse aprovando com o segundo a situação. Acima desse anjo há uma abertura para uma paisagem de característica flamenga que, agregada ao grupo dos quatro anjos, consegue garantir uma divisão ao meio em diagonal ao tondo, proporcionando movimento, equilíbrio, logo, harmonia à composição da cena, o que podemos atribuir à engenhosidade do pintor em representar o movimento das figuras, tal como o fez n'*A primavera*, conseguindo, assim, a partir desse efeito sinuoso, empregar o movimento; portanto, pode-se encontrar o conceito de graça também em sua obra religiosa.

Os dois anjos que emolduram pictoricamente o tondo concentram o olhar em direção à coroa e ao feixe de luz que dela irradia. Suas mãos, as quais sustentam a coroa, são suaves, delicadas e expressam um gesto de convite e doação, a mão do anjo da direita um pouco mais erguida que a do da esquerda, o que garante, ao mesmo tempo que o encerramento do ciclo, uma assimetria que acompanha a disposição, o movimento presente no quadro: a disposição sinuosa das figuras, a luz irradiada e até mesmo a transparência e leveza de suas vestes oferece um tom fluido que consegue captar, mais uma vez, o movimento.

O lado esquerdo do tondo conta com o primeiro anjo, que coroa a Virgem e emoldura a cena, e com um grupo de mais três anjos que, juntos, formam um triângulo cuja base consiste no anjo que segura o livro e o tinteiro e lança seu olhar muito concentrado à Virgem, tal qual o menino Jesus em seu colo. Este, por sua vez, descansa sua

mãozinha sobre o livro, cruzando com o braço da Virgem estendido em direção ao tinteiro, e com a outra mãozinha segura uma romã com sua Mãe.

Nesse pormenor da pintura, observamos a presença de um elemento cuja significação simbólica é capaz de estabelecer uma relação muito estreita com *A primavera*, que por si só nos mostra a alternância das culturas cristã e pagã em prol da transmissão de um conceito conveniente. A presença da romã na mão do Menino Jesus tem um significado muito profundo para o universo cristão; entretanto, a fruta também tem uma grande importância na mitologia grega que está diretamente ligada com a explicação mitológica para o surgimento da primavera.

Como visto no capítulo anterior, o quadro *A primavera* narra o início da estação a partir de uma perseguição erótica de Zéfiro a Clóris que, ao se render a um amor casto, se transforma em Flora, anunciante da primavera que exala uma beleza natural. Vimos também que as narrações de perseguição erótica permeavam frequentemente a elaboração do conceito de amor e beleza, e no caso de *A primavera*, de Botticelli, a transformação de Clóris em Flora e o anúncio da primavera são releituras da obra de Poliziano, que narra a tragédia grega de Perséfone (Proseпина). O mito de Perséfone consiste na perseguição erótica realizada por Hades: o deus do mundo inferior se apaixonou por Perséfone, filha de Deméter, a deusa da fertilidade e do plantio, e a levou contra sua vontade para o mundo dos mortos. No Hades, Perséfone come um grão de romã e se torna prisioneira eterna do submundo. Por causa de uma intervenção de Zeus, que estava descontente com a tristeza de Deméter e a conseqüente escassez de alimento, Hades permitiu que sua amada visitasse a terra duas vezes por ano, e para sair do submundo era necessário esmagar uma pérola.² Quando Perséfone chegava à Terra, trazia consigo a estação da primavera. O mito de

2 A figuração de uma pérola, que significa pureza, vai ao encontro também do significado de paixão, uma vez que o grão de romã possui forma semelhante à da pérola, é branco, redondo e tem uma camada translúcida.

Perséfone traz significações importantes à Madona de Botticelli, pois, como vimos, trata-se de uma perseguição erótica que serve de alegoria para a estação da primavera, tal como o fez em *A primavera*; entretanto, a semelhança entre ambos os quadros consiste no conceito a ser transmitido: o amor casto que esteve presente em *A primavera* repete-se em *A Virgem do magnificat* por meio da romã. A romã simboliza a condenação de Perséfone ao Hades, entretanto, sua libertação provisória foi uma pérola, que também pode ser simbolizada por um grão de romã. É por meio da romã inclusive que Perséfone consegue trazer fecundidade e alimento para a terra. Para o Cristianismo, a romã simboliza o amor, a castidade e a paixão de Cristo, uma vez que desenhos da fruta foram esculpidos no templo do Rei Salomão, um rei sábio e virtuoso segundo a Bíblia que, por sua vez, tinha uma visão particular de amor, percebida no poema escrito por ele, *Cântico dos cânticos*, o qual, mesmo se tratando de um texto bíblico, aborda um certo sensualismo poético, pois era usado em celebrações matrimoniais. A romã também é símbolo de casamento, tal como a maçã na alegoria do Pomo de Ouro de Juno; e nas representações da Virgem simboliza castidade, por remeter à pureza e à perfeição de seus grãos, tal como a pérola; e, se ela estiver nas mãos do Menino Jesus, simboliza sua paixão e ressurreição.

Tendo entendido a relação estreita entre uma alegoria pagã e um símbolo cristão no tondo de Botticelli, seguimos com a descrição do quadro e com as considerações acerca de seus elementos acidentais. Os outros dois anjos que compõem o grupo lançam o olhar ao anjo que segura o livro, como que admirando seu êxtase perante a Virgem. Ela, por sua vez, tem o olhar sereno e debruçado sobre seu ato de louvor, como se sua alma, ao mesmo tempo em que estava exultante, estivesse também calma, admitindo que louvar a Deus era algo próprio de sua natureza.

A figura do Menino Jesus mostra-se consciente de sua divindade, mesmo que ainda uma criança, pois aprova a devoção e louvor da Mãe em seu gesto, em seu olhar lançado a ela e em sua mão abençoando seu salmo; além do que, também se mostra humano, pois aparenta estar desejoso de aprender com os cuidados que a Mãe lhe

dedica. Na caracterização da obra, tomamos como base a premissa de que se trata de uma figuração da Virgem Maria escrevendo seu cântico de glória a Deus após a anunciação do anjo Gabriel. Alguns elementos indicam que o título sugere um acontecimento, mas o quadro em si sugere uma série de acontecimentos anacrônicos: a anunciação; o nascimento de São João Batista; o nascimento, paixão e ressurreição de Jesus; a assunção e coroação de Nossa Senhora; e o Apocalipse.

A página esquerda do livro, já completa, mostra os trechos da Canção de Zacarias, pai de São João Batista, o maior patrono de Florença, que recebeu a graça de Deus em conceber um filho, mesmo possuindo idade avançada e com sua esposa considerada estéril. No momento em que Zacarias teve a visão do Anjo Gabriel, que anuncia o nascimento de seu filho, ele fica mudo até a criança nascer e, quando ela vem ao mundo, Zacarias profetiza, em um canto ao Senhor, o seu futuro (Lucas, 1, 68-79).³ Isso ocorre meses antes do nascimento de Jesus, quando Maria visita sua prima Isabel. Já a página direita do livro, a qual Maria está a terminar, constitui seu cântico de louvor a Deus por sua alegria em conceber o salvador (Lucas,

3 Bendito o Senhor, Deus de Israel,
 porque se preocupou em resgatar seu povo,
 Suscitou-nos uma eminência salvadora na Casa de Davi, seu servo,
 como havia prometido desde tempos antigos
 por boca de seus santos profetas:
 salvação diante de nossos inimigos,
 do poder de quantos nos odeiam, tratando com lealdade nossos pais e recor-
 dando sua aliança sagrada,
 aquilo que jurou nosso pai Abraão, que nos concederia
 libertados do poder inimigo,
 servi-lo sem temor em sua presença, com santidade e justiça por toda a vida.
 E a ti, menino, te chamarão profeta do Altíssimo, pois caminharás à frente do
 Senhor
 preparando-lhe o caminho; anunciando a seu povo a salvação pelo perdão dos
 pecados.
 Pela entranhável misericórdia do nosso Deus,
 nos visitará do alto um amanhecer que ilumina os que habitam em trevas e em
 sombras de morte,
 que encaminha nossos passos por um caminho de paz.

1, 44-56).⁴ O anacronismo dos acontecimentos é percebido pelo fato de a Virgem tratar de duas obras anteriores ao nascimento de Jesus na presença dele, que, por sua vez, está representado como um bebê, que simboliza sua natividade, outro acontecimento bíblico. A paixão e ressurreição de Cristo, outro momento da vida de Jesus, são representadas, como vimos, pela romã; a assunção e coroação da Virgem como rainha dos anjos e dos santos, um fato posterior à morte e ressurreição de Jesus, posterior também ao Pentecostes, é representada pela coroação que os anjos da moldura do tondo rendem à santa. Para encerrar o ciclo bíblico figurado em apenas uma imagem, observamos o elemento que se refere ao Apocalipse, um acontecimento bíblico que não está localizado na linha cronológica da vida de Jesus ou de Maria. O Apocalipse é representado pela coroa de estrelas e pelos raios luminosos que irradiam da Virgem. Esse acontecimento integra uma narração profética de São João Evangelista (Apocalipse, 12, 1-18).⁵ A narração de João no livro do Apocalipse contém muitos elementos místicos e alegóricos, e conta a batalha entre um dragão de sete cabeças e uma mulher vestida de sol e com uma coroa de 12 estrelas, da qual a mulher sai vencedora.

Tendo em vista a série de narrações anacrônicas presentes no tondo de Botticelli, percebemos que a forma circular do tondo co-

4 Minha alma proclama a grandeza do senhor, meu espírito festeja a Deus, meu salvador, porque olhou a humildade de sua escrava e daqui para frente me felicitarão todas as gerações. Porque o Poderoso fez proezas, seu nome é sagrado. Sua misericórdia com seus fiéis continua de geração em geração. Seu poder é exercido com seu braço: Dispersa os soberbos em seus planos: derruba do trono os potentados e exalta os humildes: cumula de bens os famintos e despede vazios os ricos. Socorre Israel seu servo, Recordando a lealdade, Prometida a nossos antepassados, em favor de Abraão e sua descendência para sempre.

5 “Um grande sinal apareceu no céu: uma mulher vestida de sol, a lua sob seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava de dor no momento do parto. Apareceu outro sinal no céu: um enorme dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres e sete diademas nas cabeças [...]” (Apocalipse, 12, 1-4).

labora com a interpretação da obra, como um ciclo de renovação que o povo de Deus atravessa ao longo dos tempos, pois o primeiro elemento que identificamos na série de acontecimentos bíblicos é representado pela figura de São João Batista, o anunciador de Cristo; e o último, pela figura de São João Evangelista, o discípulo amado que foi tomado como o filho da Virgem após a morte de Cristo. Postos em uma dinâmica circular, eles podem representar o movimento histórico ao qual a Igreja se submeteu.

Após termos identificado esse anacronismo de acontecimentos bíblicos presentes em apenas uma pintura, podemos concordar com todos os estudos que utilizamos para realizar este trabalho, ou seja, partimos da obra de Sandro Botticelli rumo a uma interpretação pessoal para que sejamos convencidos, de uma vez por todas, de que a obra do pintor conseguia falar ao seu público. O artista utilizava magnificamente todos os elementos a sua disposição para que cumprisse essa tarefa: a mitologia pagã, a filosofia neoplatônica, as técnicas de pinturas, as influências pictóricas de seus mestres e colegas, o Humanismo e, por fim, a fé cristã. Até mesmo quando figurava personagens profanos, Botticelli inseria uma mensagem que vai ao encontro dos preceitos cristãos, como vimos em *Vênus e Marte*, *Minerva e o Centauro* e *A primavera*.

Encerramos nosso trabalho com as considerações acerca da obra *A Virgem do magnificat*, para que possamos entender que Botticelli dispunha de uma variedade de temas para transpor em sua pintura; entretanto, o artista seguia uma linha teórica, o que não necessariamente significa uma identificação com alguma linha de pensamento filosófico, mas diz respeito a uma escolha particular, ou seja, Botticelli seguia uma “estética psicológica”, tal como defende Warburg (2005). Ele conseguia transpor em suas obras o resultado do diálogo que mantinha com as demais artes, com a Filosofia, com a ciência, com a religião e, principalmente, o resultado de sua relação nostálgica particular com a Antiguidade. Em se tratando dos aspectos formais das obras Botticelli, esse resultado teórico se dá, muito engenhosamente, por meio do efeito produzido pelos elementos formais capazes de transmitir o conceito de graça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Ed: Universidade Estadual de Campinas, 1989.
- _____. *De re aedificatoria*. Disponível em: <http://www.virtual.unal.edu.co/cursos/sedes/manizales/4020061/descargas/a_alberti.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2011.
- ALBERTINI, T. Marsilo Ficino, dar forma estética ao mundo por meio do pensamento. In: BLUM, Paulo Richard (org.). *Filósofos da Renascença*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.
- APULEIO, L. *El asno de oro*. Madrid: Editorial Juventud, 2000.
- ARGAN, G. C. *Clássico e anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *História da arte italiana*. De Giotto à Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, vol. 2.
- BAGOLIN, L. A. *Dos comentários de Lorenzo Ghiberti*: análise e tradução. Tese apresentada ao programa de pós-graduação do departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de doutor em Filosofia, 2005.
- BAXANDALL, Michael. *Olhar renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- BLUNT, A. *Teoria artística na Itália*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOCCACCIO, G. *Decamerão*. Trad. de Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Abril, 1970. (col. Os imortais da literatura Universal)
- BRACONS, J. *Saber ver a arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- BURKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1991.
- CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana. Ensaios de História social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CHASTEL, A. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DAVINCI, L. *Tratado della pintura [1490-1500]*. Roma: Newton Compton, 1996.
- DEIMLING, B. *Botticelli*. Colônia: Taschen, 1995.
- FAURE, E. *A arte renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FICINO, M. *Comentaire sur le banquet de platon*. Trad. do latim por Raymond Marcel. Paris: Belle Lettres, 1956.
- _____. *De amore*. Madri: Tecnos, 1989.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRANCESCA, P. *De prospectiva pingendi [1492]*. Edição crítica de G. Nicco-Fasola, com notas de E. Battisti e F. Ghione, e bibliografia de E. Battisti e R. Piccioni. Florença: Casa Editrice Le Lettere, 1984.
- GASPARY, A. *D'ancona, origini del teatro italiano*. 2. ed. Torino, 1891.
- GHIRIBERTI, L. *I Comentari*. Ao tratamento de Ottavio Morisani. Nápoles: Editora Riccardo Riccardi, 1947.
- GOMBRICH, E. H. *Imagens simbólicas*. Madri: Alianza Forma, 1994.
- HACQUARD, G. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa, 1996.
- HANSEN, J. A. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- KLEIN, R. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998.
- KOSSOVITCH, L. Contra a ideia de Renascimento. In: NOVAES Adauto, (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PANOFSKY, E. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- _____. O renascimento. In: PANOFSKY, E. *A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. de Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.
- PLOTINO. *A alma, a beleza e a contemplação*. Trad. de Imael Quiles. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.
- _____. *Tratado das Enéadas*. São Paulo: Polar Editorial, 2002.
- POLIZIANO, Orfeu. *Giostra*. Madri: Cátedra, 1984. tradução espanhola de Félix Fernández Murga.

- QUEIROZ, T. A. P. *O Renascimento*. São Paulo: Edusp, 1995.
- VASARI, G. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori; et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostril*. Edição pelo tipo de Lorenzo Torrentino, Florença, 1550. Ao tratamento de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Apresentação de Giovanni Previtali. vol. 2. Torino: Einaudi, 1991.
- WARBURG, A. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del renacimiento*. Madri: Alianza Editorial de Madrid, 2005.
- WIND, E. *Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano: Adelphi Edizioni, 1999.
- WOLF, N. *Giotto*. Colônia: Taschen, 2007.
- ZÖLLNER, F. *Sandro Botticelli*. Nova York: Prestel, 2009.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Arlete Zebber

