



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG**  
**CENTRO DE HUMANIDADES – CH**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

**A RECEPÇÃO DE VALORES CLÁSSICOS NAS OBRAS DE LEON BATTISTA  
ALBERTI, SANDRO BOTTICELLI E LEONARDO DA VINCI.**

**LAURICEIA GALDINO DOS SANTOS**

**CAMPINA GRANDE**

**MARÇO DE 2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG**  
**CENTRO DE HUMANIDADES – CH**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**  
**LINHA II: CULTURA, PODER E IDENTIDADES.**

**LAURICEIA GALDINO DOS SANTOS**

**A RECEPÇÃO DE VALORES CLÁSSICOS NAS OBRAS DE LEON BATTISTA  
ALBERTI, SANDRO BOTTICELLI E DA LEONARDO DA VINCI.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Unidade Acadêmica de História e Geografia, da Universidade Federal de Campina Grande em História, da Universidade Federal de Campina Grande, para fins de obtenção de título de Mestre em História.

**ORIENTADORA**

**PROF. DRA. MARINALVA VILAR DE LIMA**

**CAMPINA GRANDE**

**MARÇO DE 2012**

LAURICEIA GALDINO DOS SANTOS

**A RECEPÇÃO DE VALORES CLÁSSICOS NAS OBRAS DE LEON BATTISTA  
ALBERTI, SANDRO BOTTICELLI E LEONARDO DA VINCI.**

Data de defesa e aprovação: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marinalva Vilar de Lima – PPGH/UFCG  
Orientadora – Presidente da Banca

---

Prof. Dr. Severino Cabral Filho– PPGH/UFCG  
Examinador Interno

---

Prof. Dra. Marcia Severina Vasques (PPGH/UFRN)  
Examinadora Externa

---

Prof.Ms. Michelly Pereira de Sousa Cordão (PPGCS/UFCG)  
2º Examinadora Externa

---

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araujo (UFC)  
Examinador Suplente Externo

---

Prof. Dra. Regina Gomes do Nascimento (PPGH/UFCG)  
Examinadora Suplente Interna

Para Bruno e Calébia.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Universidade Federal de Campina Grande, particularmente aos professores e funcionários da Unidade Acadêmica de História, que sempre contribuíram para o bom andamento do curso. Mas, gostaria de enfatizar alguns nomes que contribuíram diretamente para a construção desse trabalho desde o período em que ele era apenas um projeto. À professora Marinalva Vilar de Lima que aceitou continuar sendo minha orientadora; aos professores, Severino Cabral Filho, Gervácio Batista Aranha e Michelly Pereira de Souza Cordão, amigos que acompanharam este trabalho desde a sua fase inicial.

Não poderia deixar de agradecer a Calébia (minha filha) que em muitos momentos teve meu trabalho como forte concorrente. Ao meu amigo Bruno Gaudêncio, que dividiu comigo todos os momentos da elaboração desse texto e aos meus familiares, mãe e irmãos que jamais mediram esforços para manter a união da nossa família, meu alicerce.

Gostaria de finalizar agradecendo aos professores que aceitaram participar da banca examinadora e todos os amigos, aos que fiz durante o curso de mestrado e aos amigos que fiz ao longo da vida.

## RESUMO

Este trabalho se propõe discutir a presença de um passado clássico nas obras dos pintores renascentistas Leon Battista Alberti, Leonardo Da Vinci e Sandro Botticelli e as operações artísticas articuladas pelos pintores em função de seus destinatários no século XV. A pesquisa nos conduziu para dois caminhos de análise que nos permitiram mobilizar aspectos da cultura Renascente e as obras de arte aqui recortadas: de um lado, observamos como os temas clássicos foram lidos e representados num contexto posterior ao seu; de outro, discutimos as visões de mundo de Botticelli e Da Vinci como resultado da relação que mantiveram com representações de autores e artistas clássicos que eram fortemente recepcionados nessa época. Problematizamos a presença feminina, ornada de elementos clássicos nas obras desses pintores, como tendo em grande medida, contribuído para se representar o feminino Moderno em consonância com as representações construídas pelos clássicos. O capítulo primeiro percorre os caminhos teóricos da pintura renascentista, partindo das concepções dos pintores e teóricos da pintura Leon Battista Alberti e Leonardo Da Vinci. No segundo capítulo, enveredamos pelo universo artístico de Sandro Botticelli, procurando perceber sua visão artística e sua relação com os Antigos. Por fim, no terceiro analisamos algumas virgens pintadas por Leonardo da Vinci, problematizando a harmonia entre temas clássicos e cristãos.

## PALAVRAS-CHAVES

1.Renascimento; 2.Apropriações clássicas; 3.Leonardo da Vinci; 4.Sandro Botticelli; 5.Leon Battista Alberti.

## RÉSUMÉ

Ce travail vise à discuter la présence d'un passé classique dans les œuvres des peintres de la Renaissance Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci et Sandro Botticelli et des opérations artistiques articulées par des peintres en raison de ses destinataires dans le XVe siècle. La recherche nous a conduit à deux voies d'analyse qui nous ont permis de mobiliser les aspects de la culture renaissante et des oeuvres d'art ici séparées: d'une part, nous observons la manière dont les thèmes classiques ont été lus et représentés dans un contexte à leur suite, de l'autre, nous discutons les visions du monde de Botticelli et Léonard de Vinci à la suite de la relation entretenue avec des représentations d'auteurs classiques et des artistes qui ont été vivement félicités pour le moment. Il s'interroge aussi sur la présence féminine, orné avec des éléments classiques dans les œuvres de ces peintres, ayant largement contribué à représenter la femme moderne en ligne avec les représentations établies par les classiques. Le premier chapitre explore les chemins théoriques de la peinture renaissante en s'appuyant sur des conceptions des peintres et théoriciens de la peinture comme Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci. Dans le deuxième chapitre, nous nous fixons dans l'univers artistique de Sandro Botticelli, en essayant apercevoir sa vision artistique et sa relation avec les Anciens. Finalement, dans le troisième chapitre, nous analysons quelques peintres de vierges par Léonard de Vinci, et nous nous interrogeons sur l'harmonie entre les thèmes classiques et chrétiennes.

## MOTS-CLES

1.Renaissance ; 2.Aropriations Classiques ; 3.Leonardo da Vinci ; 4.Sandro Botticelli ; 5.Leon Battista Alberti.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO: - A PINTURA COMO FONTE HISTÓRICA NA ARTE DE REPRESENTAR O PASSADO	09
CAPÍTULO I - NATUREZA E PINTURA NA CONQUISTA DA REALIDADE: RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS NA ARTE DE PINTAR (DA VINCI E ALBERTI)	25
CAPÍTULO II - MITOS E HISTÓRIAS CLÁSSICAS NAS OBRAS DE BOTTICELLI: REPRESENTAÇÕES ANTIGAS E MODERNAS (TITO LÍVIO E OVÍDIO)	47
CAPÍTULO III - CLÁSSICO ANTICLÁSSICO: A CONFLUÊNCIA DE VALORES NA PINTURA DE LEONARDO DA VINCI	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
FONTES	108
ICONOGRAFIAS	109
BIBLIOGRAFIAS	110

“Para compreender o mundo, a sociedades e o próprio homem é preciso colocá-los em movimento, escutá-los em suas interioridades mais arcaicas, relê-los, lançar sobre eles novas narrativas e sentidos”.

(Conceição Almeida)

## INTRODUÇÃO

### A PINTURA COMO FONTE HISTÓRICA NA ARTE DE REPRESENTAR O PASSADO

“Imita-se aquilo que não se é; se a arte fosse ‘natural’, não imitaria a natureza”.

Giulio Carlo Argan

A questão posta por Argan pode ser inserida no debate sobre a obra de arte enquanto fonte de pesquisa histórica, na medida em que a consideramos uma produção intelectual de uma época que envolve processos cognitivos que estão para além do ato de executar mecanicamente uma obra como algo natural. Sua elaboração abarca a consciência e o controle do artista, que não apenas imita no sentido de copiar, mas no sentido de criar. Imitação que se dá por meio de um exercício imaginativo e intelectual que, em hipótese alguma, se diferencia do pensamento científico e filosófico. Portanto, não há nada que impeça que seus resultados sejam historicizados. Sua preocupação é, antes de tudo, esclarecer que o processo de estruturação, ou seja, as operações mentais e mecânicas que envolvem a produção de uma obra de arte, que segundo ele, articula a técnica (o ato de fazer) e os “*mecanismos da memória*

e da imaginação”<sup>1</sup>, estão diretamente relacionadas com o ambiente cultural de sua produção. A arte pertence à cultura de diferentes lugares e épocas<sup>2</sup>.

Evidencia-se assim o fato de que a pesquisa histórica que se debruça sobre uma obra de arte não está circunscrita à coisa, ou seja, não se deve isolar uma obra do seu contexto de produção. O pesquisador deve ultrapassar os limites técnicos e remontar seus antecedentes buscando os aspectos que a relacionam com o seu ambiente de produção, procurando enxergar e problematizar esta obra como envolvida ou como parte de um processo.

As preocupações de Argan estão voltadas para a arte e sua historicidade, nós nos apropriamos da discussão aberta por ele e voltamos nossa preocupação para a arte enquanto fonte histórica. Ecoando com os historiadores que têm se utilizado da arte e, porque não dizer, das imagens de uma maneira geral (iconográficas e literárias) para fabricação do seu mel, seja por escolha pessoal, seja pela falta das flores habituais - nas poéticas palavras de Lucien Febvre, em sua obra *Combates pela História*<sup>3</sup> - entendemos que a arte tem muito a dizer sobre as relações sociais, o modo de pensar e as experiências da vida cotidiana de uma sociedade.

Nossa concepção de que a produção artística está diretamente e incondicionalmente envolvida com a cultura está amparada nas formulações teóricas de Aby Warburg<sup>4</sup>. Ele foi pioneiro no estudo da história da religião, da mitologia e da superstição. Através dos estudos sobre *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus*, Warburg examinou a maneira pela qual a arte e a literatura foram usadas pelos artistas da Renascença<sup>5</sup>. Entendia que os antigos haviam influenciado Botticelli e seus contemporâneos, e que essas influências os levaram a representar muito mais do que a pureza e a nobre simplicidade, mas traços de paixão e emoção, e os movimentos impetuosos, irracionalidades, cujos efeitos os antigos havia posto sob controle, a fim de preservarem-se dos excessos capazes de privá-los da racionalidade necessária para conduzir os negócios da cidade<sup>6</sup>. Isso implica dizer que embora, os clássicos

<sup>1</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **A História da Arte como História da Cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 30-31.

<sup>2</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>3</sup> FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 249.

<sup>4</sup> O nosso contato com as concepções teóricas de Warburg se deu por intermédio de Edgar Wind em sua obra *A Eloquência dos Símbolos*, uma coletânea de artigos sobre a arte Humanista organizada por Hugh Lloyd-Jones. Neste livro, Wind, que é um dos principais herdeiros das formulações teóricas de Warburg, um Hamburguês nascido na segunda metade do século XIX, cujos estudos abalaram de forma profunda os estudos sobre a arte desde os primórdios do século XX. Apresenta de maneira breve, no entanto claras o suficiente para nosso entendimento, Wind nos informa que este teórico uniu o estudo da obra de arte - o pressuposto da visão pura - com o estudo da cultura. Nessa direção o estudo do objeto poderia ser articulado a partir da estética e da filosofia da história.

<sup>5</sup> Título original em alemão: Sandro Botticelli: “Geburt der Venus” und “Frühling”, publicada em 1893 em Estrasburgo.

<sup>6</sup> WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos: Estudo sobre a Arte Humanista**. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1997.

tenham sido a fonte de inspiração da arte humanista, eles se apropriaram dela a partir dos interesses e concepções que orientavam a sociedade do seu tempo. Essas imagens clássicas foram produzidas por outras pessoas em outro contexto, em outra cultura que não era aquela vivenciada pelos antigos gregos e romanos. Seu entusiasmo pelo estudo, não apenas o levou a estudar essa sobrevivência dos clássicos, mas a criar um instituto completamente dedicado aos estudos da Pós-Vida da Antiguidade<sup>7</sup>.

Warburg, contrariando os pontos de vista da sua época, que concebia as imagens a partir de uma “visão pura” no sentido abstrato, bem como de uma noção da cultura dissociada da sua produção visual, estabeleceu sua convicção de que era impossível desprender a imagem da sua relação com a religião, a poesia, o culto e a arte dramática, sob pena de suprimir sua parte vital. Com efeito, estabelecer essa relação implicaria, antes de tudo, seguir os rigores da pesquisa histórica, lançando mão de toda a documentação possível de modo que se tornasse plausível associar a imagem à experiência social de uma dada sociedade. Entendia que ao se lançar na tarefa de investigar uma imagem, o historiador não deveria apenas contemplá-la, mas esta tarefa consistiria, necessariamente, em ingressar nas fileiras daqueles que mantêm viva a “experiência” do passado [grifo do autor],<sup>8</sup> Coadunando com uma posição assumida por Aristóteles na Poética, A. Warburg estava convencido de que a produção de imagens, tal como qualquer outra experiência humana ocorre sob o impulso da recordação de formas preexistentes, a saber, a reminiscência ou rememoração.

Para Edgar Wind, quando estudava os proêmios da Renascença florentina, Warburg deparou-se justamente com esse testemunho concreto da operação da “memória social” - no reviver de imagens da antiguidade na arte de épocas ulteriores. O seu grande projeto era manter viva a memória dos clássicos e o seu interesse se justificava pelo entendimento de que ao interpretar as obras do passado, o estudioso “atua como curador de um repositório de experiência humana”<sup>9</sup> e de que essa experiência é ela mesma um objeto de pesquisa, que

---

<sup>7</sup> A biblioteca por ele montada tornou-se uma espécie de “Meca” para a qual se voltaram os olhares de importantes intelectuais europeus da década de 1920, como Ernst Cassirer, interessados no estudo da cultura antiga, medieval e do Renascimento. A partir de 1933, o *Warburg Institute*, constituído com vistas ao “estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica” (GINZBURG 1999, p. 42), consolidou-se como uma respeitável instituição de pesquisa, pela qual passaram alguns dos mais importantes historiadores intelectuais e da cultura do século XX, como Fritz Saxl (diretor do Instituto após a morte de Aby Warburg), Erwin Panofsky, Edgar Wind, Delio Cantimori, Frances Yates, E. H. Gombrich, Eugenio Garin, Arnaldo Momigliano, Carlo Ginzburg, Anthony Grafton e muitos outros.

<sup>8</sup> WIND, Edgar Op. Cit. 1997, p.79

<sup>9</sup> Idem. Ibidem, p. 79

exige de nós que usemos o material histórico para investigar como funciona a “memória social”<sup>10</sup>.

A nossa pesquisa, que ora busca investigar a sobrevivência de valores clássicos na constituição da arte na Renascença, foi gestada no decorrer do curso de graduação em História, exercício que resultou em uma monografia de conclusão de curso no ano de 2009. Esse trabalho teve como preocupação analisar como o historiador latino do século I d.C., representou as mulheres em sua obra, partindo da perspectiva de participação dessas mulheres na construção da história do povo romano. Essa análise levou em consideração os interesses e as concepções de Tito Lívio enquanto historiador e homem do seu tempo que tinha, entre outras, a preocupação de construir representações que harmonizassem com o projeto político do Imperador Otávio Augusto. O seu projeto de história buscava retroagir às origens de Roma, recuperando exemplos, tradições e lendas, que no seu entender se constituíam testemunhos incontestáveis da história desse povo que teve sua trajetória marcada pelos feitos de homens e mulheres que, por meio de seus atos, contribuíram para a construção da história dos romanos<sup>11</sup>.

Nosso interesse pela cultura clássica, associado à experiência vivenciada no projeto de monitoria na disciplina de História Antiga Ocidental e História Moderna Ocidental, resultou no desejo de dar continuidade à pesquisa. Ao longo desse período fomos forjando nossas experiências de pesquisador, tanto através do manuseio com as fontes, quanto pelos diálogos com a historiografia, exercícios que foram aos poucos consolidando um projeto que tinha como objetivo principal analisar a sobrevivência de certas representações clássicas na pintura renascentista de Leon Battista Alberti Leonardo da Vinci e Sandro Botticelli, mais que isso, a presença de valores que pautaram o agir dos Antigos recuperados, representados muitos séculos depois na Renascença florentina. Destarte, interessa analisar em que contexto ocorreram essas representações, com que interesses os artistas em tela se apropriaram dos clássicos e de que maneira o Renascimento florentino percebeu e representou os clássicos.

---

<sup>10</sup> Ibidem, ibidem.

<sup>11</sup> Na monografia de conclusão de Licenciatura em História na UFCG, intitulada: Participação das mulheres na História de Roma: uma leitura da obra de Tito Lívio analisamos os primeiros dez livros do conjunto de trinta e cinco que foram preservados (o total desses livros somariam 144 livros) que compõem a obra deste historiador latino do século I a.C. Esta análise tinha como principal objetivo investigar a participação das mulheres na construção da história do povo romano. A leitura da referida obra foi confrontada com outras fontes, bem como contou com o apoio da bibliografia sobre aspectos da sociedade romana da época estudada, afim de que elaborássemos um trabalho em que ficasse evidenciado que além de uma presença, muitas mulheres romanas participaram, embora que na maioria das vezes por meio de burlas, das tramas da vida política e social romana.

Diante do desafio de levar a efeito um projeto de pesquisa, cujo objeto de estudo são as recepções de valores clássicos obras desses artistas<sup>12</sup>, e cuja preocupação fundamental é analisar a sobrevivência da cultura clássica e, conseqüentemente, de valores que foram considerados caros para os Antigos, entendemos que se faz necessário conduzir nosso empreendimento a partir de caminhos teóricos e metodológicos que efetivamente nos ajudem a pensar nosso objeto e a conduzir nossa pesquisa e escrita historiográfica.

Interessa-nos ponderar sobre a recepção do passado, ou melhor, a relação conflituosa entre presente e passado, levando em consideração a dificuldade que temos de compreender, elucidar, escrever, ou apreendermos algo sobre uma época distante de nós, da qual não fomos “testemunhas”. Nesse tocante tomaremos como base a discussão de Paul Ricoeur quando propõe que a compreensão do passado só é possível por meio de uma reconstituição desse passado no presente, através de uma mediação imperfeita entre passado e futuro<sup>13</sup>.

A partir de uma dialogo com os filósofos Paul Ricoeur<sup>14</sup> e Aristóteles, em *Tempo e Narraiva* e na *Poética* respectivamente, pretendemos chegar aos seguintes termos: primeiro, que a arte é uma forma de imitar a realidade – imitação neste caso não pressupõe cópia do real – e que podemos a partir dela perceber aspectos do vivido. Nesse sentido, não existe uma ruptura absoluta entre o passado e o presente, lugar de onde se tece tramas acerca do passado. E em seguida a relação entre presente e passado, assumindo que essa reconstituição do passado realizada pelo historiador é fugidia. Que as nossas interpretações são feitas a partir de nossas expectativas, interesse e lugar social<sup>15</sup>.

Por representação aceitamos um processo de imitação da realidade, entendendo que no agir cotidiano as pessoas representam, assumem performances, daí uma pintura, uma história, etc, ser fundamentalmente, a representação da representação<sup>16</sup>. Isto significa que quando produzimos algo, seja do texto literário, histórico, obras de artes ou qualquer outra forma de expressão humana, partimos sempre de uma experiência preexistente. Para Aristóteles, todo o processo de criação pressupõe uma imitação das coisas primeiras<sup>17</sup>. O filósofo grego elabora um tratado no qual discute a poesia enquanto arte de imitar. Para ele, os diferentes tipos de poesias são imitações, diferem-se apenas umas das outras pelas diferentes maneiras de imitar.

---

<sup>12</sup> Cabe ressaltar que entre a imensidão de obras desses artistas, recortamos as pinturas que estavam relacionadas com os nossos interesses de investigação.

<sup>13</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

<sup>14</sup> RICOEUR Op.Cit. 360

<sup>15</sup> RICOEUR Op.Cit. p.360-361

<sup>16</sup> Cf.: GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

<sup>17</sup> ARISTÓTELES, Op.Cit. 1447 a, p. 209

A imitação aristotélica refere-se a uma representação criadora da experiência temporal, a *mimese*. Assim como Paul Ricoeur, nos afastamos da idéia de mimese enquanto cópia ou replica do real, tal como emprega Platão, quando no livro X da República, Sócrates constitui um vigoroso diálogo com Glauco, cujo pressuposto central da sua argumentação sobre a imitação é a diferença que se estabelece entre a ideia e cada particularidade, ou seja, representar a coisa que existe na natureza, como sugere, está longe de corresponder a verdade da coisa, na medida em que existe apenas a criação primeira de qualquer objeto, que seria uma criação divina e qualquer tentativa de imitação estaria distante da idéia original, seria a sombra da Ideia universal dessa coisa<sup>18</sup>, e que o pintor se afastaria três graus da criação verdadeira. Em certo momento do diálogo, Sócrates afirma: *Sendo assim, a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual por sua parte não passa de uma sombra*<sup>19</sup>. Platão em hipótese alguma, aceitava que o artífice pudesse representar as coisas da natureza, criação divina. Mas, ao contrário dele, Aristóteles acreditava que a arte era tão somente a imitação das ações humanas, e das coisas existentes. Evidentemente que seu entendimento caminhava no sentido de pensar essa imitação dentro de um princípio de verossimilhança em que se pesassem as capacidades básicas do homem e sua atualização em certas bases de conduta (*héxi*).

Logo, tomamos a arte não como algo que se encerra na própria arte, como a rigidez platônica que assevera sua incapacidade de imitar a criação divina, mas como potencialmente imitadora do mundo “real”, verossimilhante<sup>20</sup>.

Quando Aristóteles diz que “a poesia se refere ao universal e a história ao particular, universal se refere a atribuir capacidade ao homem de fazer ou dizer algo dentro de certas condições com verossimilhança ou necessidade”<sup>21</sup>. Essa idéia pressupõe as ações humanas a partir daquilo que é possível e plausível no sentido das tendências universais de necessidade e verossimilhança. Partindo desse princípio, imitação significa a realização desse possível no campo concreto da ação. Assim sendo, tomando a arte como criação humana, e considerando, assim como os Antigos e os Modernos, a pintura como uma narrativa, cuja genialidade artística estava, sobretudo, na capacidade de contar uma história, as representações pictóricas possuem esse princípio de verossimilhança.

---

<sup>18</sup> Cf. SCHITT, Arbogast. *Mimesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento: da mudança do pensamento sobre a imitação da natureza no começo dos tempos modernos*. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

<sup>19</sup> PLATÃO. *A República*. São Paulo: Sapienza, 2004, Livro X, p.373.

<sup>20</sup> RICOEUR, Op. Cit. 378.

<sup>21</sup> ARÍSTÓTELES, Op. Cit. 1451 b.

Mas, como pensar a narrativa histórica enquanto uma representação do mundo vivido quando esse vivido está no passado? Como é possível obter a compreensão ou até mesmo captar o sentido de uma experiência vivida? Gadamer<sup>22</sup> responde que somente a tradição lingüística possibilita a compreensão histórica. Essa tradição para ele é muito mais do que algo que restou do passado. É a transmissão de costumes, mitos, crenças, etc., por meio da oralidade, da escrita, para qualquer um que tenha capacidade de compreender tais sinais. Bem, mas o que torna esses sinais inteligíveis, diz Paul Ricoeur<sup>23</sup>, é a mediação aberta, inacabada entre o passado e o futuro, portanto, a ausência de uma ruptura absoluta no processo histórico. E entre passado e futuro está situado o presente, que recebe elementos do passado, fazendo um intercâmbio entre o passado e o porvir.

Diante do silêncio de fontes escritas e ditas oficiais que na sua maioria expressam o interesse do masculino, as imagens nos ajudam a escrever uma história em que entre os atores sociais estão também as mulheres. É fazer história a contrapelo – Na bela imagem benjaminiana –; buscar em cenas do cotidiano, por exemplo, representadas pelos artistas, as atividades desempenhadas por elas em diferentes lugares e espaços.

Nos últimos anos, as imagens e a arte têm se tornado objeto de interesse de um número cada vez maior de historiadores, deixando, portanto de ser exclusividade dos historiadores da arte. Percebemos aí uma ampliação das fontes e conseqüentemente do campo de atuação do historiador. Mas além de preocupações com o valor estético de uma obra de arte, – o que neste momento não se constitui o nosso interesse – se faz necessário refletir acerca da sua dimensão social<sup>24</sup>.

Por conseguinte, cabe pensar como as relações sociais influenciam as faculdades e hábitos visuais próprios de uma época. E, neste sentido, a produção imagética como representação do mundo “real” e, portanto, capaz de guardar traços da cultura, dos modos de pensar e de viver de uma dada realidade. Elas portam significados do agir humano em sociedades presentes e passadas. Para Jean-Claud Schmitt<sup>25</sup>, as imagens<sup>26</sup> mais comuns podem representar muito as tendências mais profundas da cultura de uma sociedade, e, assim, constituem objeto da caça

---

<sup>22</sup> GADAMER, Hans Georg. *Verdade e Método*, V.1, Vozes, 2008, Apud OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. Gadamer. In.: *reviravolta lingüística-hermênutica na filosofia contemporânea*, 2ª Ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2001.

<sup>23</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, Tomo III. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994. P. 390.

<sup>24</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das Imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

<sup>25</sup> Idem Ibidem, p. 11

<sup>26</sup> Muitas vezes nos referimos às imagens de uma maneira generalizada, sem especificar o suporte. No entanto embora as nossas fontes sejam pinturas, não estamos enfatizando, porque entendemos que nesse começo de conversa, a discussão fica em um âmbito mais geral.

dos historiadores, na medida em que imitam a vida, representam as práticas sociais. Com efeito, uma obra de arte pode dizer muito sobre o próprio artista, suas escolhas, sobre o meio social onde vive e as relações sociais que ali se desenrolam.

As imagens são consideradas fontes reveladoras de indícios do mundo vivido, testemunhos de uma relação social, assumido um lugar junto as fontes escritas e orais, no campo de interesse dos historiadores. Partindo da perspectiva de que arte representa um mundo “real”, e que, portanto, apresentam indícios das ações humanas passadas e presentes, devemos situá-las no mesmo campo que os “documentos” escritos e mais do que isso lê-las como textos. Para buscarmos as bases desse debate, retroagimos até a antiguidade clássica, na *Poética*, uma discussão que serve de apoio para um acerto de contas que está na ordem do dia, qual seja o de pensar a prática historiográfica enquanto uma atividade mimética, situando num debate em que a questão da narrativa histórica é capaz ou não de reconstituir a experiência temporal em toda a sua extensão e complexidade<sup>27</sup>.

Interessa-nos pensar a arte renascentista enquanto portadora de sentidos que orientava a Florença do século XV, produção que além de representar os sentimentos da época dita renascentista, tinha como objetivo reviver a Antiguidade Clássica. Jean Delumeau<sup>28</sup> define o Renascimento enquanto um movimento em direção ao passado, marcado por um desejo de retornar às fontes do pensamento e da beleza, que julgavam haver se perdido. Movimento que Edith Sichel chamou de novo nascimento, que ela considera o resultado de um impulso universal. *Foi um movimento, uma revivificação das capacidades do homem, um novo despertar um novo despertar da consciência de si próprio e do universo.*<sup>29</sup> Uma vivificação quase fanática da Antiguidade com uma reafirmação da natureza e de seus direitos contra o ascetismo apregoado durante a Idade Média.

E como nosso estudo se preocupa em investigar a recepção da cultura clássica no Renascimento, e por nossa parte estamos nos debruçando sobre uma temática temporalmente distante, compete aqui refletir também sobre a relação história e tempo e como é possível estabelecer uma compreensão de um tempo passado do qual só temos os rastros, no dizer de Gadamer<sup>30</sup> de como nos tornamos participantes.

O Renascimento enquanto movimento de uma época representa bem essa relação da história com o tempo e com o fazer humano. Mas, o Renascimento se constituía para os seus

<sup>27</sup> Sobre este debate ver artigo do historiador Gervácio Batista Aranha intitulado: Realismo versus Nominalismo e a escrita da história: Questões para o século XXI. Mimeografo, s/d.

<sup>28</sup> DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. V. 2, Lisboa: Estampa 1983.

<sup>29</sup> SICHEL, Edith. *O Renascimento*. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 7.

<sup>30</sup> GADAMER, Hans Georg, Apud OLIVEIRA, Manfredo Araújo de.

idealizadores e praticantes uma qualidade nova de tempo em relação à Idade Média, que em grande medida, se constitui o seu oposto, mas esse tempo que aponta para um futuro novo se ordena a partir de um retorno à Antiguidade Clássica e de toda a tradição e a partir dela se processa ao longo de aproximadamente dez séculos. Esse horizonte de expectativas renascentista surge nessa crença em novos tempos.

Ricoeur<sup>31</sup> apropria-se de discussões estabelecidas por Reinhart Koselleck<sup>32</sup>, para levar a efeito suas análises da relação entre o futuro e o passado a partir das categorias: *espaço de experiência e horizonte das expectativas*. Na compreensão do filósofo francês, para falar de espaço de experiência se faz necessário falar também da persistência do passado no presente. Quer se trate de um presente que persiste através de uma experiência transmitida pelas gerações anteriores, quer se trate de experiências particulares. O fato é que remete sempre a uma estranheza que foi superada e se incorporou ao modo de vida cotidiana. Já o horizonte de expectativa revela uma potência. É no presente que se constroem as expectativas de alguém ou de uma sociedade em relação ao futuro em uma vontade que se preceitua mediante a experiência histórica.

Percebemos aqui que temos no presente ligações com o passado e são justamente essas permanências que tornam possível compreender este mesmo passado. Nessa direção, podemos afirmar que quando no Renascimento há desejo de romper com o modelo medieval e afirmar um tempo de “progresso”<sup>33</sup>, não ocorre uma ruptura de forma profunda. Isso é perceptível nas pinturas de Sandro Botticelli (Sec. XV), que em um momento em que se proclama uma retomada de valores da Antiguidade Clássica, inclusive nos campos temáticos e estéticos da produção artística, que pressupunha o rompimento com a arte e os temas medievais, visualizamos em suas obras uma presença clássica que não é puramente clássica, há antes de tudo pontos de intersecção, ou melhor, uma combinação de concepções culturais que sobrevivem por meio da sua arte e de seus contemporâneos.

Dessa maneira, somos agentes da história na medida em que somos os seus pacientes, o que faz com que nos tornemos testemunhas por excelência da estrutura maior da condição histórica. Para Ricoeur, a consciência presente está perpassada pelo passado histórico, assim a recepção está ligada obrigatoriamente à idéia de continuidade. E nessa direção discorda da perspectiva de descontinuidade. Afirma se dissociar da idéia de ruptura, justamente por

<sup>31</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, Tomo III, op. Cit.

<sup>32</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuições à semântica dos tempos históricos*. Trad.: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/ ED. PUC-Rio, 2006.

<sup>33</sup> Não queremos aqui cometer um anacronismo. Cabe esclarecer na época do Renascimento, a idéia de progresso científico não se aplica ao que entendemos hoje. Portanto progresso aqui significa tempo melhor em relação ao anterior, mudança de mentalidades em relação á época anterior.

defender a consciência afetada pela eficácia da história, ou seja, por defender a idéia de que somos seres afetados pelo passado. Este se exterioriza pela materialidade da marca que indica que o homem passou por ali, são os rastros que nos inscrevem no tempo e no universo. Isso revela certa afinidade entre passado e presente<sup>34</sup>.

Existe um espaço para o presente na mediação entre o espaço de experiência e horizonte de expectativa, pois é justamente no presente que ocorre a recepção da tradição histórica e conforme asseverou Marc Bloch, não se faz história, a não ser dos fenômenos que continuam.

Compreendemos, portanto, que representações do passado, a exemplo de obras de arte, se constituem marcas deixadas por aqueles que viveram antes de nós, e que embora muitas dessas representações tenham sido construídas intencionalmente, revelam indícios de vivências e relações sociais de uma dada sociedade. Donde, tem-se que somente é possível perceber esses indícios pela eficácia da tradição transmitida.

Nossas preocupações teórico-metodológicas estão para além do debate acerca da *mimese* enquanto possibilidade de se construir no presente um discurso verossimilhante sobre o passado. A partir do entendimento de que o universo simbólico fornecido pelas fontes de pesquisa se constitui em representações construídas pelos artistas acerca do feminino Renascentista. Apropriamo-nos da preocupação fundamental de R. Chartier, qual seja, a de destacar que as formas de representação não se dão fora de uma contextualização das práticas sociais, ou seja, que as representações são diferenciadas historicamente<sup>35</sup>. Assim ele trabalha a partir de preocupações como, em diferentes lugares e momentos, uma dada realidade social é sempre determinada pelos interesses dos grupos que as forjam. Trata-se de demonstrar que as percepções do social não se constituem em discursos neutros. No caso da documentação selecionada por nós, vimos que esta está perpassada por um discurso que se inseria em uma época em que os modelos clássicos, artístico, políticos etc., estavam em voga.

Considerando uma pintura enquanto um texto que necessita ser lido, a percebemos como uma rede de representações culturais, tendo como formulação as práticas sociais e políticas de uma sociedade. A partir da observação de indícios, de pistas, elementos gráficos, gestos, objeto, forma, espaço e pequenos detalhes considerados refugos, tudo quanto possibilite a apreensão da individualidade dos diversos textos escritos ou imagéticos, pretendemos desenvolver nossa pesquisa.

<sup>34</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, Tomo III, op. Cit. p. 390.

<sup>35</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad.: Maria Manuela Galhardo, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 11

Nessa direção nos será bastante útil o método indiciário de Carlo Ginzburg<sup>36</sup>. Ao remontar às raízes do paradigma indiciário ou hermenêutico, Ginzburg, nos informa que este método de investigação teria sido inaugurado por Geovanni Morelli, um médico Italiano que a partir da observação de detalhes considerados refugos, era capaz de atribuir os quadros aos seus verdadeiros pintores, distinguindo, portanto, as cópias dos originais, a partir de detalhes como os lóbulos das orelhas por exemplo, que passava despercebido pelos copistas<sup>37</sup>. Destaca que esse método fora bastante explorado pela medicina e pela psicanálise e apropriado pelas ciências humanas. O historiador é comparado com um caçador ou até mesmo com um Sherlock Holmes, que diante de algumas fontes necessita se comportar como detetive, na medida em que precisa “decifrar” ou “ler pistas” [grifos do autor], perceber detalhes imperceptíveis ao olhar comum<sup>38</sup>.

Desse modo, achamos um caminho metodológico para analisarmos nosso problema de pesquisa: com que interesses Da Vinci e Botticelli se apropriaram de temas, gestos e alegorias clássicas. E mais: *quais* representações, múltiplas e variadas, esses artistas construíram para seu mundo (destinatário do séc. XV) como resultado de seu “consumo” dos clássicos? Como e com que intenções inscrevem o passado em seu presente? Por fim, entendendo as obras de Da Vinci e Botticelli como um lugar em que há a presença alheia de elementos clássicos, a questão é analisar como os artistas representaram os clássicos e quais os efeitos desses gestos em suas obras.

E, por fim, pretendemos nos apoiar na metodologia de François Hartog<sup>39</sup>, quando elabora caminhos metodológicos para estudar como Heródoto representa o outro. Na medida em que este constrói uma narrativa, em que busca apresentar o bárbaro (os citas) para a sociedade do seu tempo – a saber, o séc. V a.C. – os representando em um contexto de encenação das guerras médicas. Nesse sentido a retórica de alteridade tem como fim afirmar a identidade do grego em contraposição ao bárbaro, tomando como base o saber compartilhado dos gregos. Além desse aspecto, Hartog estabelece uma leitura do modo como Heródoto interpreta o outro, partindo de uma vontade de perceber os efeitos da narrativa herodotiana no imaginário grego.

Considerando que a narrativa é construída a partir da relação entre um narrador e um destinatário, “(...) a questão é perceber como ela ‘traduz’ o outro e como faz com que o

<sup>36</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos emblemas e sinais: Morfologia e história*. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 143-144.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 151-152.

<sup>39</sup> HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Trad.: Jacyntho Luis Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

destinatário creia no outro que ela constrói”<sup>40</sup>. Hartog torna operatória a noção de tradução para decifrar as estratégias narrativas usadas por Heródoto para levar o outro ao próprio. Interessa-nos, portanto, mostrar as operações utilizadas pelos artistas em relevo que por meio da pintura representam o outro (clássicas) para os expectadores “consumidores” da arte no século XV.

Aqui no Brasil alguns trabalhos vêm sendo produzidos no campo da recepção a partir do viés da história cultural. Podemos citar como exemplo, trabalhos que tem tornado possível estabelecer uma ponte com entre o mundo Moderno e o Clássico. Anderson Zalewski Vargas, historiador e professor da UFRGS, têm realizado pesquisas em que analisa as possíveis relações entre *Os Sertões* de Euclides da Cunha e a cultura Greco-romana, mais especificamente na obra de Tucídides.<sup>41</sup> Francisco Murari, Historiador e professor da USP, também atualmente têm dedicado estudos às relações entre Antigos (greco-romanos) e Modernos. Em seu livro *Modernidades Tucidideanas*, Murari procura identificar a recepção de Tucídides em diferentes períodos históricos<sup>42</sup>. Mais recentemente organizou um livro intitulado, “Antigos e Modernos diálogos sobre a (escrita da) história”<sup>43</sup>. Ao apresentar a coletânea, o historiador discute as aproximações existentes entre os Antigos e os Modernos, pondo em discussão o fato de que nós (pós-modernos) estamos muito próximos dos Antigos (greco-romanos), do quanto as reflexões históricas e a escrita da história têm se deparado com essa presença clássica na medida em que problematiza seu presente e seu passado, seus sujeitos, objetos, autoridade, heranças, etc. Estes estudos são exemplos dentro de um amplo quadro de pesquisas que revelam não apenas um crescimento das pesquisas relacionadas ao Mundo Antigo e ao campo da recepção, mas sobretudo à relevância desses estudos em nosso país.

Michael Baxandall<sup>44</sup>, em “O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença”, através de um entrecruzamento entre história da arte e história social, mostra que é possível estabelecer estudos sobre a vida cotidiana por meio da pintura, na medida em que se considera que são as experiências cotidianas que fornecem elementos visuais para o pintor. Analisa não apenas as condições de mercado dentro do universo de produção e circulação das

---

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p. 228.

<sup>41</sup> VARGAS, Anderson Zalewski. *Retórica e História: A invocação da “Mítica Clássica” em “Os Sertões” de Euclides da Cunha*. In: Caderno de Resumo do XXV Simpósio Nacional de História., Fortaleza, 2009, p.238.

<sup>42</sup> PIRES, Francisco Murari. *Modernidades Tucidideanas: Ktema es aei*. São Paulo: EDUSP, 2007.

<sup>43</sup> PIRES, Francisco Murari. *Antigos e Modernos diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo: Alameda, 2009.

<sup>44</sup> BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da renascença*. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

obras de arte, mas também a valorização monetária e do talento artístico e como os hábitos visuais desenvolvidos através da experiência da vida cotidiana influenciam diretamente o estilo do pintor, além de fornecer elementos que nos permite perceber uma importante ligação entre esses quadros e a vida social, religiosa e comercial da época. Constituindo-se um bom exemplo de como é plenamente possível realizar pesquisa utilizando as imagens como fonte.

Jean-Claude Schmitt<sup>45</sup> afirma que as imagens hoje são consideradas objetos que revelam valores de uma dada sociedade. Diz que todas as imagens interessam ao historiador, inclusive aquelas que parecem sem valor algum, pois as imagens mais comuns são as mais representativas das tendências da cultura de uma época. Para ele:

Todas as imagens, em todo o caso, tem sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ideológicas e sociais, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de “caça” do historiador [grifo do autor] <sup>46</sup>.

Da mesma forma que os materiais escritos, as imagens se constituem enquanto discursos e, neste sentido, são textos que oferecem indícios à construção historiográfica e, por isso, necessitam ser “lidos” pelo historiador.

Ao longo do livro *Testemunha Ocular – História e Imagem*, em que analisa os impactos das imagens sobre a imaginação histórica, Peter Burke discute o lugar da imagem enquanto evidência histórica, assim como textos e testemunhos orais, pois registram atos de testemunho ocular<sup>47</sup>. Burke entende que, o uso da imagem pelo historiador, não deve se limitar a evidência, no sentido estrito do termo, pois elas também nos ajudam enquanto posteridade a compartilhar experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas, nos permitindo imaginar o passado de forma mais vívida.<sup>48</sup>

No tocante às pesquisas que têm como foco estudos de gênero, alguns pesquisadores têm feito um esforço grande para obter avanços no campo da história das mulheres e, nesse

---

<sup>45</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das Imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

<sup>46</sup> SCHMITT. Op.Cit. p. 11.

<sup>47</sup> BURKE, Peter. *Testemunho ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos, São Paulo: EDUSC, 2004, p.17.

<sup>48</sup> Idem. *Ibidem*.

sentido, o uso da imagem enquanto objeto de análise para suas investigações tem sido fundamental. Vários historiadores da Antiguidade, e de todas as épocas, procuram encontrar os códigos de leitura das imagens pintadas em vasos ou textos de epitáfios, de estelas funerárias, etc. Podemos citar, por exemplo: Claude Calame, P.S. Pantel, F. Lissarrague<sup>49</sup>, dentre outros. Todos vêem nas imagens pintadas um ato de comunicação. Isso significa dizer que a abordagem está para além da sua dimensão artística, pois o que interessa efetivamente é a mensagem que o pintor e a própria sociedade em que este está inserido tentaram passar para o público. Esta se apresenta como uma das alternativas de pesquisa nos últimos anos.

No caso de trabalhos relacionados ao uso de pinturas e imagens como fontes e objetos de estudos cabe citar, a título de exemplo, o livro “Pintura e Imagem: Representações da Antiguidade”, uma coletânea de textos organizada pelo professor Alexandre Carneiro Cerqueira Lima da Universidade Federal Fluminense. Este livro reúne os trabalhos apresentados durante o I Encontro do grupo de pesquisa “Imagens, Representações e Cerâmica Antiga”, organizado pelo Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens e da Antiguidade (NEREIDA) e pelo Programa de Pós- Graduação em História da UFF. Os artigos que compõem o livro estão perpassados pelas questões da produção e da circulação de imagens, percorrendo o universo dos signos produzidos pelos artífices da Antiguidade Clássica. Trata-se de um importante exercício que busca estabelecer uma conexão entre nós, os historiadores do século XXI e os Antigos, o outro no tempo. Mas, é, sobretudo, um exemplo de pesquisas que tem como objetivo principal atuar nos estudos das imagens.

Trabalhar com imagem enquanto fonte de pesquisa foi o caminho que escolhemos para o presente trabalho. No entanto, o estudo das imagens recortadas estará apoiado em testemunhos escritos e para sustentar a nossa hipótese recorreremos a dois *corpora*<sup>50</sup> de documentação: um constituído por textos escritos - historiografia, filosofia, poesia e biografia – e outro restrito à documentação imagética, para o qual recortamos as obras de dois pintores renascentistas, Botticelli e Da Vinci. Feitas estas considerações, gostaríamos de apresentar as

---

<sup>49</sup> CALAME, Claude. *Le Récit em Grèce Ancienne: Enonciations et Representacions de poètes*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986; PANTEL, P.S. A História das mulheres na Antiguidade, Hoje. In: DUBY, G & PERROT, M. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1990, v. I; LISSARRAGUE, F. A Figuração das Mulheres. In. : DUBY, G & PERROT, M. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1990, v. I.

<sup>50</sup> Adjetivo que vem do latim e significa corpo, corpóreo, material. Vem de corpus subs. neutro que significa corpo. É utilizado por pesquisadores para definir um corpo (objeto) ou texto. Ex: Corpus omnis júris Romani (T. Lívio 3. 34,7) “um texto de todo o direito romano”. Cf.: FARIAS Ernesto. *Dicionário escolar latino português*. Rio de Janeiro: FAE, 199.

fontes que recortamos e os usos que faremos delas a partir das hipóteses que norteiam esse projeto:

Nosso *corpus* documental iconográfico se constitui das pinturas a que tivermos acesso dos artistas aqui recortados, mas que em especial façam referência ao universo do feminino renascentista, as pinturas, esculturas, mosaicos, etc. da antiguidade que também representem o universo feminino e que, portanto, possam servir de referência no nosso estudo de recepção. Diante da necessidade de amparos conceituais que nos permitam estudar mais adequadamente as imagens recorreremos aos conceitos de *iconografia* – que compreende a descrição das imagens – e de *iconologia* – que diz respeito à análise dessas imagens, considerando o conhecimento histórico do período em que estas imagens foram realizadas. Baseamo-nos no estudo de Erwin Panofsky sobre iconografia e iconologia que visa introduzir-se ao estudo da Arte realizada no Renascimento. Resumidamente, para Panofsky a *Iconografia* trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma, e a *Iconologia*, diz respeito a um método que pressupõe uma exata análise das imagens, estórias e alegorias, como requisitos essenciais para uma correta interpretação.<sup>51</sup>

As imagens se constituíram em nossa principal fonte de pesquisa, na medida em que elas foram tratadas enquanto portadoras de um conjunto de elementos simbólicos que dão conta de um discurso ideológico da época recortada, a saber, os séculos XV e XVI. Nessa perspectiva, procuramos rastros<sup>52</sup> sinais, que possam aparecer através de códigos, vestimentas, posturas, símbolos, etc., que possam indicar quais elementos e com que intenções, os artistas receberam as representações do feminino clássico.

A partir dos caminhos teóricos e metodológicos apresentados, construímos o nosso texto que se encontra disposto em três capítulos. O primeiro percorre os caminhos teóricos da pintura renascentista, partindo das concepções de dois pintores e teóricos da pintura. Do Tratado *Sobre a Pintura*, do polímata Italiano Leon Battista Alberti, no qual estabelece as bases da arte de pintar, seja do ponto de vista matemático, onde ensina como usar a matemática na arte de representar, seja do ponto de vista da formação liberal do pintor, pois no seu entendimento, a grandeza do pintor está na sua capacidade de contar histórias, de

<sup>51</sup> Conferir PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 47-87 (p. 47 e 54).

<sup>52</sup> Aqui a idéia de rastro se alinha também aos estudos de Paul Ricoeur que entende o rastro enquanto testemunho histórico, e o define como uma espécie de operador de um conhecimento indireto. E nesse sentido esses rastros podem apresentar-se como testemunho escrito, neste caso aqueles que os historiadores encontram nos arquivos. Mas se os rastros são os vestígios do passado de uma maneira geral eles além de testemunhos escritos são: cacos, ferramentas, moedas, imagens pintadas, restos de moradias, etc. No nosso caso utilizaremos as imagens e nessas imagens buscaremos localizar detalhes que possam evidenciar recepções Modernas de elementos antigos.

comover o expectador por meio da sua composição, lição que assume ter tirado dos antigos. Bem como, do *Cuaderno de Notas*, uma espécie de antologia que reúne notas deixadas por Leonardo Da Vinci, que se encontram espalhadas em museus, institutos e bibliotecas de vários lugares do mundo. Essas anotações contêm seus entendimentos e ensinamentos sobre a arte de representar. Da mesma maneira, o seu *Tratado sobre a pintura* (o qual ainda não foi devidamente trabalhado ainda pelo fato do nosso acesso a essa obra ter sido muito recente. Mas é do nosso interesse articular as concepções presentes nesse Tratado ao texto que estamos desenvolvendo). A obra trata sobre a pintura e sua ligação com a natureza, a literatura e sua relação com as diversas artes. De uma maneira geral, são obras que se coadunam e contribuem no sentido de nos oferecer uma visão sobre o universo teórico da pintura na época.

Aqui nosso interesse consiste em problematizar as apropriações de concepções, crenças, valores, motivos e gestos clássicos pelos pintores Renascentistas que promoveram uma renovação na arte de pintar e de conceber a pintura a partir de uma retomada dos clássicos.

No segundo capítulo, enveredamos pelo universo artístico de Sandro Botticelli, procurando perceber suas visões artísticas e sua relação com os Antigos. Nessa direção analisamos quatro pinturas do artista, sendo duas delas são bastante conhecidas – *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus* – cujas composições nos remetem à literatura latina. E duas menos famosas, sobre as quais não localizamos qualquer discussão - são as Histórias de Lucrecia e de Virgínia. Histórias que fizeram parte da história e literatura romanas e durante séculos povoaram o imaginário latino, que elege tais histórias como arquétipos de comportamento ideal para toda a sociedade romana da República e do Império.

E por fim, no terceiro capítulo, realizamos uma reflexão sobre a obra de Leonardo Da Vinci levando em consideração a sua relação com a tradição. Estudamos algumas de suas pinturas em que representou as *virgens* cristãs, a partir de um diálogo com seu *Tratado sobre a Pintura* e com sua concepção filosófica de uma maneira mais ampla, questões que nos levaram a pensar sobre a presença de elementos de uma tradição herdeira da antiguidade clássica em suas obras. Levamos em consideração o fato de que Leonardo, embora seja considerado um típico homem do Renascimento, não olhou para a Antiguidade como uma época áurea que deveria ser retomada com toda sua pujança. Os antigos greco-romanos havia sido, no seu entender, produtores de conhecimento, e neles buscava as bases para fundar uma

nova filosofia, esta se erige como uma tendência geral que se atem às tarefas técnico-científicas concretas para as qual se busca estabelecer uma nova teoria.

## **CAPÍTULO I – NATUREZA E PINTURA NA IMITAÇÃO DA REALIDADE: RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS NOS TRATADOS DE PINTURA DE LEON BATTISTA ALBERTI DE LEONARDO DA VINCI.**

Quien desprecia la pintura no ama ni la filosofia ni la natureleza. Si se desprecia la pintura, que es la única que imita todas las obras visibles de la natureleza , ciertamente se desprecia una ingeniosa invención que contribuye a que la filosofia y la especulación perspicaz pueden actuar sobre la natureleza em todas las formas - mar y tierra, plantas y animales hierbas y flores -, todas ela envueltas em luces e sombras<sup>5354</sup>.

Leonardo Da Vinci (Cuadernos de Notas, p.93).

Leonardo Da Vinci assim como Leon Battista Alberti sonhou com uma arte capaz de abranger os fenômenos da natureza em sua totalidade, ativando no seio da concepção artística

---

<sup>53</sup> Todas as citações que se encontram em língua estrangeira (latim, espanhol e francês), suas traduções correspondentes são livres e conseqüentemente de nossa inteira responsabilidade.

<sup>54</sup> Quem despreza a pintura não ama nem a filosofia nem a natureza. Si se despreza a pintura, que é a única que imita todas as obras visíveis da natureza, certamente se despreza uma engenhosa invenção que contribui para que a filosofia e a especulação perspicaz possam atuar sobre a natureza em todas as suas formas - mar e terra, plantas e animais, ervas e flores - todas elas envoltas de luzes e sombras.

do Renascimento a idéia do pintor filósofo. Os tratados sobre a pintura de Leonardo Da Vinci e de Leon Battista Alberti se constituem nos dois mais importantes textos fundadores de uma atividade artística que necessitava se apoderar de práticas discursivas a seu respeito, e mais do que isso, de que a arte de pintar não deveria ser reduzida tão somente a sua prática em si, ainda que considerada ilustre, ela necessitaria se afirmar por meio de uma teoria.

Eles reivindicaram a pintura como um modo de conhecimento da realidade, uma atividade que possuiria expressão própria e deveria se impor como um modo de pensamento que articulasse o domínio de outras artes como a poesia, a música e a filosofia, além da sua capacidade de observar a natureza e dominar a técnica de representá-la no grau máximo de perfeição. Esse entendimento se erige como diferencial no universo artístico Renascentista em sua relação com a Antiguidade Clássica, na medida em que nesta, o artista carregava o peso da inferioridade social, haja vista que sua atividade era considerada desprovida de idéias, do uso do intelecto, sendo, portanto, um trabalho puramente manual que consistia unicamente de reproduzir as coisas vistas. Os Antigos consideravam a pintura uma arte nobre e sua nobreza, segundo Jacqueline Lichtenstein, deveriam ser demonstradas através da habilidade do pintor no traçar linhas perfeitas e no esmero do fazer.<sup>55</sup> Mas, os teóricos da pintura renascentistas empreenderão um esforço no sentido de não apenas reavivar a máxima da representação da natureza, mas de reativar a idéia do pintor perfeito, por intermédio da recuperação de modelos exemplares traçados pelos antigos.

O Renascimento Italiano recupera dos Antigos a dimensão natural e humana da produção artística. Contudo, esse natural e humano está intimamente ligado às coisas vistas, criação divina. O homem como sendo criatura de deus, é parte constitutiva da natureza e justo por essa razão a arte tem como objetivo principal representá-lo da forma mais fidedigna conforme seu comportamento, sentimentos e expressões. Ao tratar do movimento dos corpos como sendo capazes de revelar os sentimentos da alma, Alberti diz que, “a história comoverá a alma dos expectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza – nada há mais havido do seu semelhante que ela – com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem. Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo”<sup>56</sup>. Essa concepção

---

<sup>55</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. I: O mito da pintura. Tradução de magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 18.

<sup>56</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Sobre a Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999, P.13.

revela uma natureza divina da pintura, posição compartilhada mais tarde por Da Vinci que de fato estava convencido de que esta arte tem uma procedência divina.

A pintura por esta razão é considerada superior a todas as demais artes. Ao estabelecer uma comparação entre a pintura, a poesia e a música, Da Vinci a exalta como uma arte nobre, não apenas por abarcar todas as formas da natureza, mas, sobretudo por se tratar de uma arte universal. A pintura seria no seu entender capaz de representar aquilo que o poeta escreve. *Si la poesía trata de filosofía moral, la pintura tiene que ver con a filosofía natural. Si la poesía expresa o que la mente piensa, a pintura expresa lo que la mente piensa tal como se refleja em los movimientos (Del cuerpos)*<sup>57</sup>. [Si a poesia trata de filosofia moral, a pintura tem a ver com a filosofia natural. Si a poesia expressa o que a mente pensa, a pintura expressa o que a mente pensa tal como se revela em seus movimentos]. É a convicção de que a pintura é de fato superior a todas as artes, porque somente ela seria capaz de representar os sentimentos.

Ele assume uma postura de defesa da pintura, arte que adquire *status* de ciência, haja vista que para Leonardo, o pintor é um observador da natureza, critério indispensável para a concepção científica postulada pelos humanistas italianos. Segundo Ernest Cassirer, Leonardo defendia que a verdadeira ciência estava intimamente relacionada com a natureza e com a realidade e que isso era determinante para definir um verdadeiro criador. A pintura era uma criação, um exercício que envolvia imaginação e conhecimento do cosmo. Sobre isso, o próprio Leonardo acreditava que os Antigos tentaram compreender a vida e a alma, no entanto essas coisas não podem ser conhecidas com clareza, e não podem ser provadas, por isso durante muito tempo permaneceram desconhecidas ou foram compreendidas de forma equivocada<sup>58</sup>.

Somente por meio da experimentação seria possível se obter a verdade das coisas. Ora se não é possível experimentar ou observar no sentido mais objetivo a alma, não é possível compreendê-la em sua plenitude. Por acreditar nessa premissa, é que considerou que *La experiencia nunca se equivoca; es nuestra apreciación la que unicamente se equivoca, al esperar resultados no causados por los experimentos. Puesto que una vez dado un principio, lo que de el se sigue debe ser verdadera consecuencia, a não ser que exista un impedimento*<sup>59</sup>. [A experiência nunca se equivoca; é nossa apreciação a única que se equivoca, ao esperar resultados não causados pelos experimentos. Posto que uma vez dado um princípio,

<sup>57</sup> LEONARDO Da Vinci, 1993, p. 98-99.

<sup>58</sup> LEONARDO Da Vinci, 1993, Op. cit. p.179.

<sup>59</sup> Idem, ibidem p.182.

o que a ele se segue deve ser verdadeira consequência, a não ser que exista um impedimento]. O uso da matemática como base de qualquer pintura, constitui-se o elemento fundante da pintura como uma ciência e como tal carece ser mensurada. Tanto Leonardo, quanto Alberti estão de acordo quanto a isto. Tanto que no seu tratado sobre a pintura Alberti dedica o primeiro todo à matemática. E assim inicia seu discurso:

Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos – para que nosso discurso seja bem claro – aquelas noções que estão particularmente ligadas á nossa matéria. Depois de conhecê-las, faremos, na medida de nossa capacidade, uma exposição sobre a pintura, partindo dos primeiros princípio da natureza<sup>60</sup>.

Ele esclarece ainda que não escreve este tratado enquanto matemático, mas enquanto pintor. Mas o uso dos cálculos geométricos, das linhas retas e/ou curvas que seriam indispensáveis para a aplicação da perspectiva, que consiste exatamente em único ponto central para o qual convergem todas as linhas, provocando um aparente efeito de diminuição dos objetos. Essa técnica ficou conhecida como a terceira dimensão da pintura, a profundidade<sup>61</sup>. Sobre isso Leonardo é semelhantemente enfático e diz que os rudimentos matemáticos devem se constituir a primeira lição de um jovem pintor e assevera: *La perspective est la première chose qu'un jeune Peintre doit apprendre pour savoir mettre chaque chose à sa place, et pour lui donner la juste mesure qu'elle doit avoir dans le lieu où elle est*<sup>62</sup> [a perspectiva é primeira coisa que um jovem pintor deve aprender para saber colocar cada coisa em seu lugar, e para lhe dar a justa medida que ele deve ter no lugar onde está].

Essa arte que está devidamente fundamentada dentro dos princípios científicos humanistas, pois não somente está matematicamente fundamentada, isto é pode ser medida, mas também se baseia na observação da natureza e de seus fenômenos, como também é posta por Alberti como sendo mestra das demais artes, mas a exalta e enfatiza a necessidade de diálogo entre as diversas expressões artísticas. E sobre isso ele disserta:

<sup>60</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. 1999, p. 75

<sup>61</sup> Para maior aprofundamento Cf. ALBERTI, Leon Battista. *Sobre a Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999; IAN, Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipola. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>62</sup> DA VINCI, Leonardo. *Traité de la Peinture*. Paris: Chez Deterville, Libraire, 1876, p.1.

Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um deus. Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra de todas as artes, ou ao menos não pequeno ornamento de tudo? O arquiteto – se não me equivoco – tomou do pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, fachadas e outras coisas que tais. Todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor<sup>63</sup>.

Ele recorre ao mito de Narciso para afirmar a grandeza da pintura. Ao expor sua concepção em relação a arte de pintar, sugere ser a pintura a flor de todas as artes. E sobre isso ele escreve, *Por isso costume dizer entre os meus amigos que aquele Narciso, de acordo com os poetas, se transformou em flor foi o inventor da pintura. E como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem a história de Narciso*<sup>64</sup>. Alberti, assim como Da Vinci, faz uma acalorada defesa da pintura e além de lhe atribuir uma grandeza divina, ainda busca na autoridade dos Antigos uma referência para dar substância aos seus argumentos. E é dos Antigos que eles recepcionam a ideia de imitar a natureza, justo porque a beleza da pintura, diferentemente de algumas concepções posteriores que tomarão como parâmetro de beleza elementos mais abstratos, a concepção de beleza e de perfeição estava profundamente relacionada com sua proximidade com a natureza, com seus movimentos, suas formas e cores. A pintura para Antigos e Modernos era, sobretudo, a arte de imitar a natureza em todas as suas dimensões.

Ao discutir a relação entre o indivíduo e o cosmo na filosofia do Renascimento, Ernest Cassirer, expõe sobre a relação de completude existente entre o homem e o mundo. Ambos considerados enquanto substância, o mundo representa a maior parte, a substância (*major mundus*), mas, se considerado isoladamente, sem o homem, é nulo de saber. O homem evidentemente representa a parte menor (*minor mundus*) em relação à grandeza do mundo, contudo, é detentor de conhecimento, tornando-se, dessa maneira, maior que o mundo. Esse conhecimento, segundo Cassirer, trata-se do conhecimento de si mesmo e, este por sua vez, somente é possível por meio do conhecimento do cosmos. “Na verdade, o eu só se encontra a si mesmo à medida que se entrega ao mundo à medida que se esforça por integrar-se plenamente nele, por imitá-lo na totalidade de suas formas”<sup>65</sup>. Essa imitação, conforme Cassirer, não é trabalho passivo, ao contrário, contém em si todas as forças do intelecto, da

<sup>63</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. 1999, P.137.

<sup>64</sup> Idem, Ibidem. P. 103.

<sup>65</sup> CASSIRER, Ernest. *Indivíduo e Cosmo Na Filosofia Do Renascimento*. Tradução do alemão João Azenha Junior. Tradução do grego e do latim Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 151-152.

observação especulativa, da reflexão<sup>66</sup>. É justamente por meio dessa integração que o homem toma conhecimento de todas as coisas existentes no mundo, pois aquele é parte deste.

E nessa dialética, o homem que é um dos elementos constitutivos da natureza, torna-se homem da arte por meio do conhecimento do mundo visível e conseqüentemente de si mesmo. Trata-se, portanto, de uma reflexão acerca da relação necessária entre o homem e o cosmos. E como fizeram os Antigos, os filósofos renascentistas empreendem um debate que o homem não poder ser visto separado da natureza, já que é parte dela e sendo parte dela, por meio de um processo de imitação, de integração é capaz de compreendê-la de explicá-la, para que possa efetivamente conhecer a si mesmo.

Em sua discussão filosófica, na qual mobiliza em seu debate vários filósofos humanistas, a exemplo de Nicolau de Cusa, Ficino, Pico Della Mirandola, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, entre outros, Cassirer fornece uma visão da concepção filosófica do Renascimento, sobretudo no que diz respeito à relação entre indivíduo e cosmo. De como o homem do Renascimento se via e como se relacionava com o mundo. Nessa direção, ele procura montar um panorama partindo da doutrina filosófica de Nicolau de Cusa e dialogando os vários filósofos da época. Cassirer sugere que embora tenha havido uma renovação espiritual muito importante, o Renascimento apresenta um sistema filosófico um todo multifacetado, ao contrário do que Hegel pensou para a filosofia de uma época, que, se constituindo um todo, representaria ao espírito dessa época. Nesse panorama ele nos mostra que homens como Petrarca, Albert e Leonardo, quando se opõem a escolástica é a prova do poder que esta filosofia mantinha nos proêmios do Renascimento. O que há de concreto para esses filósofos era de que o homem deveria voltar ao seu estado de razão natural. E de que o conhecimento estava relacionado à experiência, a um novo ideal de eloquência, cujas bases excluía Aristóteles como mentor do conhecimento, tal como foi para a filosofia escolástica.

A necessidade de representar a natureza se relacionava a uma visão dos antigos que a tomavam como algo eterno, e cuja existência deveria ser imitada. Perseguiam a imortalidade, pois desejavam coabitar com as coisas que existiam para sempre, assim como a natureza que acreditavam ser imortal, e no esforço empreendido para garantir a recordação dos seus feitos para gerações posteriores, a pintura, antes mesmo da escrita e da historiografia

---

<sup>66</sup> Idem. Ibidem.

assumiu um papel fundamental a serviço da recordação, porque ela tornou-se um instrumento através do qual os homens perseguiram a perenidade dos seus feitos<sup>67</sup>.

Mas, antes mesmo da noção de história, a escrita se elevou em seu princípio como uma garantia de perenidade da vida individual pela possibilidade da recordação. Nesse sentido, as epopéias homéricas já se constituem um primeiro movimento na direção de preservar os feitos heróicos na memória da posteridade, antes mesmo que Heródoto de Halicarnasso o faça da forma que expressa, ao introduzir sua obra, um desejo de preservar a memória dos gregos e também dos bárbaros por intermédio de suas histórias<sup>68</sup>.

Ao discutir o conceito de história Antigo e Moderno, Hannah Arendt, assegura que para aqueles, *os grandes feitos e obras de que são capazes os mortais, e que constituem o tema da narrativa histórica, não são visto como parte, quer de uma totalidade ou de um processo abrangente; ao contrário, a ênfase recai sempre em situações únicas e rasgos isolados*<sup>69</sup>. Assim, como tema da história esses rasgos de glória serão também tema da produção pictórica para os Antigos. Em seu livro dedicado à arte, Plínio, o Velho, relata a disputa entre pintores em busca da sua própria glória. Ao se referir a Parrácio, pintor efésio, elogia sua trajetória e diz que ele *foi primeiro a dar simetria a pintura e o primeiro a conferir expressividade às feições, elegância aos corpos e beleza à boca*<sup>70</sup>. No entanto, esses pintores buscavam a glória representando personagens marcantes nas narrativas heróicas gregas, a exemplo desse trecho onde escreve o que segue: *Elogia-se seu Enéias ao lado de Castor e Pólux, num mesmo quadro, assim como seu Télefo, Aquiles, Agamêmnon e Ulisses*<sup>71</sup>.

Era importante para esses artistas representar cenas e personagens conhecidos da mesma forma que representavam os deuses e os heróis, de modo que fosse possível confrontar com os relatos orais ou escritos. A pintura era, de fato, um registro não apenas para a glória dos pintores que a aspirava com o objetivo de deixar sua marca, mas exercia uma função de deixar para a posteridade a possibilidade de rememoração, que segundo Hannah Arendt era o único meio que os homens, por serem mortais entre todos os elementos da natureza, tinham de

---

<sup>67</sup> ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o futuro*. Tradução de Mauro w. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 72.

<sup>68</sup> Idem. Ibidem.

<sup>69</sup> Idem. Ibidem.

<sup>70</sup> PLINIO, O Velho. História Natural Apud. LICHTENSTEIN. Op.Cit.P. 76.

<sup>71</sup> Idem, Ibidem. P. 75.

perseguir a imortalidade que somente seria possível pela recordação, Mnemósine, a mãe de todas as musas<sup>72</sup>.

Mediante o desejo de salvar os feitos heróicos da implacável ação do tempo o registro iconográfico antecederá o registro gráfico, e exercerá a importante função de servir à memória da posteridade. Mas, após o aparecimento e uso mais amplo da escrita, ela continuou a desempenhar sua função de registro, tanto de cenas heróicas, quanto de cenas do cotidiano, e evidentemente adquiriu outros propósitos além da recordação, desde o culto ao belo até um importante uso político, conforme verificamos entre egípcios, gregos e romanos<sup>73</sup>.

A exemplo disso cabe lembrar as práticas do imperador romano Otávio Augusto que no limiar da era cristã, com o propósito de atingir o pináculo da glória e do poder, reúne em torno de si um círculo de literatos que serão encarregados não apenas de contar e cantar a tradição, mas também, usaram sua arte para colaborar com a legitimação do imperador Augusto enquanto herdeiro dos fundadores de Roma e de um projeto político, cuja ousadia não teve precedentes na história romana. Com esse objetivo homens como Tito Lívio, Virgílio *trabalharam para esculpir uma imagem (talvez um mito) uma imagem da alma romana*<sup>74</sup>, *conforme o desejo do imperador*. Os romanos sabiam que *a glória de Aquiles teria sido vã se Homero não a houvesse imortalizado*<sup>75</sup>. A Construção e restauração de templos, monumentos, etc., também serviram ao projeto augustano tanto no sentido de reatar as tradições, quanto no interesse de transmitir sua imagem para seus contemporâneos e para a posteridade.

Assim como na Antiguidade, a Modernidade fará uso da arte para atender a interesses particulares e políticos. Conforme podemos verificar nas práticas de homens como Cosimo e Lorenzo de Médici em Florença, que se cercaram de artistas e eruditos e souberam como poucos imprimir um projeto político, bem como celebrar seus feitos por meio da arte. Como o fez também o monarca, dito esclarecido, Luis XIV da França, que se utilizou de todos os veículos possíveis para produzir e transmitir uma imagem pública segundo seus interesses, como escreve Peter Burke sobre os usos políticos da sua imagem enquanto monarca<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> ARENDT, Hannah. Op. Cit. 72

<sup>73</sup> Cf. E.H. Gombrich (2009) que questiona a noção da arte como uma produção que tem uma função definida, religiosa por exemplo. Tendo uma função determinada, de servir como modelo pedagógico para a religião, uma obra deixaria de ser arte no sentido mais restrito. Nesse tocante a arte teria como única finalidade agradar o espírito.

<sup>74</sup> GRIMALL, Pierre. O século de Augusto. Lisboa: Edições 70, s/d, P. 78.

<sup>75</sup> Idem, ibidem. P. 55

<sup>76</sup> BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei. A Construção da imagem Pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

Mas os antigos buscavam um remédio contra a “futilidade” das ações humanas, e compreendiam que somente por meio da lembrança eles poderiam se inserir no patamar das coisas que existiam para sempre. E para eles a natureza era imortal, permanente, imutável, tinha uma existência por si mesma. A arte por sua vez, ao lado da escrita, assume esse *status*, e se tornara uma espécie de garantia de imortalidade. Gregos, romanos, egípcios, persas entre outros povos antigos, compartilharam o desejo de viver eternamente e embora tivessem objetivos diferentes em relação à eternidade, se esforçaram para construir monumentos com o objetivo de resguardar a memória nos tempos vindouros.

Os antigos reclamaram uma origem divina para a pintura. Filóstrato, O Velho (165-244 ou 249), faz um discurso elogioso em favor da pintura, considerada por ele uma criação divina e que se ocuparia com a imitação das ações dos heróis:

Quem não admite a pintura comete uma injustiça contra a verdade, contra a sabedoria que é conferida aos poetas (pois a pintura, assim como a poesia, representa-nos os traços e as ações dos heróis), e não louva a conformidade à medida, por meio da qual, inclusive, a arte apreende a razão [*logos*]. E para quem quiser especular, a sua invenção é obra dos deuses, tendo em vista todas as formas na terra com as quais as Estações pintam os prados e os fenômenos celestes. Mas, para quem investigar a origem da arte, a imitação é uma invenção mais antiga e mais próxima à natureza. Sábios a inventaram, chamaram ora de pintura, ora de arte plástica.<sup>77</sup>

Filóstrato reclama uma origem nobre para a pintura equiparando-a à poesia, que gozava do reconhecimento de uma atividade intelectual, estatura almejada pelos retóricos da arte de pintar que se esforçavam não apenas para conceder um efeito eloqüente para a representação pictórica, mas sobretudo, para estabelecer uma aproximação com a sabedoria divina. Para Jacqueline Lichtenstein, “elogios, comparações, modelos metafóricos, imagens teofânicas tornaram-se assim constitutivos da pintura... disso nasceu a ideia de Deus Pictor, devaneio sofisticado que, no decorrer dos séculos, resulta na visão exaltada da natureza, de suas formas e cores e na concepção do mundo como pintura da divindade”.<sup>78</sup> A pintura é nobre por imitar a mais perfeita obra dos deuses, a natureza. Essa concepção de uma arte divinizada é reativada pela retórica da pintura no Renascimento, Leonardo afirma que:

---

<sup>77</sup> Filostrato, o Velho. Edição do texto grego in *Flavius Philostratus, Imagines*. Londres/Cambridge (Massachusetts), Loeb Classical Library, 1931. Apud. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura: textos essenciais. Vol. I: O mito da pintura. Tradução de magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 29.

<sup>78</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op.Cit. P.21.

con certeza podemos decir que a ciencia de la pintura es hija legítima de la naturaleza, ya que la pintura nace de ésta. Siendo más exactos, deberíamos llamarla la nieta de la naturaleza, ya que todas las cosas visibles son dadas a luz por la naturaleza, y éstas dan a luz a la pintura. Por lo tanto, podemos hablar de Ella con justicia como la nieta de la naturaleza e como relacionada com Dios.<sup>79</sup>

[Com certeza podemos dizer que a ciência da pintura é filha legítima da natureza e que a pintura nasce desta. Sendo mais exatos, deveríamos chamá-la de neta da natureza e que todas as coisas visíveis são dadas a luz por meio da natureza e esta dá a luz á pintura. Portanto, podemos falar dela com justiça como a neta da natureza e como relacionada com Deus].

Em seu *Tratado da Pintura* que tem um objetivo muito claro, qual seja o de ensinar aos jovens e aos demais interessados na arte de pintar, as principais regras dessa atividade, incluindo também orientações voltadas para a disciplina que a pintura requer. Os meios de exercitar o espírito e a imaginação, enfim toda sorte de regras, todas voltadas para que o pintor atingisse a perfeição que residia no seu entender na perfeita imitação da natureza.

Pintores Antigos e Modernos tinham como objetivo central granjear para eles próprios reconhecimento estima e glória, conforme assegura Alberti no terceiro livro do *Tratado Sobre a Pintura*, onde também que acredita que *aquele pintor, cuja obra, cativar os olhos e alma dos expectadores atingirão seus objetivos*<sup>80</sup>. Para Da Vinci, a vida do pintor deveria se pautar por disciplina, estudo e, sobretudo, por uma rígida rotina de observação, reflexão acerca das coisas vistas, exercita-se nos desenhos e aspirar a universalidade. Para se tornar um pintor, cuja arte fosse universal, dever-se-ia seguir alguns passos fundamentais. A primeira coisa, que um jovem pintor deveria aprender seria a perspectiva, segundo ele, para que soubesse colocar cada coisa em seu lugar. Para isso seria indispensável a escolha de um bom mestre que pudesse ensinar-lhe primeiramente a desenhar e depois adquirir a sensibilidade necessária para aprender as lições que a própria natureza seria capaz de lhes dar, haja vista que, *“les jeunes gens qui veulent faire un grand progrès dans la science qui apprend à imiter et à représenter tous les ouvrages de la nature, doivent s'appliquer principalement à bien dessiner, et à donner les lumières et les ombres à leurs figures, selon le jour qu'elles*

<sup>79</sup> DA VINCI, Leonardo. *Cuadernos de notas*. 1993, p. 93-94.

<sup>80</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Op.cit.* 9, P.137.

*reçoivent et le lieu où elles sont places*”<sup>81</sup>. [Os jovens indivíduos que querem fazer grandes progressos na ciência que aprendem a imitar e para representar todas as obras da natureza, devem se aplicar principalmente a desenhar bem e a aplicar luzes e sombras a suas figuras, conforme o dia em que receberem e o lugar onde eles estão]. Todo o processo de aprendizado e aprimoramento da técnica e da sensibilidade tinha como principal objetivo dominar a capacidade de imitar a natureza, requisito fundamental para tornar-se um pintor universal.

O Renascimento representou um esforço no sentido de revitalizar esses conceitos, crenças e gestos dos Antigos, semelhantemente a Alberto que, ao escrever seu tratado *Da Pintura*, também ecoa com os antigos em torno da noção de perenidade por meio da arte. Ao prefaciar sua obra, a dedica a Brunelleschi<sup>82</sup>, e assim escreve: *“tu, como fazes a cada dia, continuas a descobrir coisas por meio das quais teu engenho maravilhoso conquista fama e prestígio perpétuos”*<sup>83</sup>. Assim, como os antigos gregos que desejavam igualar-se à natureza por meio dos registros dos seus feitos, Alberti percebeu na arte do seu ídolo Brunelleschi, (e de tantos outros artistas do seu tempo) uma possibilidade de lembrança. Sua própria obra é erigida com os propósitos de durabilidade e fama.

Parece não serem suficientes seus próprios feitos, embora almeje a glória por meio desta. É necessário para Alberti, o reconhecimento dos seus pares, tanto que nesta mesma obra ele expressa o seguinte desejo: *“Se for utilidade e proveito aos pintores, uma coisa só peço como recompensa das minhas fadigas: que pintem em suas histórias a minha fisionomia, mostrando assim que são agradecidos e que eu me preocupei com a arte”*<sup>84</sup>. Através da sua obra, Alberti reivindica glória, isso incluía a preservação da sua imagem, tal como alcança Plínio<sup>85</sup> com seu imortalizador retrato.

---

<sup>81</sup> DA VINCI, Leonardo. Op.Cit, 1876.

<sup>82</sup> Fellippo Brunelleschi (1377-1446). Arquiteto e escultor florentino. Brunelleschi foi um dos arquitetos mais famosos de todos os tempos e membro integrante do grupo de artistas que criou o estilo renascentista. Embora não tenha sido pintor, foi o primeiro, um pioneiro da perspectiva. Em seu tratado sobre, Alberti descreve um método desenvolvido por Brunelleschi, de representação do objeto em profundidade sobre superfícies planas utilizando-se um único ponto de fuga.

<sup>83</sup> ALBERTI, Op.Cit. P. 72-73.

<sup>84</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. P. 150-151

<sup>85</sup> Plínio, o velho (Gaius Plinius Secundus; 23/24-79 d.C.). Enciclopedista romano. Funcionário público, Plínio tinha a escrita como segunda ocupação. Produziu entre outras coisas, a *Historia Naturalis*, uma gigantesca compilação em 37 volumes que se propunha abarcar, além de todas as ciências naturais, também as aplicações nas artes e ofícios da vida civilizada. A *História Natural* foi a única obra sua que chegou até nós, mas foi bastante criticada por sua superficialidade.

Era, pois, essa uma das grandes inquietações, que ele parece compartilhar com os Antigos, o desejo de sobrevivência após sua morte, de ter seu rosto pintado. Funcionava como uma garantia da recepção e, conseqüentemente, do reconhecimento do seu empreendimento. Alberti elogia um passado de glória na tentativa de instruir o presente e o futuro e escreve um texto, cuja inspiração vem dos Clássicos, enunciados em passagens em que demonstra a grandeza da arte de pintar. Sua inspiração vem principalmente, da obra de Plínio, o velho, do I século d.C. que escreve a enciclopédia intitulada *História Natural*, sendo esta sua principal fonte.

Grande defensor do conhecimento como formador do espírito humano, o naturalista romano Plínio, o Velho, desejou em sua obra enciclopédica intitulada *Naturalis Historia*, falar sobre quase todas as coisas existentes. Sua *História Natural* compreende independentemente da história dos animais, das plantas e dos minerais, a história da terra, do céu, da medicina, do comércio, da navegação, da origem dos costumes, das artes liberais e mecânicas, enfim, todas as ciências naturais e artes humanas, constituindo-se, portanto, uma importante fonte de pesquisa para arqueólogos e historiadores. Cinco livros de sua obra são dedicados a enumerar os principais artistas e suas obras, as mais belas obras na pintura, arquitetura, escultura e cinzeladura. E dedicou o seu livro XXXV à arte de pintar, em que faz uma verdadeira defesa da pintura que no seu entender estava esquecida na sua época. Para ele, a pintura que havia sido bastante cultivada pelos gregos estava caindo em desuso no Império romano que tinha maior inclinação para a escultura do que para a pintura e sobre isso faz uma verdadeira queixa, assim lamenta:

Imaginum quidem pictura, qua máxime símiles in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. Aerei pronuntur clypei argenteae facies, surdo figurarum discrimine, estatuarum permutantur, vulgatis jam pridem salibus etiam carminum. Adeo materiam maluut conspici omnes, quam se nosci. Et inter haec pinacothecas valeribus tabulis consuunt, alienasque effigies colunt, ipsi honorem nom nisi in pretio ducentes, ut fragant haeres, furisque detrahat laqueus. Itaque nullius effigie vivente, imagines pecuniae, nom suas, relinquunt<sup>86</sup>.

[A pintura que transmite à posteridade a semelhança mais perfeita das pessoas caiu em completo desuso. Consagramos escudos de bronze e efígies de prata. Insensível à diferença dos rostos, troca-se as cabeças das estátuas e as colocam abaixo depois de passados longos tempos de versos satíricos. Tanto é verdade que mais preferem atrair os olhares para o material

---

<sup>86</sup> PLINIO. Histoire Naturelle. Tomo II. Avec la traduction en français pour M. È Littré. Publiée sur la direction de M. Nisard, s/d.

empregado, que adquirir conhecimento. Enquanto isso se reveste as galerias com quadros velhos e se busca efígies estrangeiras. Mas considera-se o metal da efígie como o herdeiro da brisa e o laço de pegar o ladrão. Assim, qualquer retrato deixará a imagem de sua fortuna e não a sua].

Sua crítica recai principalmente sobre a valorização excessiva dos materiais utilizados para confecção de esculturas e de moedas, a exemplo do mármore e da prata que em seu tempo possuem um valor superior ao da arte em si. Plínio relata duelos entre os mais famosos pintores da Antiguidade Clássica, por meio dos quais se esmeravam para representar a natureza no mais alto grau de perfeição.

No tocante à divisão do *Da Pintura*, ele encontra-se dividido de forma tripartida: “rudimentos, “pintura” e “pintor”. No I livro, Alberti se dedica aos rudimentos que tratam das luzes e da matemática. Pintor que deseja instruir pintores, ele não abre mão da geometria, das linhas e ângulos que são fundamentais para a perspectiva, que em sua época já estava bastante difundida. Mas as luzes eram de fato sua maior preocupação, porque as superfícies sofrem variações conforme o lugar e as luzes e isto está para além da matemática.

No segundo livro, dedica-se a composição. Tendo Plínio como seu instrutor, ele entende que os fins da pintura são a presentificação do ausente, meio pelo qual é possível perenizar o morto, além de comover e granjear para o pintor, reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza. “*Contém em si a pintura - tanto quanto se diz da amizade - a força divina de fazer presente os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices*”<sup>87</sup>. No seu entender a composição de uma obra deve trazer uma história, figurada como cena, com o objetivo de agradar e de comover. No III livro Alberti trata do pintor e da sua formação, este deve investir em um conhecimento diversificado, pois muito mais que a técnica, ele deve ser instruído nas artes liberais. Pintura, retórica e poesia devem manter uma articulação perfeita para além da técnica, é o que ele chama de *ut pictura poesis* (Assim como em pintura, em poesia) pela qual o pintor e o orador se exercitam, ambos na invenção.

Cícero no I século a.C., defendia que a amizade tinha uma força capaz fazer presentes os ausentes<sup>88</sup>. Alberti, homem do século XV, pintor, teórico da pintura e profundo conhecedor dos clássicos, considerava que, assim como a amizade, a pintura tinha a função

<sup>87</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op Cit.

<sup>88</sup> Cícero, *De Amicitia*, 7, 23.

precípua de preservar viva a fisionomia de quem já morreu, tarefa a que se prestará a fotografia desde o seu advento.

A pintura assim como a fotografia não tem como intenção fixar uma imagem meramente para recordação dos mortos, ambas nos remete a paisagens longínquas, temporal e/ou espacialmente e nos permitem reviver momentos que foram congelados por meio da imagem. Os homens do Renascimento aprenderam com os antigos que a pintura imita as coisas vistas e vividas, portando a natureza e o agir humano. Por este motivo entendiam que era digno representar a natureza e suas criações, mas também contar histórias por meio da pintura. *A imitação é considerada pela pintura de dois modos, o observacional, como uma análise anatômica, pautada pela semelhança, e o eletivo, em que esta, quando produtora da fealdade é corrigida*<sup>89</sup>. Sobre isso Alberti escreve o seguinte:

Zêuxis, o mais ilustre e competente de todos os pintores, para fazer um quadro que os cidadãos colocaram no templo de Luciana, perto de Crotona, não confiou prudentemente em seu próprio engenho, como fazem hoje os pintores. Como pensava ele não ser possível encontrar em um só corpo toda a beleza que procurava – coisa que a natureza não deu a uma só pessoa –, escolheu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia em uma mulher<sup>90</sup>.

Trata-se de utilizar os melhores exemplos da natureza para atingir a perfeição. Esta está diretamente relacionada com o que há de mais belo na natureza, certamente o belo para os Renascentistas, assim como para os Antigos, estava diretamente relacionado com a natureza dos corpos, das paisagens e, sobretudo, na perfeição do trabalho do pintor. Segundo José D'Assunção Barros, Leonardo persegue a ideia de que o feio também pode ser belo:

... a concepção de Arte de Leonardo da Vinci acha-se interferida não apenas pelos aspectos ligados aos modos de representar, mas também pelas escolhas do que deve ser representado. Alberti, que foi outro grande teorizador da Arte Renascentista, defendia a ideia de que – na sua busca do que representar – o artista deveria se empenhar na seleção do “mais belo” da Natureza. Ao contrário, Leonardo da Vinci asseverava que todos os aspectos e elementos da Natureza deveriam ser buscados pela imitação artística.

<sup>89</sup> KOSSOVITCH, Leon. Apresentação da obra Sobre a Pintura, Op.Cit. P.31

<sup>90</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. p.143.

Conforme registra um de seus escritos, ele não estava interessado no Belo, mas sim no Individual e Característico. O Feio poderia ser tanto objeto da representação artística como o Belo – e isto traz uma nuance muito interessante à concepção de Arte de Leonardo da Vinci porque ele antecipa uma reflexão que só seria corrente a partir do Romantismo e, sobretudo, com a Arte Moderna<sup>91</sup>

Leonardo efetivamente propõe um rigor muito grande em relação a ciência, sendo a pintura uma ciência, no seu entendimento, esta deveria representar, imitar as coisas visíveis na natureza. Segundo Michael Baxandall, Leonardo pensava que imitador da natureza deveria se manter “autônomo com relação aos livros que apresentavam modelos e fórmulas, as figuras de repertório e as convenções, as quais constituíam uma parte substancial da tradição pictorial”<sup>92</sup>.

Leonardo Da Vinci, ao escrever sobre *La Vista Y La Aparencia De Cosas*, diz que os teóricos antigos chegaram à conclusão de que a faculdade intelectual concedida ao homem é estimulada por meio de um instrumento através do qual estão conectados os cinco sentidos, é o órgão de percepção. Este sentido de percepção é a visão. Para Leonardo, o olho está em conexão com os demais órgãos dos sentidos, é ele quem guia os demais. E sobre isso ele escreve: “*La experiencia nos enseña que el ojo capta diez cualidades diferentes de los objetos*”<sup>93</sup> [A experiência dos ensina que o olho capta dez qualidades diferentes dos objetos] Leonardo institui uma relação entre os cinco sentidos com o objetivo de demonstrar que é de fundamental importância que o pintor represente aquilo que vê, e acrescenta o seguinte: “*El ojo, que es la ventana alma, es el órgano principal por el que el entendimiento puede tener lãs más completa e magnífica visión de lãs infinitas obras de La natureleza*”<sup>94</sup> [o olho que é a janela da alma, é o órgão principal por meio do qual pode ter a mais completa visão das infinitas que obras da natureza].

Uma questão que colocamos anteriormente é que, para Alberti, a grandeza de uma obra e de um pintor reside na imitação da natureza, portanto, aquilo que podemos vê, conforme escreve: “as coisas que não podemos ver não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça para representar aquilo que se vê”<sup>95</sup>. Essa idéia de representar as coisas visíveis ou preexistentes está completamente ligada ao mundo antigo. Para Aristóteles todo o processo de criação pressupõe uma imitação das coisas existentes. O filósofo grego elabora um tratado no

<sup>91</sup> BARROS. José D’assunção. A arte é coisa mental: Reflexões sobre o pensamento de Leonardo Da Vinci sobre a Arte. In: Revista Poiésis, n. 11, p. 71-82, Nov. 2008. Acessa no dia 18 de dezembro de 2011.

<sup>92</sup> BAXANDALL, Michael. Op.Cit. p.195.

<sup>93</sup> Da Vinci. La Carrera Del Artista. Cuadernos de Notas Op. Cit. P.9.

<sup>94</sup> DA VINCI, Leonardo. Op. Cit. P. 11.

<sup>95</sup> ALBERTI. Leon Battista. , Op.Cit.1999 P. 76

qual discute a poesia enquanto arte de imitar. Para ele, os diferentes tipos de poesias são imitações, diferem-se apenas umas das outras pelas diferentes maneiras de imitar<sup>96</sup>. Com a pintura não é diferente, e os renascentistas consideravam a arte como espelho da natureza, na medida em que a prática ensinava que:

(...) a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza – nada há mais ávido do seu semelhante que ela – com que choremos, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem. Mas os movimentos da alma são conhecidos pelo movimento do corpo<sup>97</sup>.

E prossegue:

Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderá apreendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma... quem poderá, sem enorme esforço, exprimir fisionomias em que a boca, o queixo, os olhos, as bochechas, a testa, as sobrancelhas, tudo que esteja em conveniência com o riso ou o choro. Por isso é bom aprender da natureza essas coisas e fazê-las bem prontamente, proporcionando ao expectador pensar em muito mais do que realmente vê<sup>98</sup>.

Para Alberti, não se trata apenas de imitar tal qual está posto na natureza, mas de acordo com a história que está sendo contada. Evidentemente, ele entendia que um pintor instruído deveria contar histórias em suas composições, dessa maneira, os movimentos dos corpos deveriam estar de acordo com a história contada, conforme expressa: “*Em primeiro lugar os corpos devem movimentar-se de acordo com o que está disposto na história*”<sup>99</sup>. Leonardo Da Vinci coaduna com a perspectiva albertiana quando faz observações positivas acerca da imitação da natureza na pintura e escreve em seu *Tratado da Pintura*:

A pintura... impele a mente do pintor a se transmutar na própria mente da natureza e a se fazer o intérprete entre a natureza a arte, explicando em nome da natureza as causas e fenômenos naturais regidos por suas leis – como as aparências dos objetos próximos ao olho convergem para a pupila imagens verdadeiras; os quais entre objetos de igual dimensão parecem maiores aos olhos; os quais entre cores idênticas parecem mais ou menos

<sup>96</sup> ARISTÓTELES, Op.Cit.

<sup>97</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. P.122

<sup>98</sup> Idem, Ibidem P.122.

<sup>99</sup> Idem, Ibidem, P. 123

escuros ou mais ou menos brilhantes ; os quais entre objetos igualmente baixos parecem mais ou menos baixos; os quais entre objetos colocados à mesma altura parecem mais ou menos altos; porque, de dois objetos colocados em distancias diferentes [do olho], um se vê melhor que outro<sup>100</sup>.

O pintor é o intérprete da natureza, o imitador que é naturalmente impelido a representar aquilo que seus olhos vêem. Ora, a natureza era por excelência considerada a *magistra* (mestra) dos pintores, como coloca Alberti de forma apaixonada ao exaltar a glória alcançada por um pintor, ao contemplar suas obras, tendo como alvo de adoração, “*quem pode duvidar então que a pintura que seja mestra ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo?*”<sup>101</sup> deveriam se distanciar ao máximo das fórmulas prontas, modelos postos em voga pela tradição.

É possível visualizarmos esses aspectos colocados pelo pintor em várias obras da sua época e de períodos posteriores, mas selecionamos uma tela de Botticelli em que podemos perceber uma trama muito bem organizada e toda a movimentação no cenário, conforme a história que ele desejava passar para o público.

Essas lições são visíveis nas obras de Botticelli, por exemplo, pinturas que podem ser vistas segundo no capítulo e que ilustram muito bem essa ideia de uma trama muito bem organizada e com toda a movimentação dentro de um cenário reconhecível e conforme a história contada.

A obra abaixo é intitulada por *A Calúnia*, que é possivelmente o ultimo quadro de Botticelli que conta uma história com temática secular. Esta obra, segundo Bárbara Deimiling, trata de uma composição inspirada numa pintura perdida do pintor grego, Apeles sobre o qual temos apenas referências, entre elas, feita por de Luciano de Samósata<sup>102</sup>, retomada por Alberti. Em seu *Da Pintura*,

Não se lê sem louvor a famosa descrição da Calunia que Luciano diz ter sido pintada por Apeles. Penso que não é assunto fora do nosso propósito narrá-la aqui para lembrar aos pintores a que pontos da invenção eles devem estar atentos. Havia nessa pintura, um homem com duas orelhas enormes, tendo junto a si, de um e outro lado, duas mulheres: uma se chamava Ignorância e a outra, Suspeita. De lugar pouco distante vinha a Calúnia. Era

<sup>100</sup> DA VINCI, Leonardo. Apud. Michael Baxandall. In: O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

<sup>101</sup> Idem, Ibidem, p. 102-103

<sup>102</sup> Luciano de Samósata nasceu c. 125 em Samósata, na província romana da Síria, e morreu pouco depois de 181, talvez em Alexandria, Egito. De certo, pouca coisa se sabe a respeito de sua vida, mas o apogeu de sua atividade literária transcorreu entre 161 e 180, durante o reinado de Marco Aurélio.

uma mulher de aspecto belíssimo, mas parecia, em sua fisionomia, astuta demais. Trazia na Mão esquerda uma tocha acesa e, com a direita, arrastava pelos cabelos um jovem que estendia as mãos para os céus. E havia também um homem pálido, feio, todo sujo, de má catadura, que se podia comparar a uma pessoa que se tornara magra e queimada por longa labuta no campo de batalha: era o guia da Calúnia e se chamava despeito. Havia duas outras mulheres, companheiras da Calúnia, que lhe ajustavam os enfeites e as roupas; uma chamava-se Insídia, e a outra, Fraude. Atrás delas estava a P, trajando vestes fúnebres, a se dilacerar toda. Atrás desta vinha a Verdade. Essa história, se contada já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles<sup>103</sup>.



Figura 1 Alessandro Botticelli. A Calúnia, 1495. Tempera sobre madeira, 62x9. Galeria Degli Uffizi, Florença.

Possivelmente influenciado por Alberti, essa obra seria uma tentativa de Botticelli de representar essa obra perdida, e que na sua época existem apenas descrições. Ela conta uma história em que Apeles teria sido acusado pelo também pintor Antífilo, tido como um homem invejoso, de ter tido importante participação em uma revolta contra o rei Ptolomeu IV, para quem trabalhavam ambos os pintores. Após a denúncia, Apeles teria sido preso. Após provar sua inocência ele teria sido reabilitado pelo rei. Temos, portanto uma narrativa contada por meio da pintura na qual é possível visualizar os gestos carregados de significados lições que Alberti fazia questão de passar para os pintores, pois os gestos, expressões são capazes de falar tanto quanto uma narrativa escrita. Os pintores deveriam estar sempre na companhia de

<sup>103</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. P.139-140

oradores e poetas, para que a eloquência oratória e poética pudesse ser representada por meio de símbolos.

Com efeito, Alberti acreditava que, a história é a maior obra do pintor, porque é por meio dela que ele demonstra não somente sua competência matemática, mas, sobretudo, sua integração com as artes liberais. “Ora, uma história não contém apenas homens, por isso” devemos nos esforçar para pintar não apenas homens, mas também cavalos, cães e todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas”<sup>104</sup>. Alberti aprendeu com os antigos que jamais alguém poderia pelo menos ser mediano em tudo, de maneira alguma. O que se deve exigir de um pintor é que ele saiba o mínimo para se obter excelência no que se propõe a fazer. Como podemos perceber nesta exemplificação:

Nícias, pintor ateniense, pintou mulheres com todo o esmero. Heráclides foi enaltecido por pintar navios. Sarapião não conseguia pintar homens, outras coisas pintava muito bem. Dionísio sabia pintar apenas homens. Alexandre – o que pintou o pórtico de Pompeu – sabia, mais que qualquer outro pintar animais, particularmente cães. Aurélio porque estava sempre a amar, pintava deusas nas quais reproduzia as fisionomias que amava. Fídias empenhava-se mais em mostrar a majestade dos deuses que em se ocupar da beleza dos homens...Convém cultivar as dádivas da natureza com empenho e exercício, e fazê-las, a cada dia, maiores<sup>105</sup>.

A natureza é uma constante na obra do florentino, mas esta precisa carecer ser representada com diligência pelas mãos do artífice, sem, contudo, perder de vista a beleza que é perseguida sem exceção. Toda a composição de uma obra deveria, no seu entendimento, deveria primar pela beleza, e essa perseguição pelo belo é, a nosso ver, uma herança clássica sem dúvida.

Por meio de instrutivas e claras lições, Leon Battista Alberti, escreve uma obra para não apenas doutrinar o seu tempo, mas para celebrar a grandeza que vê nos antigos. Elogia a beleza, mas sugere que a natureza seja a inspiração e o ponto de orientação e de sustentação dos artífices diligentes, sem a qual não existe arte perfeita.

Este mesmo zelo pelas coisas e valores dos antigos são visíveis tanto nos seus trabalhos sobre a família a matemática, a arquitetura e a pintura. No tratado *Da Pintura*, composto por três livros em onde trata com bastante vigor das luzes, da composição, do ofício e da conduta. Estabelece uma afinidade entre poesia e pintura, sugerindo a obra de arte como

<sup>104</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. P.147

<sup>105</sup> Idem, ibidem, p. 147-148

um exercício de retórica que teria a função de presentificar o ausente, mas também do excedente, isto é, do significar a realidade mais do que ela efetivamente significa. Portanto, uma obra de arte deveria dizer muito, mas do que se via aparentemente.

Nascido em Gênova em 14 de fevereiro de 1404, Leon Battista Alberti, foi humanista, dedicou-se à física, matemática, arquitetura, pintura e filosofia. Foi um grande defensor da virtude e da sabedoria, expressando com veemência, a dificuldade de quem, em sua época se dedicava as letras. Estudioso da cultura clássica, como demonstra em todas as suas obras, Alberti resignificou as lições dos antigos para o seu tempo, tal como escreve em seu livro *Sobre a Família*<sup>106</sup>, nas palavras de Leonardo quando fala da educação dos filhos,

É conhecida e louvada a resposta de Anaxágoras que, como prudente e sábio pai, ao receber a notícia da morte do seu filho, disse com a alma paciente e resignada que, sabendo ter gerado um homem mortal, não achava intolerável que aquele que nasceu para morrer já tivesse morrido<sup>107</sup>.

Em outro trecho Leonardo sugere:

E se os pais, ou porque não tem atitude, ou porque são ocupados de mais com coisas de maior importância, não podem ensinar todas as coisas boas, louváveis e prudentes, que procurem então uma pessoa de confiança, capaz de ensinar as coisas. Assim diz que fez Peleu, o qual confiou seu filho Aquiles ao prudentíssimo e eloquentíssimo Fênix, para que adquirisse oratória e os bons costumes<sup>108</sup>.

Alberti considerou grandemente os antigos, conforme também veremos no livro *Da Pintura*, que ele não recepcionou apenas a educação moral antiga, mas reconhece que as bases das técnicas utilizadas na arte de pintar vem da antiguidade. Para ele os antigos ofereceram toda sorte de lição, e com a arte não é diferente, tanto com a arquitetura quanto com a pintura.

---

<sup>106</sup> O tratado *Della Famiglia*, composto por três livros é uma obra filosófica, considerado por algumas pessoas como livro religioso. A obra desenvolve por meio de um vigoroso diálogo entre seu pai Lorenzo Alberti estava gravemente enfermo e seus irmão Ricardo, que chega para visitá-lo e Leonardo e Eduardo Alberti, que já se encontravam ali.

<sup>107</sup> ALBERTTI, Leon Battista. *Sobre A Família*. Tradução de Carlota Conti. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970, 44-45.

<sup>108</sup> Idem, *Ibidem*, p.65.

Aqui colocaremos em relevo a relação entre natureza e pintura, a partir da recepção dos clássicos pelo renascentista Alberti. Apesar da presunção em querer abarcar dois momentos tão amplos e plurais, não pretendemos dar conta de questões mais abrangentes concernentes à Antiguidade ou ao Renascimento e nem seria possível em um simples texto. O foco está na relação histórica entre pintura e natureza para ambos os momentos, mas, sobretudo, como os modernos recepcionaram esses conceitos da época que considerava áurea. Para realização do nosso empreendimento analisamos os três livros que compõem a obra *Da Pintura* de Leon Battista Alberti, que se constituirão nossa fonte principal. Portanto, todas as questões aqui postas tomarão como ponto de partida as lições trazidas por Alberti, que quis ensinar aos artistas do seu tempo a imitar os antigos e, logo, a natureza acima de qualquer coisa.

Nos últimos anos do século XV, falou-se bastante na história, pesquisou-se e debateu-se acerca dos testemunhos antigos, mas para artistas como Ângelo Policiano, Marcilio Ficino e Sandro Botticelli, a história não era mais do que um sistema filosófico do século. Embora acreditassem que a grande mestra da vida fosse a morte e não a história. Bem, voltamos a falar da formação do pintor, sim, pois para a composição de uma bela história, o artífice precisa ter conhecimentos sobre muitas coisas para além da geometria, como insiste o próprio Alberti:

Estou de acordo com o pensamento de Pânfilo, pintor antigo e renomado, com quem os jovens nobres começaram a pintar. Ele pensava que nenhum pintor poderia pintar bem se não soubesse geometria. Nossas instruções, por meio das quais se exprime toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras...A companhia dos poetas e oradores, traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história... (ALBERTI: 1999, 138-139).

Na sua compreensão, a história é a maior obra do pintor, porque é por meio dela que ele demonstra não somente sua competência matemática, mas, sobretudo, sua integração com as artes liberais. Ora, uma história não contém apenas homens, pois isso “devemos nos esforçar para pintar não apenas homens, mas também cavalos, cães e todos os outros animais

e todas as outras coisas dignas de serem vistas”<sup>109</sup> (ALBERTI: 1999 147). Alberti aprendeu com os antigos que jamais alguém poderia pelo menos ser mediano em tudo, de maneira alguma. O que se deve exigir de um pintor é que ele saiba o mínimo para se obter excelência no que se propõe a fazer.

Esse mesmo Alberti que escreve o tratado sobre a família escreve uma de tratados de matemática, arquitetura e pintura. Em seu tratado *Da Pintura* composto por três livros onde versa com bastante vigor sobre as luzes, a composição, o ofício e a conduta do pintor. Estabelece uma afinidade entre poesia e pintura, sugerindo a obra de arte com um exercício de retórica que teria a função de presentificar o ausente, mas também do excedente, isto é, do significar a realidade mais do que significa. Portanto uma obra de arte deveria dizer muito, mas do que se via aparentemente.

Daí temos condições de pensar as pinturas da época enquanto carregadas de significados e mensagens que eram recepcionadas da antiguidade clássicas, mas que serviam para atender aos interesses da época. No seu segundo livro Alberti contribui no movimento que se procura de afastar das referências cristãs em favor do humanismo. Eis as razões pelas quais as obras de Botticelli não serem rechaçadas. No entanto ele faz algumas recomendações em nome do pudor que defendia.

Se a situação o permitir alguns estarão nus, alguns em parte nus, em parte vestidos, mantendo-se sempre o pudor e o recato. As partes do corpo à vista e, igualmente as outras que oferecem pouco atrativos devem está cobertas com panos, folhas ou com as mãos. (Alberti: 1999, 121).

Por mais que Alberti tenha sido um dos homens a se opor aos princípios da escolástica, isso não significa dizer que tenha havido um aprofunda mudança no tocante à sua relação com os padrões morais da época. É notável o quanto tem toda uma preocupação voltada para a manutenção de certos valores familiares e de comportamento da mulher. Ora, tanto ele quanto Leonardo Da Vinci propôs uma nova forma de conhecimento em relação ao mundo, dentro daquela perspectiva de retorno à razão primitiva do homem, cuja possibilidade

---

<sup>109</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op.Cit. 1999, p. 147.

de conhecimento de si e do Cosmos está pautada na observação e na experiência. Mas, o *Quattrocento*, representava uma novidade porque neste século notamos uma preocupação no sentido de que se asseverava uma necessidade de estabelecer um método, um rigor no processo de experimentação e de se teorizar o conhecimento. A pintura, portanto, será uma forma de conhecimento da natureza e por isso foi digna de grandes tratados que, antes de tudo, se propôs a afirmar o rigor dessa atividade.

## **CAPÍTULO II - MITOS E HISTÓRIAS CLÁSSICAS NAS OBRAS DE BOTTICELLI: REPRESENTAÇÕES ANTIGAS E MODERNAS (TITO LÍVIO E OVÍDIO).**

### **BOTTICELLI E SUA PINTURA POÉTICA NO QUATTROCENTO (1445-1510)**

Em um bairro urbano do claustro dominicano de Santa Maria Novella, na cidade de Florença, Alessandro di Mariano di Vanni Fillipepi nasceu e passou a sua infância. Foi lá que o menino que ficou conhecido como Sandro Botticelli, teve acesso a uma das mais importantes pinturas do início do Renascimento florentino: o *Fresco da Trindade*, obra acabada por Masaccio<sup>110</sup> em 1427, para Santa Maria Novella, cuja composição explora de forma inédita as leis da perspectiva central<sup>111</sup>. Masaccio foi o primeiro a utilizar a técnica baseada em cálculos matemáticos que consiste em um ponto de fuga central, para onde convergem todas as linhas, oferecendo à pintura uma sensação mais realista do relevo corporal, dando mais graça e leveza aos corpos retratados. Masaccio buscou a inspiração

---

<sup>110</sup> Segundo Gombrich, O Fresco *A santíssima Trindade com Virgem, São João e os doadores* (1525-8), localizado na igreja de Santa Maria Novella, Florença, representa uma verdadeira revolução do ponto de vista artístico para a pintura Florentina no primeiro quartel do século XV. Seu realizador Masaccio (1401-28) provoca um verdadeiro espanto entre os seus contemporâneos, não apenas pelo artifício técnico da pintura em perspectiva, mas por adotar um estilo destoante do que era costumeiro entre seus contemporâneos. Diferentemente do que era comum em sua época, ele não elabora uma obra com graciosidade, pormenores decorativos, flores e pedras preciosas. Ao contrário disso, essa pintura dar ao expectador a impressão de que há um buraco na parede e de que podemos tocar em cada imagem ali representada. Com formas que se assemelham a estátuas muito próximo ao estilo de Brunelleschi, Masaccio elabora uma obra sólida, praticamente sem movimentos, mais repleta de significados. Considerado um gênio do Renascimento Florentino, Masaccio morreu aos 28 anos, no vigor da juventude, deixando uma herança inestimável para a História da Arte. Cf.: GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

<sup>111</sup> DEIMLING, Bárbara. Op.Cit. p.07

temática nos modelos de Giotto<sup>112</sup>, pintor que se destacou no século anterior por criar, ainda que de forma inacabada, uma ilusão de profundidade em suas obras.

Segundo Gombrich, foi Giotto o primeiro a criar a ilusão de que a história sagrada se passava diante dos nossos olhos, contrariando a concepção medieval que consistia em examinar as representações mais antigas e adaptar os modelos consagrados pelo tempo a um novo uso<sup>113</sup>. Masaccio também buscou na Antiguidade a inspiração pela representação da natureza, que voltava, com efeito, ao centro de interesse a partir do século XV. Foi ele o precursor do Renascimento florentino na arte de pintar, que terá seu término em duas gerações. Mais tarde, na virada do *Quattrocento* para o *Cinquecento*, com Botticelli e seus companheiros<sup>114</sup>.

Dono de uma carreira brilhante, conquistando fama e muito dinheiro, além da proteção de uma das mais importantes famílias de Florença, os Médici<sup>115</sup>, Botticelli manteve durante toda a vida uma relação fiel com suas raízes em Florença no atual Borgo Ognissanti, o que lhe permitiu estabelecer contatos importantes, a exemplo da família Vespucci, de quem era vizinho e a quem pertencia o explorador e negociante Américo Vespucci (1454-1520), cujo nome batizaria o Novo Mundo. Os Vespucci eram amigos dos Médici, família que será importante para Botticelli até o fim da sua vida, pois não apenas seus membros fizeram encomendas importantes, como também protegeram o pintor, incluindo-o em um círculo de artistas organizado por Lorenzo, o Magnífico (1463-1503). Desse círculo fazia parte, entre outros artistas, o poeta Angelo Poliziano, cuja obra foi bastante profícua para a produção artística de Botticelli; o também poeta Luigi Pulci; o livreiro Vespasiano de Bisticci; Filippo Lippi, mestre de Botticelli; Antonio Pallaiuolo; e mais tarde, já no final de sua vida compõe este círculo, o Jovem Michelangelo<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> Giotto de Bondone (1267-1337) é considerado o precursor de uma nova era na história da Arte italiana. Bastante receptivos às lições dos mestres Bizantinos, Giotto dedicou-se, sobretudo aos *afrescos*, a exemplo do das histórias sobre a vida de Cristo que pintou na capela *Dell' Arena* de Pádua. Para Gombrich, este artista redescobriu a arte de pintar com ilusão de profundidade, técnica que será aperfeiçoada quase dois séculos mais tarde por Brunelleschi e Masaccio. A grande sacada de Giotto foi elaborar composições como uma história, utilizando-se de técnicas que davam ao espectador a sensação de que estava assistindo as cenas ali, se passando diante dos seus olhos. Esse artista vivenciou uma época em que não havia uma valorização da arte como ocorrerá no século XV.

<sup>113</sup> GOMBRICH, Ernest Hans. P.20.

<sup>114</sup> DEIMLING, Bárbara. Op. Cit

<sup>115</sup> LARIVAILLE, Paul. **A Itália no tempo de Maquiavel. Tradução de Jonatas Batista Neto.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>116</sup> HIBBERT, Chistopher. **A Ascensão e queda dos Médici O Renascimento em Florença.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 1993, p.135.

Filho de Mariano de Vanni e Smeralda, sua esposa<sup>117</sup>, o artista nasceu no final da primeira metade do século XV, na década de quarenta, mas com o ano incerto. Segundo Giulio Argan, a data do seu nascimento é deduzida de um registro cadastral de 1447 onde seu pai declara que seu filho está com dois anos de idade. E em 1458, em outro registro de cadastro, ele diz que Sandro está com treze anos e acrescenta que aprende a ler na escola<sup>118</sup>.

Botticelli iniciou sua vida profissional na ourivesaria, mas antes de concluir sua formação nesse ramo, migrou para a pintura e, aos dezoito anos, estava ao lado de um dos pintores mais reconhecidos em Florença em meados do século XV. Fran Filippo Lippi era monge carmelita e mantinha uma relação muito estreita com os Médici, foi com ele que Botticelli iniciou sua formação e com quem permaneceu durante cinco anos em Prato.

Durante esse tempo aprendeu coisas básicas como o preparo e a mistura das tintas, mas também, as técnicas dos frescos e da pintura de quadros. Sob a influência do mestre pintou suas primeiras obras por encomenda, uma das primeiras foi *A Adoração dos Magos* (1465-67) seguido de sua primeiras virgens: *A virgem e o Menino com Um Anjo* (cerca de 1465-67) e *A virgem e o Menino com Dois Anjos e o Pequeno São João Baptista* (1465-70), obras que claramente revelam a influencia de Lippi.

Botticelli estabeleceu-se em Florença após encerrar seu aprendizado no ateliê de Lippi que estava localizado em Prato e, a partir de 1470, montou seu próprio ateliê. O início da sua carreira foi marcado pela pintura de retratos e histórias bíblicas, o que na verdade constituía a maior parte das encomendas dos ricos mercadores de Florença e região. Devemos ressaltar que a explosão artística do Renascimento florentino não representou uma ruptura com a cultura cristã, da mesma forma que o período Medieval não rompe com a cultura clássica como se imagina. Para Panofsky, na Idade Média a tendência de imitar a natureza vai aos poucos desaparecendo, permanecendo os motivos cristãos e os motivos pagãos que eram admitidos, se perpassados por significados que ecoassem com a atmosfera da época<sup>119</sup>. Além disso, seu fim era eminentemente pedagógico, instrutivo, voltado para as práticas cristãs. Evidentemente, que a igreja representou, no período renascentista, uma fatia importante do mercado consumidor de uma arte, que associava a retomada da concepção clássica de

<sup>117</sup> DEIMLING, Bárbara. Idem, ibidem, p.7.

<sup>118</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**. Genebra: Skira Flammarion. 1989, p. 07.

<sup>119</sup> PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. kneese e J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 81-85

imitação da natureza por meio de uma verdadeira revolução do ponto de vista técnico, a partir dos temas pagãos e cristãos, agora se apropriando de uma proposta mais humanista e realista.

Conhecido pela prodigiosa imaginação, capricho e muita pesquisa em suas composições, Botticelli se destacou também por possuir um repertório artístico bastante variado, indicação de que seguiu as orientações de um dos seus mentores intelectuais, Leon Battista Alberti, que, em seu *Tratado Sobre a Pintura*, recomendava que o pintor recolhesse a maior variedade possível de temas, visto que, para ele a pintura tinha, entre outras coisas, a função de edificar o observador. E orientava o seguinte:

A primeira coisa que proporciona prazer na história provem da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e a abundancia agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Por isso agradam na pintura a copiosidade e variedade<sup>120</sup>.

Botticelli representou em suas obras histórias bíblicas, retratos, virgens, mitos e lendas clássicos, por meio dos quais expressou sua genialidade, mas não se contentou em apenas pintar alegorias da religião e da mitologia. Segundo Bárbara Deimling, suas telas possuem um “alto teor filosófico, político e religioso que transforma as imagens em chaves que ajudam à compreensão da cultura e da política florentina da segunda metade do século XV”<sup>121</sup>.

Partimos do princípio de que as relações que se estabelecem entre textos poético e pictórico renascentistas são claras, não só pelo fato de que há grande semelhança entre suas representações, mas também pelo fato de que alguns autores afirmam que Botticelli e Poliziano participavam das reuniões promovidas pelo mecenas e poeta Lorenzo de Medici, nas quais temas eram discutidos para posteriormente serem retratados ou figurativizados pelos artistas<sup>122</sup>.

Em suas obras, observamos que o processo de composição das imagens não é natural, mas cultural. Os sujeitos poéticos de Botticelli representam alegorias da poesia cultivadas na época. Verificamos que em sua construção alegórica da *Primavera* ele representa a Deusa do Amor inserida no jardim mitológico *co-amoenus*, como o faz também o poeta Policiano, na

<sup>120</sup> ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p.128.

<sup>121</sup> DEIMLING, Bárbara. **Botticelli**. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa, 2001, p. 8.

<sup>122</sup> Cf.:

poesia intitulada “*Il regno di Venere: giardino*”<sup>123</sup>, que acrescentou a nova língua, ou seja, o dialeto florentino ou italiano vulgar, ao âmbito da poesia lírica, dramática e narrativa e construiu, assim, um instrumento literário que regeu, também poeticamente, o confronto ou a recuperação dos valores antigos, dos ideais clássicos, iniciada no Renascimento. Ao inserir “*Il regno di Venere*” em seu livro de poesias, quis mostrar que a matéria do amor se torna, de uma forma ou de outra, parte integrante das *res gestae*, ou melhor, retomando a mitologia romana o eu poético retoma a alegoria do “amor”.

Visto que seu interesse é efetivamente a pintura, ele não abandona as fontes especificamente pictóricas. Compreende, portanto, a importância da pesquisa histórica de Alberti para a pintura florentina<sup>124</sup>. Seu tratado *Sobre a Pintura* compreende dois aspectos: O primeiro corresponde a um construto teórico que trata dos rudimentos das luzes, mas, sobretudo da matemática. Alberti expõe as bases geométricas da pintura no sentido de orientar a construção arquitetônica do espaço plástico<sup>125</sup>. E o segundo estabelece uma conciliação entre a teoria e a literatura humanista, que terá pouco proveito para os pioneiros do Renascimento. Mas será fundamental para as novas concepções artísticas que buscam suas raízes na antiguidade.

Para Argan, “*Botticelli s’attache surtout à ce second aspect qui est essentiellement humaniste et littéraire*”<sup>126</sup> [Botticelli se prende sobre o segundo aspecto que é essencialmente humanista e literário]. Essas questões são fundamentais para compreender a produção artística de Botticelli, visto que ele acolhe as sugestões albertianas para realizar suas composições, sua maneira de representar cada parte em movimento, buscando realizar com graça e realismo.

No final do século XV a cultura humanista pesquisa nos textos clássicos a poesia e a beleza dos discursos e os testemunhos históricos ou exemplo moral. Nesse sentido, o culto à imagem na pintura de Botticelli é, antes de tudo, os versos de uma analogia, que aos poucos vai se desenhando entre pintura e poesia. Para ele, a pintura é poesia, não somente porque ela é lírica ou porque se aparenta à poesia escrita, mas porque essa analogia lhe permite confrontar a teoria da pintura enquanto conhecimento da natureza ou da humanidade, portanto, a história.

<sup>123</sup> POLIZIANO, A. “Stanze per la giostra”. In: ORLANDO, S. (org.) **Poesie italiane**. Milano: Rizzoli, 1988.

<sup>124</sup> ARGAN. Op. Cit. p. 23

<sup>125</sup> ALBERTI. Op. Cit.

<sup>126</sup> ARGAN. Op. Cit. p. 23

Botticelli é contemporâneo de Da Vinci, sendo considerado um pintor do século XV, enquanto Leonardo é considerado por todos um artista do século XVI. Este é o primeiro a conceber a arte como uma pesquisa. A construção estética de Leonardo, que tendeu para uma renovação de todos os valores, resultou em uma profunda crise na tradição pictórica. É a consolidação de um movimento, cujo alcance não tem precedentes.

Leonardo rejeita a antiguidade não no seu valor artístico, em si, mas, em seu princípio artístico absoluto. A atualidade de sua arte busca a expressão imediata dos sentimentos. Ele também busca valores históricos, mas ele se funde sobre a crítica e não sobre a aceitação de valores, sobre um interesse passional do presente e não somente sobre a veneração do passado<sup>127</sup>. Ele se move a partir de um ponto de vista histórico crítico e laico que se opõe àquele religioso dos primeiros humanistas. Dessa maneira, a antiguidade pode ser o objeto de um julgamento admirativo, mas não tem força de autoridade sobre o presente.

Essa concepção é igualmente válida para Botticelli, diz Argan: *“l’Antiquité acquiert une valeur purament idéale, c’est daí but de perfection jamais retrouvé qui ne será jamais plus, la terre lointaine dès repentirs désir”*<sup>128</sup> [ A antiguidade adquire um valor puramente ideal, é um alvo de perfeição jamais reencontrado e que não será jamais a terra distante dos arrependimentos e dos desejos]. Assim considerando, a história não poderia instruir, servir de exemplo, nem exercer influencia sobre o presente. Para Policiano e Ficino, assim como para Botticelli, a história não é uma prefiguração de feitos e de pessoas do seu tempo, mas um arquétipo que se encarna no presente, um conjunto de símbolos.

Embora tivesse suas próprias concepções em relação à arte e ao universo em que estava inserido, a maior parte dos seus trabalhos foram executados para atender aos interesses dos seus clientes. Segundo biógrafos do artista<sup>129</sup>, em 1481, Botticelli é convocado pelo papa Sisto IV para pintar, juntamente com Cosimo, Rosselli, Ghirlandaio e Perugino a capela Sistina. Os artistas tinham que se render às pretensões papais que desejavam não apenas decorar com primor o ambiente interno da capela, mas imprimir nessa decoração a precedência de princípio do poder espiritual em relação ao poder temporal, principal ponto de discórdia entre o imperador e o papa desde a Idade Média<sup>130</sup>. Dessa maneira, a pintura tinha uma função muito importante, como nos informa Michael Baxandall, “contar uma história de

<sup>127</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Op.Cit. p. 12-13

<sup>128</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit p.13.

<sup>129</sup> Giulio Carlo Argan e Bárbara Deimiling.

<sup>130</sup> DEIMILING, Barbara. Op.Cit. p. 36

forma clara para os simples e facilmente memorizável para os esquecidos e com pleno uso de todos os recursos emocionais que oferece o sentido da visão”<sup>131</sup>. Nesse sentido, a composição do artista teria que dar conta de expressar sentimentos e significados por meio das expressões corporais e faciais. Para tanto, era necessário dar conta de todo um repertório gestual significativo para a época.

Segundo Baxandall, alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza sua experiência visual é variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura, no sentido de que eles são determinados pela sociedade que exerce influencia sobre a experiência individual<sup>132</sup>.

Alberti entendia que a história contada por meio da pintura deveria comover a alma dos expectadores, assim ele escreve em seu tratado: “... a história comoverá a alma dos expectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma”<sup>133</sup>.

Sandro Botticelli produziu obras baseadas em narrativas bíblicas, literárias e históricas, verdadeiras narrativas repletas de movimentos, expressões e gestos que diziam muito para os expectadores da arte na sua época. Quer se trate de obras que atendessem aos interesses da igreja, quer atendessem aos interesses individuais ou, até mesmo, às concepções artísticas do *quattrocento* e do *ciquecento*.

Entre as diversas narrativas pintadas por este artista recortamos algumas que nos servirão de base para análise, de modo que possamos discutir as apropriações dos temas clássicos e seus significados para a época do Renascimento em Florença. Em um primeiro momento, analisamos *A Primavera* estabelecendo sua relação com o poema de Ovídio, poeta clássico do I século a.C. Buscamos perceber os significados das representações feitas por um e pelo outro artista a partir do seus contextos político e social. E, em seguida, realizamos o mesmo exercício com as pinturas *A História de Lucrecia* e *A História de Virgínia*, ambas de 1504. Lucrecia e Virgínia, mulheres romanas que têm suas histórias narradas por Tito Lívio, historiador latino do I século a.C, sendo que a primeira também aparece na obra do poeta Ovídio. Ao longo da nossa análise inserimos outras pinturas do artista em tela, mais para

---

<sup>131</sup> BAXANDALL, Machael. **O Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da renascença.** Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 48.

<sup>132</sup>.Idem, ibidem, p. 50

<sup>133</sup> ALBERTI, Leon Battista. OP. Cit. P.122.

efeito de reforçar certas evidências que consideramos importantes para a compreensão daquilo que nos propomos a discutir.

## 2.2 O REINO DE VÊNUS E O POEMA CALENDÁRIO

Do poema “Calendário ovidiano”, Botticelli retirou inspiração para a elaboração de uma das mais belas e emblemáticas obras do Renascimento Italiano. Povoada por seres comuns na literatura 54V54co-romana, estes seres de algum modo aparecem nos *Fastos*, poema escrito por Públio Ovídio Naso, no ano III a.C e tem como pretensão cantar o ano romano e suas origens. E inicia com os seguintes versos: “*Tempora cum causis Latium digesta per annum...*”<sup>134</sup> [festas do Lácio, anos, origens suas].

Nascido no ano de 43 a.C., em Sulmona, nos Abruzos, Ovídio foi contemporâneo de Tibulo e Propércio e igualmente um poeta elegíaco. Suas primeiras obras “Os Amores” e “Arte de Amar”, de conteúdo lascivo, caíram no desagrado do imperador Augusto, que mantinha na época uma política voltada para a recuperação de valores morais presentes entre os antigos romanos, mas que acreditava estarem se perdendo. Na tentativa de reabilitar-se perante o imperador, escreve “Os Fastos”, obra de conteúdo heróico e cívico, composta por seis livros dedicados aos seis primeiros meses do ano do calendário latino.

Na composição da *Primavera*, Botticelli representa a imagem literária escrita por Ovídio no Livro V, correspondente ao mês de maio, em que Zéfiro persegue e violenta *Chloris* para em seguida se arrepender. Zéfiro a transforma em Flora ou Primavera e assim narra o poeta quando canta as Festas Florais da primavera no Lácio:

–“Mas tu quem és? Revela-mo, ó divina!  
Opiniões do mundo enturva o erro;  
“Ninguém melhor que tu saber-te pode.” –  
Disse e calei-me. Eis Flora me responde  
(Olor de rosas lhe respira a fala):

<sup>134</sup> Cf. SOUSA, João Batista Melo e. Prefácio à tradução das obras - Horácio- Sátiras, Ovídio - Os Fastos. In: Clássicos Jackson Tradução de Antonio Luis Seabra e Antonio Feliciano de Castilho. São Paulo: 1970. Tradução livre: Festas do Lácio, ano, origens suas.

– “Vós Flora me chamais; meu nome é Clóris

Transformou-mo a seu uso a Lácia língua.

“Clóris sou pois; fui ninfa nesses campos,

Onde hás ouvido, que em remotas eras

Se lograva áurea vida entre os humanos.

“Se era eu bela... não sei; outrem que o diga

Sei que de minha mãe foi genro um nume.

“Floria a primavera. Eu descuidosa,

Girava a espairecer-me; a espairecer-se

Girava ao longe Zéfiro. Avistou-me;

Avistei-o; ele... fogo! Eu... toda sustos!

Eu... a esquivar-me;...o trêfego a seguir-me.

Corro; voa; era alígero; colheu-me;...

Reluto; a força dele excede a minha.

“Para mim rir continua primavera;

Lustroso ano inteiro me atavia

De folhas o arvoredo, o chão de relvas<sup>135</sup>.



<sup>135</sup>OVÍDIO. Os Fastos. Tradução de Antonio Luis Seabra e Antonio Feliciano de Castilho. In Clássicos Jackson. São Paulo: Clássicos Jackson, 1960.

**Figura 2** Sandro Botticelli, *Primavera*. 1482, têmpera sobre madeira, 203x321cm, Galeria degli Uffizi, Firenze.

Segundo Francastel, “as imagens concretas e os versos do poema são frutos de um capricho, já que estão ligados a atividades da época, entre eles o tema do jardim”<sup>136</sup>. O sonho do jardim é a dimensão apolínea na qual se espelha a possibilidade utópica da nossa vida coletiva, de uma sociedade mais igualitária e amena. O ideal de jardim está no inconsciente coletivo das sociedades e faz a ligação entre homem e natureza, ou seja, a Grande Mãe ou Natureza.

Aparecem nove figuras, todas de natureza divina (deuses e ninfas), organizadas em três grupos: à direita, o primeiro trio, com Zéfiro, *Chloris* e Flora (Primavera); ao centro, acima e ao final, *Vênus, Cupido e Mercúrio*; na metade esquerda, as Três Graças, dançando. No grupo de figuras representadas, destacam-se duas figuras estáveis (relativamente estáticas), ambas vestidas com manto purpúreo e assumindo evidentes sinais de esplendor olímpico. Uma é Vênus (Afrodite) e a outra é Mercúrio com seu caduceu, quase de costas para a ação, mas coordenado com movimentos que o antecedem, especialmente com o que se inicia no gesto da mão de Vênus e com o olhar de uma das Graças.

Vênus aparece sob a forma virtuosa, totalmente vestida, com sua mão esquerda apoia a dobra do manto púrpura e azul com detalhes dourados, acentuando o desenho de sua região ventral proeminente que constitui o centro vertical e visual da pintura. Sua mão direita está espalmada, voltada para cima, com a palma como se convidasse o expectador a entrar em seu reino. Um véu cobre sua cabeça, ocultando parcialmente os cabelos, que estão, atrás do manto, soltos. Sua veste branca é enfeitada com faixas que parecem um colar e cujo desenho realça o contorno dos seios. Destas faixas pende um medalhão com imagem de difícil identificação.

O deus Mercúrio aparece calçando sandálias aladas e um manto de cor púrpura semelhante ao de Vênus. Sua mão direita eleva-se portando o caduceu (bastão ornado com serpentes entrecruzadas); o deus observa uma pequena nuvem nebulosa situada na

<sup>136</sup> FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Trad. M. A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 259.

extremidade superior esquerda da obra e a movimentada com o caduceu. Dissolver nuvens e alcançar visão celestial: eis a finalidade do saber de Hermes<sup>137</sup>.

Cupido sobrevoa Vênus e, assim, paira acima de todas as figuras, com olhos vendados; ele dispara uma flecha cuja cabeça é uma pequena labareda (voltada para cima, o símbolo clássico da paixão) e segue em direção a uma das três Graças que dançam na seção esquerda do quadro. A tríade está igualmente vestida com roupas diáfanas, sendo que as jovens da esquerda e da direita estão com cabelo e colo ornados e a jovem do meio aparece de forma simples e é para ela que a flecha do cupido está apontada. Coordenado com Vênus, Cupido voa em um plano de ação superior, tendo ao seu lado as copas floridas e frutuosas de várias árvores, aparentemente maçãs (fruta de Afrodite). O corpo de Cupido estende-se no mesmo rumo (direita-esquerda) de todo o movimento do quadro e é também o foco de uma série de linhas ordenadoras do desenho. No ambiente representado há dois grupos formados cada um por três entes. Dois grupos representam temas canônicos do imaginário clássico renascentista: à direita, o rapto de *Chloris* por Zéfiro, à esquerda a dança das três Graças<sup>138</sup>.

Na cena à direita, o deus do vento entra na imagem por cima, com sua asa e braço esquerdo ilustrando o movimento de descida. Zéfiro desce dos céus afastando os galhos de uma árvore (um loureiro, possível referência a Lorenzo, financiador da obra, patrono cultural da cidade), perseguindo a jovem Clóris que o mira assustada e foge, com as mãos estendidas no sentido oposto. Ela passa o braço direito por cima do ventre e sua mão mergulha em uma porção de flores apoiadas por uma ponta do seu vestido e sustentada na parte inferior pela mão esquerda. Ela aparece espargindo flores que tomam conta de todo o ambiente, estas flores são semelhante àquelas que se encontram protegidas pelo seu vestido.

Zéfiro tem pele azulada e veste um manto azul que esvoaça por efeito de seu movimento, tem grandes asas e a boca inflada – sinal dos ventos. Sua expressão é viril e impetuosa. O vento oeste, Zéfiro dos gregos e Favonius dos romanos, traz a primavera e é tido como frutuoso. Com base no poema de Ovídio que inspira a cena (Fastos V, 2 de maio), podemos identificá-la como a ninfa *Chloris*. A terceira figura do grupo é uma jovem colocada em pé, entre *Chloris* e Vênus. Essa cena à direita do quadro é o exemplo clássico de alegoria

---

<sup>137</sup> MARSHALL, Francisco. *O Mistério do Saber e do Amor em Botticelli*. Porto Alegre, 2007. Mimeografo.

<sup>138</sup> Para a realização da leitura iconográfica dessa obra nos apropriamos de uma leitura já realizada pelo Historiador da Universidade Federal do Rio Grande do Sul Francisco Marshall ao qual damos os devidos créditos.

pictórica renascentista. Uma representação com curvas sinuosas, roupas bem em pleno movimento e minuciosamente enfeitada com flores das mais diversas.

Temos aqui uma representação dos versos de Ovídio nos *Fastos* (V, 58V. 193-214), na página reservada a 2 de maio, onde o poeta, por meio da voz da própria ninfa Flora, narra como Zéfiro perseguiu a ninfa *Chloris*, a violentou mas, depois, arrependido, a recompensou transformando-a na ninfa Flora a jovem localizada entre Clóris e Vênus, responsável pela floração e pela primavera, bem como por tudo que brota e floresce (no caso, o amor).

Avistei-o; ele... fogo! Eu... toda sustos!

Eu... a esquivar-me;...o trêfego a seguir-me.

Corro; voa; era alígero; colheu-me;...

Reluto; a força dele excede a minha<sup>139</sup>.

A Flora, por sua vez, aparece aqui espargindo flores que tomam conta de todo o ambiente, sustentado sobre um gramado florido. Esse 2 de maio está ligado à época da Florália uma grande festa primaveril que tomava conta da cidade de Roma antiga entre os dias 28 de abril e 3 de maio, consagrada a Flora, celebrada com cortejos e decorações florais pela cidade. Trata-se aqui de uma alegoria visual da literatura, pois Botticelli compôs a partir dos versos de Ovídio.

Segundo Barbara Deimling, a alegoria Ovidiana aponta para círculo erudito de Lorenzo Médici e para as idéias platônicas desenvolvidas por Marsilio Ficino, uma concepção que reunia idéias platônicas e crenças cristãs, sob a forma de uma visão neoplatônica do mundo<sup>140</sup>. A concepção de Ficino consistia em considerar o amor de forma dualista, composto de um desejo físico terreno e por um anseio espiritual voltado para o divino. Seu esforço tendia no sentido de passar do desejo carnal, sensual ao desejo espiritualizado por meio do conhecimento de deus. Essa concepção é bem representada por meio do desejo impetuoso de Zéfiro, tal como Ovídio narra em seu poema, bem como pelo desprendimento de uma das três graças que se encontra de costas para o expectador, sem jóias, para quem cupido aponta a flecha.

O mito representado é metamórfico, a transformação de *Chloris* sob o ímpeto amoroso de Zéfiro, de onde surge Flora e com ela a primavera, a brotação. Segundo Hibbert, embora

<sup>139</sup> OVÍDIO. *Os Fastos*, Op.Cit.

<sup>140</sup> DEIMLING, Bárbara. Op.cit.45

esta obra pareça celebrar o triunfo de Lorenzo, O Magnífico, este quadro juntamente com o *Nascimento de Vênus*, teria sido encomendado por Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, seu sobrinho. Trata-se de uma composição que celebra o amor, que representa um ritual amoroso de fertilidade.

A segunda tríade apresenta a versão original de Botticelli para o clássico tema da dança das Três Graças, o tema procede da antiguidade romana e possui diversas versões, especialmente um belo antecedente pictográfico encontrado em Pompéia, desconhecido de Botticelli. O conjunto de Botticelli contém um movimento altamente harmônico e bastante intenso, tanto no sentido geral do grupo (acompanhando a ritmo da direita para a esquerda) como em sua lógica interna. Na tradição clássica, as Três Graças assumem diferentes nomes e significados, conforme o poeta ou o intérprete em pauta. quando trata da composição de uma obra. Alberti propõe que,

Gostaria de ver ainda aquelas três irmãs, as quais Hesíodo deu o nome de Egle, Tália e Eufrosine, pintadas de mãos dadas umas às outras e rindo com as roupas cingidas e bem limpas. Com elas queriam que se entendessem a generosidade, pois uma delas dava, a outra recebia e a outra devolvia o favor recebido, essas etapas deveriam existir em toda generosidade perfeita<sup>141</sup>.

Botticelli as representa tal como descreve Alberti em referência direta a Hesíodo. As três Graças aqui representam a pureza e a generosidade que coadunam com a efemeridade da vida e os mistérios do amor.

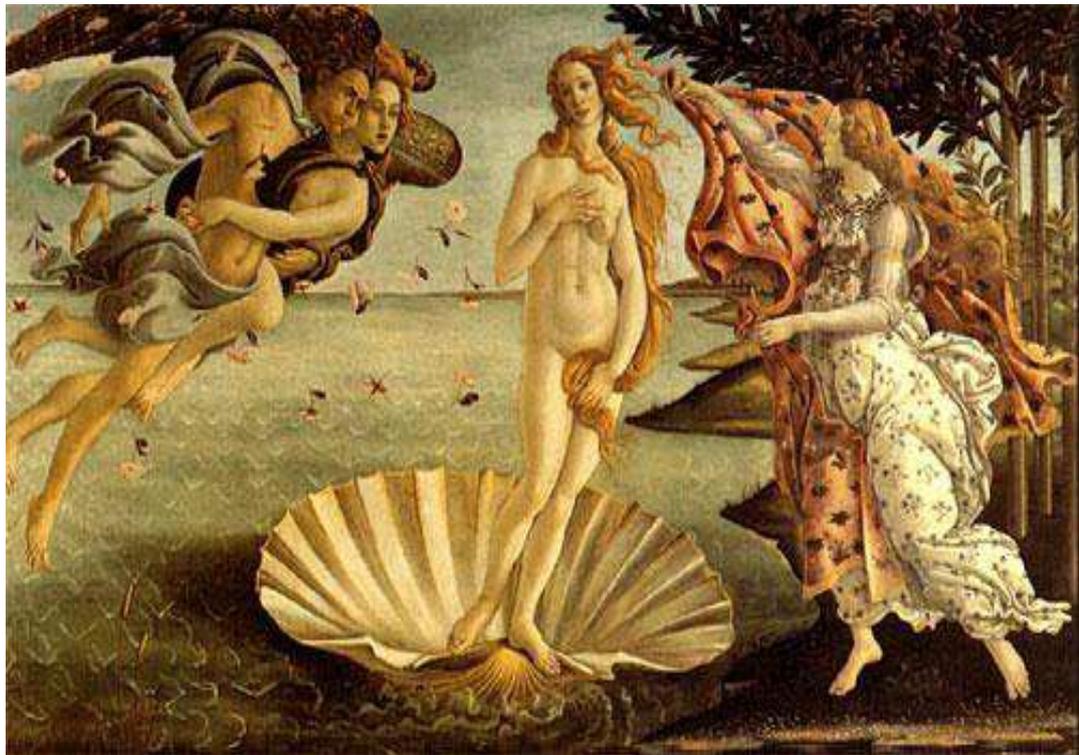
Temos, então, uma tela que agrada os olhos pela sua beleza, mas, para, além disso, ela está plena de significados pela história que se propõe a contar. Os seres que nela aparecem são todos mitológicos, contudo são todos compostos conforme as formas físicas humanas e mais, abordam temas conhecidos e reconhecíveis por todos. Celebra também a primavera, estação da floração e o amor que é celebrado entre antigos e modernos.

Não muito tempo após a composição da *Primavera*, Botticelli compõe o *Nascimento de Vênus*, obra executada sobre tela e possui uma decoração muito próxima da *Primavera*. A sua composição está disposta de forma horizontal com um movimento que procede da esquerda para a direita. Esse movimento se inicia com Zéfiro, vento do oeste que aparece

---

<sup>141</sup> ALBERTI: 1999, p.140.

entrelaçado com a brisa Aura e juntos se esforçam para impelir a concha sobre a qual Vênus flutua para fora da água, representada no centro da composição.



**Figura 3. Sandro Botticelli, O Nascimento de Vênus, 1483-5, Têmpera  
Tela, 203x321cm, Galeria degli Uffizi, Firenze.**

De acordo com a mitologia grega Vênus teria nascido da espuma do mar. E essa espuma teria se formado em volta do sexo do deus Úrano, cortado pelo seu filho Cronos e atirado ao mar como forma de se vingar do pai. Assim narra Homero em seu Hino dedicado a Afrodite. Sendo impelida para a margem pelo sopro de Zéfiro e de Aura, Vênus é recebida por uma das Horas, filha de Zeus e de Témis e divindade das estações, que a espera com uma grande peça de tecido para vesti-la. Semelhantemente à Vênus da *Primavera*, esta aparece sob forma de uma *Vênus pudica*.

Essa representação guarda outros significados. Para Pierre Francastel “*Tudo, nesta obra, é alusão polivalente, substituição. Beleza da mulher que substitui a virgem; triunfo simbólico da vida; valorização da obra de arte, ao mesmo tempo que de seu tema, pela alegoria da concha*”<sup>142</sup>. Para Francastel, essa representação segue o texto de Policiano (Angelo Policiano): “Segue os cânones da beleza formal e os padrões significativos, notadamente na expressão do movimento, expressos por Alberti”<sup>143</sup>.

A pintura está disposta em dois planos, a cena se passa no primeiro plano, composto pro uma representação de uma praia com um fundo amplo e repleto de luz. No segundo plano, visualizamos uma vegetação rasteira que se estende ao longo da praia pela ilusão de profundidade oferecida pela perspectiva. Os movimentos obedecem à direção em que sopra o vento, as roupas cabelos e folhas presentes na cena acompanham a dinâmica do vento, seguindo orientações de tratados da época, a exemplo de Alberti que orienta,

Como queremos dar aos panos movimentos e sendo eles por natureza pesado e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro, soprando por entre as nuvens, para que os panos se agitem. Então se verá com graça os corpos, naquelas partes em que forem atingidas pelo vento, exibirão nas partes convenientes o nu sob os panos; por outro lado, os panos projetados pelo vento, voarão graciosamente pelos ares<sup>144</sup>.

Seus movimentos obedecem à direção do vento, seu corpo está levemente inclinado da esquerda para a direita do observador. A sua esquerda está Zéfiro envolto por um manto azulado projetado pelo vento com movimentos graciosos; com bochechas infladas impelindo Vênus para fora da água. Tendo uma Aura entrelaçada ao seu corpo, sinal de fertilidade. A Hora de cabelos longos e com o corpo completamente coberto por um vestido florido muito semelhante àquele que veste Flora na pintura *A Primavera* que se aproxima das vestes de flora, ninfa do bosque que preside a primavera, realiza um movimento no sentido de cobrir todo o corpo da Vênus com um manto de púrpura.

A representação de Botticelli mostra uma Vênus que parece atender aos apelos de uma época em que se primava pelo realismo e pela discrição, sobretudo feminina. A obra foi

---

<sup>142</sup> FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.88.

<sup>143</sup> Idem, ibidem, p. 89.

<sup>144</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op. cit. p. 128

pintada em tela, destinada à decoração da Villa de campo dos Médici em Careggi, uma propriedade rural na qual a família se Instalava para descansar da formalidade dos palácios na cidade de Florença.

### 2.3. LUCRECIA E VIRGÍNIA: EXEMPLO PARA ANTIGOS E MODERNOS

Nos *Fastos* I a.C., Ovídio narrou a história da morte de Lucrecia, a qual igualmente representada na *Ab Urbe Condita Libri* do historiador Tito Lívio, autor contemporâneo de Ovídio, e no final do século XV, por Sandro Botticelli. Situações representacionais que aqui discutimos a partir da focalização nos diferentes interesses que lhes perpassam, considerando as apropriações que vão ser realizadas. Neste sentido, destacamos que em diferentes épocas ocorrem usos distintos de uma mesma representação.

No caso de Ovídio, conforme já foi mencionado, ele tinha um interesse muito particular, qual seja, o de se reabilitar perante o imperador que o havia banido em nome de uma aura moral que se defendia naquele momento. Tito Lívio não terá um interesse puramente particular, ele produz uma obra monumental com o objetivo de oferecer sua contribuição para celebrar os altos feitos do povo romano (das épocas da realeza e da republica) para com eles fabricar fios pedagógicos que resultam em um tecido exemplar maior. E nessa perspectiva, produz uma história nacionalista, marcada por um tom pessoal e religioso, mas, sobretudo moralista, onde deseja, de forma obstinada, apresentar exemplos de ações que pudessem orientar a vida de homens e mulheres do seu tempo, de modo que se constitui em uma obra exemplar.

É com esse tom de civismo que ele narra a história de Lucrecia, matrona virtuosa que teve sua história marcada na memória dos romanos pelo ato de coragem diante da sua própria morte e que é representada por este historiador enquanto exemplo maior de respeito à moral, a honestidade e ao pudor femininos.

Conta-nos Tito Lívio que Roma estava em guerra com os ródulos, ambos disputavam a região da Ardéia que se destacava por sua riqueza. A empreitada exigia mais paciência do que atividade e, enquanto mantinham o cerco à cidade, era comum que se concedessem licença, principalmente aos oficiais. Em um desses momentos de licença os jovens príncipes preenchiavam o tempo com banquetes e festas. Um dia após uma dessas festas, estando eles a beber, o assunto recaiu sobre suas esposas. Cada um elogiava sua mulher exaltando suas

qualidades. A discussão tornava-se acalorada quando Colatino declarou que não valia a pena discutir. “Dentro de algumas poucas horas poderiam ter certeza da superioridade de Lucrecia sobre as demais”<sup>145</sup>. Então, montaram em seus cavalos e resolveram observar pessoalmente o comportamento de suas mulheres. “Exaltados pelo vinho, todos, gritaram: ‘sim partamos’! E as rédeas soltas voaram para Roma”<sup>146</sup>.

Já era noite quando chegaram à cidade.

Dirigiram-se a Colácia, onde encontraram Lucrecia em atitude bem diferente das outras noras do rei. Estas para matar o tempo, participavam de um suntuoso banquete. Lucrecia, ao contrário, encontrava-se no interior da sua casa, sentada junto com suas servas, e fiava a lã apesar da hora avançada. A comparação entre as mulheres terminou com a exaltação de Lucrecia<sup>147</sup>.

A postura de Lucrecia, descrita por Lívio, é a representação do comportamento idealizado para a mulher nesta sociedade. A julgar por outros perfis da sua narrativa, esta matrona é de fato aquela que cumpre com as obrigações de uma matrona, cujas atribuições são conhecidas desde a juventude, pois se confiarmos nas informações gerais que temos acerca da educação das meninas, sabe-se que, estas recebiam instruções voltadas para a obediência e para as atividades domésticas.

Com efeito, a reprovação do comportamento das outras noras do rei que, ao contrário de Lucrecia, se banquetevam para passar o tempo, ao invés de se ocuparem nas atividades da casa, reflete uma preocupação de Lívio. Pois, ao que tudo indica, ele já visualizava na Roma dos anos finais da República, comportamentos escandalosos, que se distanciavam das virtudes de outrora.

Assim, esta matrona assume o perfil de mulher pudica, quando se coloca em seu lugar, como veremos a seguir:

---

<sup>145</sup> TITO LÍVIO, Livro I, cap.57:97.

<sup>146</sup> Idem, Ibidem.

<sup>147</sup> TITO LIVIO op.cit. Livro I, cap.57, p.98.

Ela acolheu amavelmente seu marido e os Tarquínios, e o vencedor convidou gentilmente os jovens príncipes para permanecerem em sua casa. Foi então que o desejo culpado de possuir Lucrecia, violentando-a, apoderou-se de Sexto Tarquínio. A beleza aliada à virtude seduziram-no<sup>148</sup>.

Alguns dias depois, sem que o esposo de Lucrecia tomasse conhecimento,

Sexto Tarquínio voltou a Colácia, como que ninguém suspeitasse das suas intenções foi bem recebido e depois de jantar conduziram-no ao quarto de hóspedes. Quando lhe pareceu que todos dormiam e não corria perigo, tomou a espada de ardendo em desejo aproximou-se de Lucrecia adormecida. Pondo-lhe a mão esquerda sobre o peito disse: “Silêncio, Lucrécia, eu sou Sexto Tarquínio e tenho a espada na mão. Se disseres uma palavra, morrerás”<sup>149</sup>.

Lucrecia desperta assustada, “a pobre mulher viu-se sem socorro diante da morte iminente”<sup>150</sup>. Temos aqui a imagem de uma criatura completamente indefesa e sem malícias, pois ela não percebera as más intenções do criminoso. Na seqüência, Lívio conta que Tarquínio confessou seu amor e lhe dirigiu súplicas junto com ameaças, lutando para perturbar seus sentimentos<sup>151</sup>. Mas, segundo ele, Lucrecia não cedeu as súplicas acaloradas nem pelo temor da morte, vejamos nas palavras de Lívio:

Diante da sua firmeza que não cedia nem pelo temor da morte, acrescentou ao medo a ameaça de desonra. Ao lado de seu cadáver colocaria o de um escravo estrangulado e nu, para se dissesse que ela fora assassinada num adultério ignóbil. Com essa ameaça, a paixão criminosa de Tarquínio triunfou da obstinada virtude, e ele partiu contente por ter destruído a honra de uma mulher<sup>152</sup>.

Lucrecia ficou abatida diante de tamanha desgraça e logo enviou um mensageiro para avisar a seu pai e esposo do acontecido. Quando eles chegaram encontraram Lucrecia sentada na cama com aparência abatida e logo que avistou Espúrio Lucrécio e Colatino se derramou em lágrimas, quando seu marido lhe perguntou como ela estava, ela respondeu:

---

<sup>148</sup>. Idem, Ibidem.

<sup>149</sup> Idem, ibidem, cap. 58, p. 98.

<sup>150</sup> Idem, ibidem, cap. 58, p. 98.

<sup>151</sup> . TITO LIVIO. Op.cit. Livro I, cap.58, p.99.

<sup>152</sup> Idem, Ibidem.

Mal. Como pode ir bem uma mulher que perdeu a honra? Vestígios de outro homem, Colatino acham-se em meu leito. Aliás, só meu corpo foi violado, minha alma permaneceu pura. Minha morte servirá de testemunha. Mas dai-me vossas mãos como garantia de que não deixareis impune o culpado. Foi sexto Tarquínio quem sendo nosso hóspede, agiu como inimigo e veio esta noite de espada desembainhada contra mim (contra ele próprio, se sois verdadeiros homens) para conseguir um prazer criminoso<sup>153</sup>.

A mulher que se sentia ultrajada não conseguia se conformar com a afronta de sexto Tarquínio acreditava que a desonra não teria atingido somente a ela, mas a seus familiares e, com um tom moralista, incentiva o esposo e o pai a vingar sua desonra. Sua fala indica uma mentalidade da época acerca da situação. Mas, antes de tudo, reflete a concepção do autor que parece representar através de Lucrecia os anseios, bem como de moralistas do séc. I a.C..

Mas ainda não é tudo. Mesmo seu marido e seu pai tentando dissuadi-la da idéia de suicídio, afirmando que só a mente é capaz de pecar, não adiantou, a mulher permaneceu irredutível, disse: “Vós cobreis o que aquele homem deve. Mesmo isenta de culpa, não me sinto livre do castigo. Nenhuma mulher há de censurar Lucrecia por ter sobrevivido a sua desonra”<sup>154</sup>.

Esta é a representação maior de pudor e moralismo que Tito Lívio insere em sua obra. Embora existam inúmeros outros exemplos, o próprio Lívio elege esta matrona como sendo o grande modelo digno de imitação, haja vista que, diante de uma situação de desonra, a morte se lhe apresenta como o único remédio capaz de curar a vergonha de tão grande estupidez.

Este episódio traz em seu âmago outra lição que este historiador deseja passar para a Roma do seu tempo, a de que o povo romano nesta época também não comungava com a indecência. Isto fica claro, quando ele associa a queda dos Tarquínios do poder ao estupro de Lucrecia, mas não somente a queda desta dinastia, junto com eles caiu a monarquia. A partir desse momento se inaugura um novo regime de governo e com ele nascia a esperança de restauração da urbe.

Ao narrar a abolição da realeza e a tirania dos Tarquínios em Roma, o poeta Ovídio canta a vigorosa e exemplar história de Lucrécia, mulher, cujo comportamento foi exaltado e transmitido para que os romanos jamais esquecessem quão nociva havia sido a monarquia. É

---

<sup>153</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>154</sup> Idem, *Ibidem*.

certo ser Lucrecia romana da legenda latina que serve de exemplo maior para as experiências de feminino que se queira evidenciar. Essa representação feita por Lívio é também feita por Ovídio nos *Faustos*, onde em seus versos canta:

Nisto o filho do rei, Tarquinio o moço,  
 A esplendidos festins convida os sócios;  
 E reinando a alegria assim lhes fala:  
 -“ Agora, que de Ardéia o vagaroso  
 assédio nos detém, nos não permite  
 As armas conduzir aos pátrios deuses;  
 Dos touros conjugais a fé mantendo,  
 As esposas gentis, que suspiramos,  
 Suspirarão por nós? Serão quais somos?”  
 Já cada qual sem termo exalta;  
 Acesso pelo amor cresce o debate;  
 Dos brindes no licor feroso e puro  
 A mente, o coração, a língua fervem.  
 Mas eis que dentre os quais surgindo aquele  
 A quem de alto apelido honrou Colácia:

...

Vão da estância real primeiro as portas,  
 Onde guarda nenhum velado encontra,  
 Entram: colhem de súbito engolfada.  
 Em festivo prazer e em rubro néctar,  
 As tranças com mil flores desparzidas,  
 A que ao filho em consórcio o rei ligara  
 Prontos caminham a ver Lucrecia,  
 Alvejavam a cândida matrona  
 No fuso luzidio as mãos de neve;  
 No estrado aos pés as lãs se viam...

...

Entanto de amor cego o régio moço

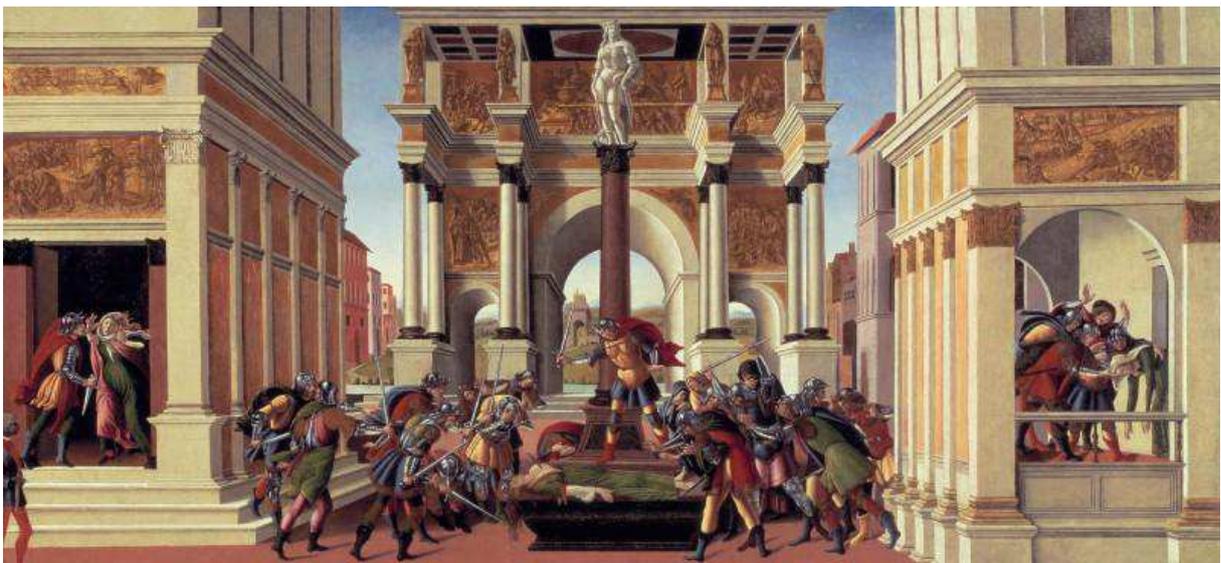
Arde, morre, e lhe atrai, lhe enleva os olhos,  
A forma, a nívea cor, e a loura trança...

...

O pai e esposo o crime involuntário  
Perdoam. – “Perdoais?! Eu não” – diz ela,  
E aguçando o punhal, que traz oculto,  
Coa melindrosa mão no seio embebe.  
Cai aos paternos pés ensangüentada,  
E olhando para si já moribunda,  
Para ver se o pudor na queda ofende;  
Este o cuidado da infeliz morrendo.

O poeta Ovídio Naso, no seu poema calendário cantou a história de Lucrecia. História que é narrada por Botticelli na pintura que executou à sua época e em que também dedicou atenção a história de Virgínia, uma jovem romana que foi morta pelo pai em nome de sua liberdade, idéia de liberdade tão cara ao povo romano.

Esta obra possui um ritmo de composição irregular e encontra-se é dividida em três cenas que contam a história de Lucrecia, famosa matrona da época da monarquia romana, que tem sua história transmitida oralmente, apresentada como exemplo para os romanos desde o final da monarquia, passa pela república e segue pelo império. A história da sua morte é cantada na poesia ovidiana e em tom tão dramático quanto aquele narrado pelo historiador Tito Lívio ele exalta a história e as qualidades da mulher que cumpriu com rigor os deveres de uma esposa fiel e versada com as atribuições de uma *domina* (dona, senhora).



**Figura 4. Sandro Botticelli. A História de Lucrecia, 1504. Tempera e óleo sobre madeira, 83, 8 x 173,8. Boston (MA), Isabella Stewart Gardner Museum.**

O quadro que tem por tema a história de Lucrecia deve ser lido da esquerda para a direita. A história se passa no palácio, onde Sexto Tarquínio, tomado pela paixão, vai atentar contra a honra da esposa do general, um general de Roma. Na primeira cena do lado esquerdo da tela vemos Sexto Tarquínio usando uma túnica vermelha e capacete, está com um gládio em punho e ameaça Lucrecia, de quem arranca o peplo vermelho.

Ela é representada de mãos erguidas com gesto de rendição e conta-nos sua história, que ela foi violentada e não suportando a desonra suicida-se encravando um punhal no peito, conforme mostra a cena da direita, em que ela, sem seu peplo vermelho, que havia sido arrancado por Tarquínio, cai nos braços do pai e do esposo que havia implorando para que ela não atentasse contra a sua própria vida. A história se encerra no centro do quadro, onde o corpo da mulher já desfalecido repousa sobre um cadafalso que tem ao fundo um arco do triunfo, que representa a luta pela libertação de Roma contra a tirania dos Tarquínio.

Muitos indícios levam a crer que este quadro, assim como aquele consagrado à Virgínia, está diretamente relacionado com a expulsão dos Médici de Florença. A Botticelli interessava em fazer referência aos acontecimentos políticos florentinos na época. No quadro consagrado à Lucrecia, o palácio onde as cenas se passam está decorado com relevos que põem em destaque cenas de guerra, mas também com esculturas. No entanto, um relevo e uma escultura chamam a atenção. No pedestal de pórfiro, no centro da tela, Botticelli coloca em destaque *David* como figura central em frente ao arco do triunfo que está por trás do cadafalso onde jaz o corpo da matrona. E acima do pórtico esquerdo, o relevo representa Judite com a cabeça de Holofernes.

Segundo Barbara Deimling, nessa representação de Judite, Botticelli inspirou-se na Judite pintada cerca de trinta anos mais cedo, uma pintura intitulada *O regresso de Judite a Betúlia*. Ainda segundo Bárbara, após a expulsão dos Medicis em 1494, as estátuas de Davi e Judith feitas por Donatello foram derrubadas e recolocadas em outros lugares. Colocou-se a

estátua de Judite ao lado esquerdo do portal principal, em frente ao Palazzo Vécchio e o Davi foi colocado em um pátio no interior do palácio<sup>155</sup>. Ambas as estátuas tinham um valor simbólico para a jovem República, representavam a vitória do povo contra a tirania. Ora, assim como Judite e Davi haviam vencido seus inimigos, também, o povo florentino havia se libertado da tirania dos Médicis. Contrariando essa nova disposição das imagens, Botticelli deu um lugar de maior destaque à estátua de Davi, assim como desejou Michelangelo, na representação de Botticelli ela retorna ao lugar de origem.

Com mesmo tom de civismo que narra a morte de Lucrecia, Lívio narra a história da jovem Virgínia e sobre isso, discorre:

Em Roma ocorreu outro crime de origem e conseqüência tão terríveis quanto, outrora, a desonra e suicídio de Lucrecia que ocasionaram a perda do trono e a expulsão dos Tarquínios da cidade. Assim, não só os decênviros tiveram o mesmo fim dos reis, mas também perderam o poder pelo mesmo motivo<sup>156</sup>.

Temos aqui a narrativa de uma jovem que ficou registrada na história do povo romano enquanto exemplo de *pudicitia*, talvez a mais conhecida entre aquelas que apresentam exemplo máximo para as jovens de sua época a qual se encontrava completamente relaxada em relação aos costumes e valores antigos, como é o caso em tela.

Conta que Ápio Cláudio um dos cônsules que fazia parte dos *Decênviros*<sup>157</sup> sentiu-se fortemente atraído por Virgínia uma jovem plebéia e desejou possuí-la. O seu pai era Lúcio Virgínio, ocupante de um cargo máximo no exército. Era homem de um caráter implacável como soldado e como cidadão. E sua mãe do mesmo modo tinha uma vida recatada e ambos transmitiam tais valores para os filhos. Virgínio havia prometido sua filha em casamento ao ex-tribuno Lúcio Icílio, homem temperamental, mas de grande caráter.

<sup>155</sup> DEIMLING, Bárbara.op.cit. p.89

<sup>156</sup> TITO LIVIO. op. cit. Livro III, cap. 44, p.257.

<sup>157</sup> Forma de governo estabelecida na época da república romana. Com esta mudança o governo passava das mãos de dois cônsules para um grupo de dez. Segundo Tito Lívio, embora tenha começado bem, os magistrados entregaram-se aos excessos e lhes apressaram a queda. Assim o poder voltou às mãos de dois magistrados com o título de cônsules. Cf. Tito Lívio, Livro III, cap.32, p.243.

De início Ápio Cláudio tentou seduzir a jovem com presentes e promessas, mas como Virgínia se revelava disposta a manter sua castidade, Ápio recorreu a meios ilícitos para que pudesse tê-la consigo.

Marco Cláudio, seu cliente, foi encarregado de reclamar a jovem como escrava e de não ceder diante de qualquer pedido de liberdade provisória, julgando que a ausência do pai propiciaria o crime. Assim num dia em que a jovem veio ao Fórum, onde funcionavam em barracas as escolas primárias, o agente do apaixonado decênviro deitou-lhe a mão declarando-a filha de uma das suas escravas e, portanto sua escrava<sup>158</sup>.

A jovem entrou em pânico e pediu ajuda aos quirites<sup>159</sup>. Estes acudiram prontamente e com constância repetiam o nome do seu pai Virgínio e do seu noivo Lúcio Icílio que eram amigos de todos e o crime logo revoltou a população que não aceitava tamanha injustiça. Diante da agitação da população, o reclamante anunciou que estava agindo de acordo com a lei e que não havia necessidade de motim. Após citá-la em juízo a jovem foi conduzida para o tribunal de Ápio.

Como o juiz conhecia muito bem a causa do pleiteante, pois era de fato o autor da trama. Sendo a jovem nascida na casa do reclamante e depois sendo roubada era de direito que ela acompanhasse o seu senhor. Mas, os advogados de Virgínia alegavam que o seu pai estando ausente não era justo que esse julgamento ocorresse em sua ausência e, portanto pediam para que o julgamento fosse adiado, pois sendo avisado Virgínio chegaria em dois dias. Mas, embora fosse pedida a liberdade provisória de Virgínia Ápio não permitiu, alegando que a lei variava conforme as circunstâncias e os indivíduos. Reconhecia que a lei permitia que todo cidadão citado em juízo tivesse o direito de aguardar em liberdade caso reivindicasse. Mas, no caso da moça que se encontrava sob o pátrio poder, somente concordaria com sua liberdade se fosse conduzida para casa por seu pai que perante o juiz se comprometeria apresentá-la em dia determinado.

Ora, Ápio sabia que da região em que se encontrava o pai de Virgínia levaria aproximadamente dois dias para está em Roma e isso lhe permitiria avançar em seus planos. Mas, logo apareceram Lúcio Icílio e Públio Numitório, noivo e tio de Virgínia, que

<sup>158</sup> TITO LÍVIO, Op. Cit. Livro III, cap.45, p.259-260.

<sup>159</sup> Do latim significa cidadão comum. Quirites, - Ium (-um), subs. m. I – Sentido próprio: Quirites. 1) Sabinos fundidos na população romana. 2) Quirites, cidadãos romanos vivendo na condição privada, paisanos.

intervieram quando tudo já parecia encerrado e o povo murmurava contra a injustiça da sentença. O lictor afastou o noivo dizendo que a sentença já havia sido declarada e mais nada poderia ser feito. Mas, Lúcio não se conformava e continuou seu protesto. E sobre isso Tito Livio disserta:

Tão grave injustiça teria inflamado até mesmo um temperamento calmo. Icílio não se conteve: “Tens de usar a espada para me arrancar daqui, Ápio, a fim de conseguires o silêncio sobre o que desejas ocultar. Pretendo casar-me com essa jovem e quero recebê-la virgem e pura. Portanto convoca todos os lictores de teus colegas. Manda preparar as varas e os segues. A noiva de Lúcio Icílio não ficará fora da casa seu pai. Tu conseguiste arrebatá-nos o poder tribunicio e o direito de apelação ao povo, estas duas cidadelas da liberdade. Mas nossos filhos e nossas mulheres não ficaram sujeitos ao reinado de tua luxúria. Maltrata nosso corpo e nossas cabeças, mas respeita ao menos a castidade. Se alguma violência for praticada contra esta jovem,

eu implorarei o auxílio dos cidadãos aqui presentes para defender a minha noiva, Virgínio convocará seus soldados por sua filha única e todos nós apelaremos para os deuses e para os homens. Não executarás tua sentença, a menos que nos mande matar a todos. Peço-te Ápio, que reconsideres o que vais fazer. Virgínio ao chegar pensará na atitude a tomar em relação à filha. Declaro que se ele ceder às exigências desse homem, terá que procurar outro partido para a filha. Eu, porém, prefiro renunciar à vida a faltar com o dever de defender minha noiva.<sup>160</sup>

Temos aqui não somente uma defesa da justiça, mas também da castidade e dos costumes que orientavam as práticas sociais relativas ao casamento. Lívio insiste em mostrar uma interferência do povo no caso de Virgínia, que se tornou público, indicando que tais práticas faziam parte do saber compartilhado do povo romano. É como se, de algum modo, houvesse uma identificação das pessoas com a causa da jovem Virgínia, que é apresentada como exemplo de pureza da jovem romana e em que condições ela deveria ser entregue ao noivo e que situação lhe agradava.

Mas, Lívio prossegue informando acerca da liberdade provisória de Virgínia. Como a multidão estava super excitada e uma revolta parecia iminente, ele narra, os lictores cercaram Lúcio Icílio, mas não foram além das ameaças<sup>161</sup>. Após declarar que Icílio não objetivava defender Virgínia, mas abrir caminhos para o tribunato, acreditando ser este um desejo seu,

<sup>160</sup> TITO LÍVIO. op.cit. Livro III, cap. 45, p.259-260.

<sup>161</sup> TITO LÍVIO. op.cit. Livro III, cap.46, p. 260.

informou que concederia a liberdade provisória da jovem, mas deixou claro que o fazia em virtude da ausência do pai e pelo respeito à liberdade e não por causa da petulância de Icílio.

Depois de adiada a audiência, as pessoas que defendiam a causa se dispersaram então decidiram enviar mensageiros até Virgínio para comunicar sobre o acontecido. A salvação de Virgínia dependia da presença do seu pai. Então, vejamos como Lívio continua sua narrativa:

Os jovens partiram em galope para levar a notícia ao pai. Entrementes, como o cidadão que reclamava a jovem insistisse em garantias, Icílio respondeu que próprio estava tratando do caso, procurando desse modo ganhar tempo para que os emissários chegassem ao acampamento. De todos os lados os homens levantavam a mão para mostrar a Icílio que estavam dispostos a servir de garantia. Com lágrimas nos olhos ele respondeu: “Obrigado. Amanhã precisarei dos vossos serviços. Porque já tenho fiadores suficientes”. Virgínia, então, foi posta em liberdade sob garantia de sua família<sup>162</sup>.

De forma dramática Lívio continua narrando os acontecimentos que envolveram essa jovem, representante da honestidade e da pureza idealizadas pelos romanos para uma jovem casadoira. E quando tudo parece está entrando na ordem das coisas Ápio não desiste de seus planos iníquos.

Mas, uma vez avisado do acontecido, Virgínio trata de voltar para tentar salvar sua filha de uma terrível desgraça. Quando amanhece o dia o pai da jovem já se encontrava em Roma e a população já se encontrava em frente ao fórum em estado de alerta e ansiosos para o decorrer dos acontecimentos. Logo Virgínio dar à volta por dentro do Fórum vestido com trajes de luto, conduzindo sua filha miseravelmente vestida na companhia de algumas matronas e de uma multidão de defensores. E, enquanto percorria o Fórum Virgínio lembrava-lhes,

Que permanecia diariamente nas linhas de frente em defesa de seus filhos e de suas esposas e nenhum outro homem se havia destacado mais na guerra em audácia e coragem. De que lhe adiantaria manter Roma livre se seus filhos estavam expostos aos mesmos ultrajes que uma cidadela capturada?<sup>163</sup>

Os ideais de liberdade romanos estão evidentes na fala de Virgínio, bem como o patriotismo com que defende sua pátria e os anseios de dominação que estão tão presentes na

<sup>162</sup> Idem, Ibidem.

<sup>163</sup> TITO LÍVIO, Livro III, cap.47:261, v. I

obra liviana. Virgínio representa estes aspectos além de aparecer como grande defensor de sua família e da honra e liberdade de Virgínia que representa, nesta situação, as filhas de Roma e as matronas que aparecem na narrativa representam o pudor da mulher, haja vista que são guardiãs do pudor, conforme veremos mais adiante na história de Virgínia, a plebéia, esposa de Minúncio. Mas, a história ainda está longe do desfecho final. “Entretanto, as lágrimas silenciosas das mulheres comoviam ainda mais do que quaisquer palavras. Mas, Ápio permanecia obstinado diante de todas estas manifestações, Tanto era verdade que sua mente estava perturbada por uma crise de loucura e não de paixão”<sup>164</sup>.

Os atos de Ápio Cláudio são caracterizados por Lívio enquanto próprios da loucura, algo que é reprovado pelos romanos, é a *phátos*, que é exatamente um sentimento de paixão que deve ser evitado. Mas, a loucura de Ápio chega ao seu limite quando leva a cabo os seus planos. Ele subiu ao tribunal e, “após algumas palavras do pleiteante que se queixava de não terem feito justiça na véspera em consequência de uma intriga, sem escutá-lo até o fim nem dar a Virgínio a oportunidade de responder, tomou a palavra”<sup>165</sup>.

Segundo o próprio Lívio, outros historiadores relataram a justificativa da sentença estabelecida por Ápio. Se foram mais fiéis no relato dos fatos, pra ele não pareceram tão verossímeis. Portanto, ele preferiu apresentar o fato em sua crueza e diz: *a jovem foi declarada escrava*<sup>166</sup>.

Conta que a princípio houve uma paralisação geral diante de tamanha iniquidade e que o silêncio reinou durante algum tempo. Mas, quando Marco dirigiu-se para arrebatá-la a jovem que se encontrava no meio do grupo de mulheres que gemiam e choravam, Virgínio em tom ameaçador gritou para Ápio:

Foi a Icílio que prometi minha filha em casamento e não a ti Ápio. Eduquei-a para o casamento e não para a desonra. Por acaso deve-se agir como o gado e os animais selvagens que se acasalam promiscuamente? Não sei se os presentes concordarão com isso, mas espero que os homens armados não o tolerem<sup>167</sup>.

O decênviros, diz Lívio, alucinado por sua “luxúria”, disse que as ofensas deferidas por Icílio na véspera o por virgínio agora, as quais o povo era testemunha, confirmava as

<sup>164</sup> Idem, Ibidem, p.262.

<sup>165</sup> TITO LIVIO, Livro III, cap.47:262, v. I

<sup>166</sup> Idem, Ibidem.

<sup>167</sup> Idem Ibidem.

denúncias que recebera de fontes seguras de que durante a noite havia-se conspirado na cidade uma revolta, por isso que fora ao Fórum acompanhado por uma escolta muito bem armada, não para praticar a violência, mas para castigar os perturbadores da ordem pública e ordenou que todos se acalmassem e que os lictores abrissem caminho para que Marco Cláudio tomasse posse de sua escrava.

Ao ouvir estas palavras pronunciadas em tom colérico, a multidão prontamente se afastou, deixando a jovem sozinha como presa abandonada à injustiça. Já não vendo auxílio de parte alguma, Virgínio disse: “Peço-te Ápio que perdoe primeiro a dor de um pai se me dirigi a ti com aspereza. Peço-te também que me permitas em presença da minha filha perguntar a sua ama o que há de verdade neste assunto. Se realmente sou o verdadeiro pai, eu me separarei dela com a maior resignação”<sup>168</sup>.

Virgínio conseguiu a permissão para falar a sós com a filha e ama e seguiu com elas,

(...) até as proximidades de lojas croacinas, hoje conhecidas como pelo nome de Casas Novas se, apanhando um facão de açougueiro, disse: “Minha filha esta é única forma de te devolver a liberdade”. “Transpassou-lhe o peito e voltando em seguida ao tribunal disse: Ápio, que este sangue caia sobre ti e sobre tua cabeça”<sup>169</sup>.

O desespero de Virgínio diante de tal desfecho o levou a um ato extremado. Assim como fora capaz Horácio quando mata sua irmã Camila em nome da liberdade e do amor à pátria e também Lucrecia que foi capaz de tirar sua própria vida para não sobreviver à desonra. Assim, matando sua filha, seria para este pai uma forma de libertá-la. Para ele era difícil vê-la viva, mas escrava de um romano ou de quem quer que fosse. Esse episódio marcado na história deste povo e, portanto, registrado por Lívio e talvez por outros historiadores<sup>170</sup> funciona como um exemplo maior de respeito ao pudor. Ora, Virgínia fora educada dentro dos padrões romanos de comportamento e respeito aos costumes, e ser exposta a tal ultraje seria pior que a morte.

<sup>168</sup>TITO LÍVIO. Op. Cit. Livro III, cap. 48, p.263.

<sup>169</sup> Idem, Ibidem.

<sup>170</sup> Embora Lívio nos informe no decorrer dessa narrativa que este fato fora registrado por outros historiadores romanos, não localizamos entre as obras as quais tivemos acesso qualquer referência ao episódio do julgamento e morte da jovem Virgínia. Embora acreditemos existir, haja vista, a importância desse fato para conservar na memória dos romanos que a morte é melhor que a escravidão a indecência e a desonra. Fiamos-nos no testemunho de Tito Lívio.

A morte para Tito Lívio, assim como era para os romanos, e isso fica evidente em vários momentos da sua narrativa quando apresenta homens e mulheres morrendo em nome de uma causa maior que a sua própria vida, a pátria romana, representa a liberdade que tinha um alto custo para um povo que jamais aceitou a idéia de submissão. Conforme expressa o próprio Tito Lívio ao prefaciar sua obra, “... *aceitem as demais nações essa pretensão com a mesma tolerância que aceitaram seu poderio*”<sup>171</sup>.

A morte cívica se alinhava com o patriotismo, com lucidez e se contrapunha a *pathos*, a paixão desenfreada, cujos efeitos geravam desordem, mas que por vezes acontecia para que Roma cumprisse o seu destino de ser a maior não do mundo abaixo dos deuses, como narra o próprio Lívio, *Mas o destino exigia creio eu a criação do maior império do mundo abaixo do poder dos deuses*<sup>172</sup>. E o destino parecia também exigir a paixão desenfreada de Tarquínio Colatino, autor da famosa desonra de Lucrecia, para que finalmente, a cidade pudesse rejeitar a tirania dos Tarquínios. Essas histórias tinham para os antigos um significado muito forte, por acreditar em um tempo circular, a história era concebida como a mestra da vida (*magistra vitae*).

Certamente, para os homens e mulheres do Renascimento florentino, essa representação, retomada por Sandro Botticelli em cerca de 1504, não teve o mesmo significado. Contudo, de um modo muito particular, ambas as representações se alinham, pois são evocadas em momentos de fervor políticos, de forma que elas têm como objetivo estabelecer uma comunicação com os seus contemporâneos.



<sup>171</sup> TITO LÍVIO. Op.Cit. Prefácio, p.18.

<sup>172</sup> TITO LÍVIO. Op.Cit. Livro I, cap. 4, p.25.

**Figura: 5. Sandro Botticelli. História de Virgínia, cerca de 1504. Têmpera e óleo sobre madeira, 85 x 165. Accademia Carrara Bergamo.**

No quadro consagrado a Virgínia, o acontecimento passa-se numa sala ampla delimitada por colunas pilares muito decorados - característica própria das obras desse artista - Na Abside erguida, pendente de uma cúpula semiesférica, está Ápio Cláudio, um dos Decênviros, ou seja, um membro do colégio de dez pessoas que detinha o poder em Roma. Estando Virgínia já noiva, Ápio Cláudio a desejou e quis a moça para, conforme narra Tito Lívio, e a quis para sua mulher, pegando-a a força.

A jovem Virgínia aparece à esquerda do quadro no momento em que é agarrada pelos criados do decênviros para ser levada a sua presença e reclamada como escrava. Na cena seguinte, que se passa no ultimo plano da representação, Virgínio, o pai de Virgínia, um importante general romano, reconhecível pelo manto púrpura e o capacete, implora pela liberdade da filha. Ápio Cláudio negando a liberdade da jovem, o pai retira-se em pranto. O terceiro momento da história se passa na parte direita do quadro. Virgínio, como forma de devolver a liberdade da filha mata-a e apela para em seguida para a revolta das tropas contra a tirania dos decênviros. A história se encerra no centro do quadro, onde visualizamos uma reunião dos soldados que se encontram montados em seus cavalos.

Assim como Lucrecia, Virgínia é representada vestindo roupas verdes com peplo púrpura. Ambas, estão envolvidas em uma história que tem uma repercussão política importante. Nos dois quadros, diz Barbara Deimling:

O acontecimento principal é a revolta dos cidadãos e dos soldados, provocada pelo comportamento despótico dos soberanos. No caso de Lucrecia, a revolta teve como consequência a expulsão e a abolição dos tarquínios do poder e a abolição da monarquia e estabelecimento da república em Roma. No caso de Virgínia, a república foi restabelecida pela supressão do poder dos decênviros<sup>173</sup>.

Ambas as histórias estão diretamente relacionadas com o poder político na Roma do século I d.C. e na Florença no final do século XV. Em Roma, o I séc., século d.C., foi marcado pela consolidação do governo imperial de Otávio Augusto, estadista perspicaz, que

<sup>173</sup> DEIMLING, Bárbara. Op. cit. p. 88

soube como nenhum outro governante romano reunir em torno de si as forças políticas necessárias para assegurar o seu poder e controlar seus inimigos. Na Florença do *Quattrocento* algo se assemelha. Para Argan, Lorenzo, o Magnífico, foi um político mais hábil que grande, foi um diplomata de uma rara *finess*, diante das circunstâncias particularmente difíceis mostrou uma capacidade de ação que podemos chamar de elegante<sup>174</sup>. Este homem do século XV, assim como Augusto no I século d.C, soube utilizar toda forma de arte em torno do seu projeto político.

Contudo essas leituras de obras Renascentistas com alusão aos temas Antigos nos levam a realizar uma leitura para além das pinturas, da idealização artística. Cabe refletir acerca do universo cotidiano da casa e da família, onde de fato as mulheres permaneciam alvo do poder pátrio. Embora tenhamos exemplos literários de figuras femininas que romperam com as rígidas regras da sociedade, constatamos que no geral houve uma continuidade em relação a sociedade clássica e medieval.

As famílias de grandes mercadores, banqueiros e homens empenhados com a organização e prosperidade da cidade, constituíam a ampla maioria da aristocracia da Florença do século XV. Com o impulso de suas riquezas, acabaram promovendo a mobilização social que os levou a formar parte da elite florentina. Ao igualar materialmente o nível de vida dos nobres ou ao unir suas fortunas em casamento com tradicionais linhagens da nobreza, estes chefes de família tornaram-se as figuras mais relevantes da economia, da administração e do patrocínio cultural da cidade berço do Renascimento.

Cabe mencionar, que havendo pertencido anteriormente aos grupos não elitistas da sociedade, o esforço destes homens de negócios não se centrava somente no êxito de seus empreendimentos políticos ou comerciais, inquietava-os também o anseio de serem reconhecidos entre seus contemporâneos por outros fatores que não exclusivamente a grandeza de suas fortunas. Nesta procura, fizeram prevalecer nas novas sociabilidades promovidas na cidade a sua forma de apreender a realidade social. Foi neste contexto que o mundo moderno viu valores como o espírito cívico, a virtude moral, a educação laica e a instituição familiar tornarem-se importantes no cotidiano dos homens e mulheres da Renascença.

Antes de fazer referência ao universo das mulheres da alta sociedade da Florença Renascentista, cabe uma menção aos espaços que definiram a notoriedade do papel social feminino: o matrimônio e a família. A relevância que as instituições matrimonial e familiar

---

<sup>174</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Op.cit. p. 14.

adquiriram durante a Renascença evocam fundamentos diversos, relacionados tanto a singularidade dos interesses de cada família quanto com a pluralidade dos interesses que perseguiram o bem da sociedade civil. Em uma primeira instância, vale ressaltar que os laços de união tecidos pelos matrimônios celebrados entre a alta aristocracia iam além da relação homem-mulher: o casamento era uma forma de entrelaçar as relações de poder entre as famílias. Ambos os noivos eram instrumentos na construção de alianças sociais, políticas e econômicas. Os grupos mais abastados, que podiam sustentar os elevados dotes para casar as filhas, aspiravam a construir grandes redes de linhagens aliadas, ou *parentadi*, dentro e fora da cidade. Assim sendo, a união matrimonial não era uma decisão pessoal envolvendo preferências individuais, ela era uma decisão estratégica que implicava interesses de grupo.

Nesta perspectiva, se as filhas significavam um peso para os pais pelo custo cada vez mais elevado do dote que estes deviam pagar à família do noivo na hora de casá-las, elas também ofereciam a possibilidade de proveitosos casamentos muito mais rápido do que os filhos homens. As mulheres da rica sociedade eram casadas muito mais cedo do que os rapazes, representando rápidos e úteis instrumentos no tramado de amizades e laços de parentesco vantajosos. Do mesmo modo como permitia o encadeamento das relações de poder, o matrimônio contribuía com a organização social e moral da vida urbana. O casamento e as responsabilidades familiares davam consciência social à população masculina, subjugavam o comportamento imoral e irresponsável da juventude, ajudando assim a manter a ordem estabelecida dentro das cidades. Era somente através do casamento que o homem se tornava um membro completo da sociedade, este compromisso representava uma forma de incumbência ética e civil e uma forma de perpetuação do nome familiar.

A importância da unidade familiar também se centrava no fato de que, através dela, eram instituídos os papéis de homens e mulheres dentro da sociedade. A valorização da família e o maior apreço deste período pelas mulheres fizeram com que as funções de esposa e mãe ganhassem maior significado na sociedade. Dentro do matrimônio, embora subordinada ao marido, a esposa passou a ser mais ponderada que em períodos anteriores. Como, em decorrência da expansão urbana, as cidades italianas precisaram mais de seus homens para atender as questões administrativas e governamentais, o cuidado dos assuntos referentes à casa, tornaram-se uma função feminina.

Em meio a este universo privado, as mulheres tiveram uma determinada liberdade, gerindo os assuntos domésticos, dirigindo os serviços e educando os filhos. Aos homens competia zelar pelos da casa, prover as necessidades materiais, vigiar e cuidar o comportamento dos seus, administrar os negócios e propriedades da família. As mulheres

foram vinculadas à esfera doméstica, exercendo no âmbito do privado familiar três funções de grande relevância social e incumbência civil: as de esposa, mãe e dona de casa.

### **A esposa: companheira fiel para toda a vida**

Na vida das moças da Renascença o casamento representava um marco crucial, pois a partir desse momento uniam suas vidas não somente às de seus esposos, mas também à da família deles. Ditava a tradição, que uma vez casadas, as mulheres passassem a morar e fazer parte das famílias de seus maridos. Assim, as jovens esposas viam-se de pronto sendo parte de uma nova casa ou comunidade, e em algumas ocasiões, até morando numa cidade distante. Na nova casa, passavam a viver em meio a uma rede de relações profundamente interligadas, formada por familiares, parentes, amigos e vizinhos, muitas vezes, totalmente alheios ao entorno no qual tinham sido criadas.

Uma vez em casa de seus maridos, o que se esperava destas moças? Qual era o ideal de esposa entre os membros da sociedade florentina? Como o jovem casal, que na maioria dos casos se conhecia apenas no dia da celebração dos sponsais, criava laços mútuos de cumplicidade? Em que forma, se os matrimônios se instituíaem estrategicamente por interesses em nada relacionados às emoções e sentimentos dos contraentes, era construída a relação marido-mulher? Neste sentido, resulta muito singular o posicionamento que na época expressaram muitos teóricos da vida familiar. Eles concederam aos esposos o papel de companheiros para a vida. Segundo proclamavam à sociedade, o casamento devia se constituir nos moldes do afeto e do carinho, ser um “modelo de perfeita amizade”.

Contudo, paradoxalmente, o ideal de perfeição no companheirismo do casal pedia a submissão da mulher à autoridade masculina. A sociedade florentina se sustentava em relações de hierarquia homem-mulher. A faculdade de obedecer, primeiro aos pais, e depois ao marido, era uma das principais exigências do ideal feminino do século XV, “nada mais importante, nada mais grandioso pode ser demandado a uma esposa do que isto”.

Não obstante, se as representações sociais que então eram difundidas asseguravam a submissão da mulher em relação ao homem, por que os teóricos da época pediam que o casamento representasse uma “perfeita amizade”? Por que interessava tanto a cumplicidade entre marido e mulher? No diálogo sobre a família de Leon Battista Alberti, nas palavras do personagem Battista, vislumbram-se algumas justificativas:

Não me estendo a contar quanta utilidade se extrai desta amizade conjugal e solidariedade, em conservar os assuntos domésticos, em conter a família, em reger e governar toda a economia, todas estas, coisas que estão de tal forma nas mulheres, que muitos estimarão por isto ser o amor conjugal, acima de todos os outros, completíssimo e legítimo<sup>175</sup>.

Segundo sugere o sutil parecer de Alberti nas palavras acima referidas, da mulher se extraía uma “utilidade” muito conveniente à vida familiar. Deste modo, mesmo assegurada a subordinação da esposa ao marido, tornava-se necessário que a mulher se sentisse parte ativa, cúmplice, do governo da casa e dos seus. Somente assim, os homens de negócios se garantiam que suas esposas cuidariam com esmero do seu patrimônio. Tal garantia lhes interessava sobremaneira, uma vez que, por estar intimamente comprometidos com a vida política, econômica e cultural da cidade, permaneciam mais afastados do mundo privado da casa que o resto de seus contemporâneos. Muitas vezes seus negócios e ocupações diplomáticas apartavam-nos temporariamente da família, razão pela qual precisaram encontrar dentro delas o apoio de alguém que zelasse por tudo que concernia ao âmbito doméstico. Ter a cumplicidade da esposa significava, para o chefe de família, a segurança de que ela cuidaria, tanto no dia-a-dia, quanto durante as suas ausências, de seus principais interesses: o seu nome, a sua descendência e a sua riqueza.

Nesta breve incursão ao mundo público masculino e ao privado feminino percebe-se a dinâmica de organização social do mundo da alta sociedade do período. Na dinâmica deste jogo, o sustento do privado familiar era um aspecto fundamental exigido à esposa, estando presente nas demandas tanto de Leon Alberti quanto de Francesco Barbaro. No parecer do primeiro, a perfeita companheira devia corresponder à fidelidade, ao cuidado da família e ao governo dos assuntos da casa. Para o segundo, “amor pelo seu marido, modéstia de vida, e diligente e completo cuidado das questões domésticas” eram condições que, quando seguidas pela mulher, tornavam o casamento bem sucedido.

Além desta questão comum a ambos humanistas, vale ressaltar também que da esposa se pedia, igualmente, o ser inteiramente fiel ao marido. “Que nesta cama, mulher minha”<sup>176</sup>, expressava Alberti através das palavras do patriarca Giannozzo, “não desejes outro homem que a mim mesmo”<sup>177</sup>. E ainda, estreitamente relacionada à fidelidade, estava a idéia de castidade, a qual era apreciada como uma virtude suprema em toda mulher. Uma esposa casta garantia a legitimidade dos herdeiros. A honra de toda uma família e dos homens responsáveis

<sup>175</sup> ALBERTI, Leon Battista. op.cit. 1972, p. 108.

<sup>176</sup> ALBERTI. Op.Cit. p.170.

<sup>177</sup> Idem, Ibidem.

por ela girava em torno da conservação da castidade não só das filhas, mas também das esposas.

Esta qualidade era tão importante socialmente, que se procurava cultivá-la nas filhas da alta sociedade desde o momento em que entravam na mocidade. A partir de então, as jovens permaneciam em casa e sob estrita atenção e vigilância. A realidade delas era muito diferente daquela das moças das camadas sociais inferiores, às quais as necessidades econômicas as colocavam em contato com o cotidiano do espaço urbano, mundo exterior que as filhas da aristocracia apenas descobriam através do marco de uma janela ou durante o trajeto que as levava à igreja, sempre acompanhadas de seus maiores. O comportamento casto e respeitável em uma moça contava muito na hora de selar acordos matrimoniais, pois uma noiva que se amparava na castidade seria uma esposa digna e fiel ao seu marido.

### **CAPÍTULO 3- CLÁSSICO ANTICLÁSSICO: A CONFLUÊNCIA DE VALORES NA PINTURA DE DA VINCI**

Este texto não tem como objetivo trazer uma biografia histórica de Da Vinci, nem tampouco apresentar uma compilação de dados de forma mais completa sobre sua vida. O que de fato nos mobiliza é o interesse em trazer aqui uma discussão em torno da sua vida e da sua obra enquanto intelectual que viveu entre os séculos XV e XVI, e que em muito contribuiu para o desenvolvimento das artes e da filosofia humanista. O debate aqui proposto vêm necessariamente acompanhado de alguns dados biográficos de Leonardo, de forma que ajude o leitor a compreender um pouco da sua trajetória e que ajude a cumprir a finalidade do nosso trabalho, qual seja a de trazer uma leitura das representações femininas construídas em suas pinturas procurando observar quais motivos, valores e concepções clássicas ele traz para suas obras, levando em consideração o fato de que Leonardo, enquanto filósofo humanista defendeu um desapego da tradição e a valorização de uma nova forma de pensamento.

Essas informações nos foram chegando ao passo em que fomos realizando leituras, tanto sobre a época em que viveu Leonardo de Piero Da Vinci, a saber, segunda metade do século XV e primeira metade do século XVI, quanto sobre sua produção como pintor, filósofo e tratadista da pintura. Esses dados tem a função de trazer algumas das informações que consideramos importantes para compreendermos sua trajetória como artista e qual as

influência artísticas e filosóficas recebeu no processo de construção do seu pensamento e de sua visão de mundo, aspectos fundamentais para compreender a sua obra.

A questão central que orienta esse capítulo consiste em analisar algumas pinturas, articuladas com uma leitura do seu *Tratado sobre a Pintura* e da concepção filosófica de uma maneira mais ampla, de modo que tenhamos condições de discutir até que ponto é possível localizar uma presença de elementos da antiguidade clássica em suas obras, mas nos interessa, sobretudo, direcionar nossa análise para o universo feminino. O fio condutor dessas páginas é o seguinte: Como a recepção de valores dos clássicos influenciou a composição das obras em que ele representou as mulheres. Evidentemente, não iremos tomar todas as obras que produziu como base para a nossa investigação, embora tenhamos feito um levantamento geral da sua produção, fizemos escolhas, conforme a condução do exercício aqui proposto.

Mas, devemos nos antecipar acerca de uma questão que se tornou patente na medida em que fomos estudando e nos familiarizando com as pinturas das diversas *virgens* que pintou e paralelamente com sua produção escrita, onde revela sua maneira de enxergar o mundo e suas preocupações voltadas para a arte que considerava a menina dos olhos de todo o universo artístico renascentista. Trata-se de constatar em toda a sua produção, uma necessidade, não apenas de desapego à tradição, mas, maiormente, de erigir uma nova forma de conhecimento, mais abrangente, versada e, especialmente que os seus contemporâneos compreendessem a grande diferença existente entre aqueles que produzem conhecimento e aqueles que apenas imitam ou comentam<sup>178</sup>. Entendia que a filosofia escolástica apenas comentava os textos produzidos pelos autores Clássicos e ao se afastar da razão natural do homem, não produziu conhecimento. Apenas empalideceram os textos de Virgílio, Aristóteles, Cícero, entre outros. Essa conclusão de Leonardo reforça nossa concepção de que, ao contrário do que se entende, os temas clássicos não foram abandonados durante a Idade Média.

Em seu livro “Significado nas artes visuais”, Erwin Panofsky faz algumas reflexões nesse sentido. Para esse autor, “definitivamente a Idade Média não foi, de modo algum, cega ante aos valores visuais da arte clássica e interessava-se, profundamente pelos valores poéticos da literatura clássica”<sup>179</sup>. Essa afirmação nos ajuda a compreender em primeiro lugar, que não houve uma ruptura absoluta com a Antiguidade ao longo dos séculos que durou a Idade Média e, em segundo lugar que o Renascimento não foi o resultado de súbito renascer

---

<sup>178</sup> CASSIRER, Op.Cit. P.82

<sup>179</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.65-66.

dos clássicos que estavam completamente esquecidos. Sobre isso Pierre Francastel afirma que:

Nada mais falso do que se imaginar o Renascimento como o emprego, a partir de um dado momento, de um sistema de organização e de representação bem regrado. As obras inspiradas pelo novo espírito são apenas manifestações isoladas em meio a um grande movimento de ideias mais ou menos contraditórias que só lentamente logra,... remoçar as formas de expressão do pensamento mítico e fundar um novo sistema coerente de representação racionalista do espaço. O Renascimento se faz de modo lento<sup>180</sup>.

Essa noção de que não houve uma fissura separando completamente a Antiguidade da Idade Média nos leva a pensar de que forma os temas clássicos foram tratados ao longo desse período intermediário entre a Antiguidade e a Modernidade. Panofsky assegura que efetivamente não houve uma quebra e que,

Os primeiros escritores italianos que se dedicaram à história da arte, como Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti e principalmente Giorgio Vasari, pensavam que a arte clássica fora derrubada no começo da era cristã e não revivera até servir de fundamento para o estilo da Renascença. As razões para esta derrubada, julgavam esses escritores, foram as invasões dos povos bárbaros e a hostilidade dos primeiros padres eruditos e cristãos.<sup>181</sup>

Em seu estudo sobre a arte humanista, Panofsky afirma que esses escritores estavam ao mesmo tempo certos e errados na sua maneira de pensar. Por um lado, estavam errados porque não houve uma ruptura, uma quebra na tradição durante a Idade Média. Concepções clássicas, literárias, científicas, filosóficas e artísticas sobreviveram através dos séculos, principalmente a partir da revivificação da época de Carlos Magno e de seus sucessores. Mas, por outro lado estavam certos, na medida em que de uma maneira geral houve uma mudança de atitude em relação à Antiguidade com o que surgiu no movimento renascentista<sup>182</sup>. É importante notar que este movimento por adotar a antiguidade como referência para elaborar uma nova forma de pensamento, também não rompe completamente com o pensamento e os motivos cristão para as novas concepções filosófica e artística que começam a se firmam a partir dos últimos decênios do século XIV.

<sup>180</sup> FRANCASTEL. Pierre. *Pintura e Sociedade*. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 104.

<sup>181</sup> PANOFSKY. Op. Cit. 65

<sup>182</sup> Idem, *Ibidem*.

Muitos manuscritos foram preservados, mas é expressivo o fato de que no auge do período medieval (entre os séculos XVIII e XIV), os motivos clássicos basicamente não foram utilizados para representar os temas clássicos e de maneira inversa os temas clássicos não foram representados por motivos clássicos<sup>183</sup>. Panofsky apresenta uma lista de exemplos desse tipo de representação. Um deles está na fachada da Catedral de São Marcos em Veneza, onde veem-se dois grandes relevos do mesmo tamanho, sendo que um é obra romana do século III d.C. e o outro executado quase mil anos depois. A análise feita por Panofsky indica que são tão idênticos que somos levados a crer que se trata de uma cópia deliberada. Mas, embora seja muito semelhante, o relevo romano representa Hercules carregando o Javali de Erimanto para o rei Euristeu, o artista medieval substituiu a pele do leão por um encapelado drapejamento, o rei assustado por um dragão e o javali por um cervo, transformando a estória mitológica em uma alegoria da salvação<sup>184</sup>. Existem muitos exemplos desses usos, de modo que se verifica uma permanência. Entretanto, é importante entender que o que conduziu essas reinterpretações foram as afinidades iconográficas, como, por exemplo, a utilização da figura de Hercules para representar Jesus Cristo, Orfeu para representar Davi, ou até mesmo Medéia para representar uma princesa medieval.

As figuras da antiga mitologia eram não apenas interpretadas de uma forma moralista, mas em geral relacionadas com a fé cristã. Nesse sentido, podemos destacar o *Ovídio moralizado*, escrito em latim por volta de 1340 por um teólogo francês chamado Petrus Beechorius. Segundo Panofsky, essa obra é precedida por um capítulo dedicado aos deuses pagãos, mas completamente enriquecida por moralizações puramente cristãs que foram amplamente lidas nos mosteiros, mas, o Ovídio lido e incentivado nos mosteiros era completamente perpassado por moralizações.

Nossa defesa é de que isso também é válido para pensar a relação existente entre a Antiguidade e o movimento Renascentista, ou seja, cabe pensar que os temas clássicos não foram retomados de maneira pura. Pois como se sabe, a produção artística do Renascimento não retomou apenas os temas e os motivos clássicos, ela está toda e completamente perpassada por temas e motivos cristãos coexistindo com os temas pagãos. Giulio Carlo Argan, em uma obra, “Clássico e Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel”, cujo título inspirou o título desse capítulo, coletânea de artigos propõe uma análise extremamente original da arte renascentista, apresenta a rivalidade entre os artistas da época:

---

<sup>183</sup> Idem, ibidem

<sup>184</sup> PANOFSKY. op. cit. P. 67

os clássicos - que se inspiravam nos modelos da Antiguidade - e os anti-clássicos - que pretendiam superar esses modelos. Em outros termos, clássico seria o moderno que procurava superar padrões herdados dos antigos, enquanto o anti-clássico reinterpretaria os velhos cânones da representação. Argan analisa a obra de grandes mestres da pintura, da escultura e da arquitetura - como Botticelli, Michelangelo, Leonardo da Vinci e Brunelleschi -, e, numa linguagem precisa, mas cheia de entusiasmo, mostra que nelas permanece viva a eloquência de cada artista.

É a partir dessa coexistência de temas que se funda uma nova forma de saber que deveria ser pautada no profundo conhecimento da natureza que somente poderia ser alcançado por meio da observação e da experimentação, atitudes fundamentais para se levar a efeito uma nova ideia de ciência, uma nova maneira de perceber e de explicar e de representar o mundo.

Segundo Cassirer, Leonardo Da Vinci foi admirador e, de certo modo, seguidor da filosofia de Nicolau de Cusa, cuja doutrina promoveu fortes tendências e impulsos à filosofia italiana, e que seu contato, ampliou-lhe bastante os horizontes conferindo-lhe mais rigor, sobretudo, quando se discute a filosofia da Itália a partir do seu conceito de mundo<sup>185</sup>. As concepções filosóficas de Nicolau de Cusa tiveram grande alcance entre os homens versados do século XV, que tinham a oportunidade de receber uma formação mais completa. No entanto, não podiam tirar dessa filosofia uma formação intelectual mais abrangente, conforme argumenta Jacob Burckhart, porque a filosofia humanista ainda mantinha fortes conexões com o pensamento e a doutrina escolástica<sup>186</sup>.

Homens como Petrarca e Leonardo Da Vinci, travam uma luta no sentido de manter certo distanciamento da rigidez da cultura filosófica erudita, preferindo manter um estilo pessoal de vida e um estilo próprio de cultura. Este último trava uma luta contra a autoridade e a tradição e, por meio desse combate, ele se aproxima da nova noção de saber a que visa. Para ele, existia uma linha que separava os descobridores originais dos imitadores e comentaristas. Seu entendimento era de que Antigos criaram um padrão e um paradigma para suas pesquisas, a experiência, por essa razão são merecedores do título de descobridores. Todos os seus sucessores, ao abandonarem a natureza e a realidade, perdem-se num mundo de distinções meramente conceituais.

Sobre essa questão Pierre Francastel afirma que:

---

<sup>185</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>186</sup> BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Tradução de Vera de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora universidade de Brasília, 1991.

Ao final da investigação sobre as particularidades do mundo exterior encontrar-se-á, um dia, a investigação sobre o homem. Uma nova sabedoria nascerá, associado a novos modos de ação sobre o universo. O homem ativo, que funda seu destino no pleno emprego de suas faculdades, opõe-se ao homem mágico que se apoia na antiga experiência. Ele sugere que não apenas trata-se efetivamente de uma nova concepção de enxergar o mundo e consequentemente o homem, mas que essa nova forma de pensamento se organiza de forma lenta e processual<sup>187</sup>.

Ele defende um retorno à razão natural do homem, que entendia ter sido corrompida com o passar de séculos de abandono dessa razão capaz de recuperar essa o ideal de criação, um ideal de devoção laica, a *Devotio Moderna*. É, com efeito, um pensamento em que se admite a cultura Moderna como uma terceira via que se erige a partir de um paulatino declínio da valorização da cultura escolástica e a ascensão da cultura humanista, que, embora, buscasse se orientar pelo pensamento e a filosofia Antiga, ainda mantém fortes nexos com a escolástica.

O círculo intelectual a que pertence Leonardo da Vinci, do qual Nicolau de Cusa se torna principal expoente, percebe a cultura Moderna como uma nova forma de conhecimento e de vontade de conhecer. E efetivamente não se trata de se fixar cientificamente, de compreender conteúdo religioso, nem tampouco de retornar à tradição clássica para nela buscar a renovação da humanidade. Embora, não tenham se afastado completamente das doutrinas escolásticas e de fato tenham nos Antigos (grego-romanos), as bases para fundar uma nova filosofia, esta se erige como uma tendência geral que se liga às tarefas técnico-científicas concretas para as quais se busca estabelecer uma nova teoria.

As atividades artísticas passam a necessitar de uma teoria, de uma reflexão mais profunda sobre si mesma, para que assim pudesse se afirmar enquanto conhecimento científico. A matemática, por exemplo, será um meio fundamental para se atingir os fundamentos últimos do conhecimento. Para a pintura, a perspectiva representa essa necessidade matemática que fundamentaria a arte de pintar como uma forma de conhecimento da realidade, da natureza, daí se oferece uma cientificidade necessária à pintura como uma forma de ciência.

Ao lado de Leonardo Da Vinci, Alberti, aciona essa nova problemática à vida intelectual humanista. Eles compartilham o princípio de que o conhecimento científico está diretamente e incondicionalmente relacionado à possibilidade de medir. Ernest Cassirer

---

<sup>187</sup> FRANCASTEL, Pierre. Op.Cit. P. 104

assegura que a proporção, neste caso, não será considerada uma questão fundamental, mas sim a matemática, a lógica e, sobretudo a estética<sup>188</sup>.

Gombrich acreditava que Leonardo não tivesse a pretensão de se tornar um cientista. E a exploração da natureza era para ele, em primeiro lugar e acima de tudo, um meio de adquirir conhecimentos sobre o mundo visível. Esses conhecimentos eram importantes para a pintura, arte para a qual desejava oferecer um status de ofício nobre. Ora, sabemos que os Antigos consideravam a pintura uma arte nobre, no entanto, a categoria social dos artistas não gozava de prestígio algum, conforme já discutimos, o fato de ser considerada uma atividade que consistia apenas em copiar aquilo que existia na natureza, não se tratava de uma atividade intelectual. Mas a valorização das artes vem acompanhada da possibilidade de valorização dos artistas, mas isso sempre estava condicionado ao talento e às possibilidades da aproximação de grupos ou pessoas que patrocinassem ou colocassem sua produção em contato com as rodas dos aristocratas amantes das artes.

Diante da possibilidade de riqueza e glória, muitos jovens se aventuravam na carreira artística de pintor, ourives, escultor, etc. Segundo Paul Larivaille, os ateliês dos mestres estavam por todos os cantos da cidade de Florença. Entretanto, o pessoal do ateliê era hierarquizado de acordo com suas qualificações, além disso, nem todos obtinham o sucesso desejado. Pois tal como os antigos greco - romanos muitos desses homens se aventuravam conduzidos pelo sonho da glória.

O quadro se desenhava da seguinte maneira: Um jovem por iniciativa própria, impulsionado pelo desejo de tornar-se um artista e quem sabe atingir os píncaros da glória, iniciava uma incursão pelo caminho das artes ou se aventurando sozinho ou procurando um mestre que além de lhe ensinar o ofício lhe servisse de referência para o ofício. Ou muitas vezes um pai, muito ou pouco favorecido de fortuna, ao perceber a inclinação do filho para o desenho, resolvia conduzi-lo para um ateliê e colocá-lo sob os cuidados de um mestre. Essa situação era muito comum em Florença entre os séculos XV e XVI, época em que o florescimento e a valorização das artes plásticas introduziram no interior da sociedade florentina uma possibilidade de profissão que gerava grandes sonhos de fortuna e fama.

Alberti aprendeu com os Antigos que os homens nascem com aptidões naturais e que os pais deveriam procurar perceber desde cedo às aptidões dos filhos para que agindo de acordo com a natureza pudesse lhes encaminhar para um ofício que de fato tivesse naturalmente vocação. Sobre isso ele escreve o seguinte: “Eu seguiria o exemplo de Apolônio

---

<sup>188</sup> CASSIRER, Op.Cit. P.82

Alabadense, o retórico, o qual, quando os jovens não lhe pareciam aptos à eloquência, ensinava-lhes os ofícios mais apropriados à sua natureza, e não os deixava perder tempo”<sup>189</sup>. Essa era a máxima da educação desde a Antiguidade. Alberti externa sua concepção orientado pelos exemplos do passado. E tomando para si essas lições ele sugere o seguinte:

Que os pais descubram, portanto, as aptidões dos filhos, e ouçam o oráculo de Apolo, quando respondeu a Cícero: “Siga com suas obras e indústria o caminho da sua natureza e do seu engenho”. Assim, se os filhos tem propensão para as virtudes e fatos viris ou para a ciência e as artes, as vitórias e glórias das armas, que nisso se deixe exercitar, e que lhes sejam ensinadas essas coisa desde a primeira idade<sup>190</sup>.

Com Leonardo Da Vinci não foi diferente, seu pai Pierre Da Vinci, um homem de poucas posses conduziu seu filho ainda muito jovem para o ateliê de um grande amigo seu André Verocchio, pintor que gozava de grande reputação entre os seus pares florentinos, seus contemporâneos, e logo se tornado um dos seus discípulos. O jovem Da Vinci aproveita bem as lições de Verocchio - que não era apenas pintor, era também escultor, arquiteto, gravador e ourives - para desenvolver os seus talentos, chegando a se tornar um dos homens mais notáveis da cultura do Renascimento na Itália. Embora tenha se tornado mais conhecido como pintor, Leonardo Da Vinci teve outros grandes talentos, foi músico, filósofo, cientista, poeta, escultor, arquiteto e tratadista. Mas, como todos os jovens da época iniciou seu aprendizado observando o trabalho do seu mestre, aprendendo a preparar as tintas, mas logo fez grandes progressos.

Conta-se que Verocchio pintava o quadro do Batismo do Nosso Senhor para uma ordem religiosa de fora de Florença e pela primeira vez pediu a ajuda do seu aluno para pintar um anjo que deveria compor a cena. André ficou surpreso ao notar que a figura de Leonardo havia eclipsado todas as outras do quadro e chorou de desgosto.

Daí em diante, Leonardo entendeu que não necessitava mais de seu mestre. Saiu do ateliê de André Verocchio e se pôs a trabalhar sozinho. Ele fez uma quantidade de quadros em Florença e fez também um trabalho para o rei de Portugal, um desenho para tapeçaria onde representou Adão e Eva no paraíso terrestre. No mesmo período, seu pai pediu que pintasse um quadro para um amigo do burgo da Vinci e Leonardo resolveu fazer algo extraordinário. E efetivamente produziu uma obra chocante de maneira que é até difícil encontrar palavras para

---

<sup>189</sup> ALBERTI. Op. Cit. 1970, p.51

<sup>190</sup> ALBERTI. Op.Cit. 1970, p.52.

descrevê-la. No cenário Leonardo agrupa várias rãs e serpentes, essas serpentes emaranhadas formam os cabelos de uma cabeça humana aparentemente mórbida compondo assim a imagem da cabeça de uma medusa, ser que nomeia a obra<sup>191</sup>. Ao receber o quadro pintado por Leonardo, seu pai teria achado a obra tão extraordinária que ao invés de presentear o amigo a vendeu para um marchand. Em seguida o duque de Milão a compra por trezentos florins.

Após pintar o quadro Medusa, Leonardo teria feito dois outros quadros que foram bastante estimados. O primeiro ele representou uma Virgem, provavelmente a primeira de várias que pintou ao longo da sua carreira. Este quadro foi adquirido por Clemente IV. O segundo é um desenho que ele pinta para seu amigo Antoine Segni. Ele representou Netuno sobre uma carruagem puxada por cavalos marinhos, entornado por Tritons e divindades do mar. Nessa pintura em que Leonardo representa uma natureza exuberante já é visível sua opção pela representação da natureza como pressuposto maior de todas as artes e mais essa representação não apenas como cópia pela cópia, mas intimamente ligada ao conhecimento que viria através da observação do estudo e da experiência. O interessante é não apenas perceber uma pintura em que Leonardo representa um céu repleto de nuvens sendo movimentadas pelo vento, folhas agitadas e o mar em fúria. Mas é, sobretudo, compreender que para esse artista a parte prática deveria ser antecedida de um conhecimento teórico e de caminhos metodológicos da arte de fazer pintura. Em suas anotações ele deixa isso bem claro, quando se coloca na condição de teórico da pintura e se propõe a mostrar as lições necessárias para o bem desenhar e o bem pintar. E sobre isso ele disserta o seguinte:

Si queremos representar una tempestade, tengamos em cuenta los efectos del viento que sopla sobre mar y tierra, levantando e arrastando todo lo que no tiene estabilidad. Para conseguir esto, debemos pintar em primer lugar las nubes hendidas, rotas y corrientes parejas con el viento, junto con los torbellinos de arena que surgen de las orillas del mar y las ramas y hoja barridas por el viento y esparciadas por el aire com otros objetos ligeros.<sup>192</sup>

[Si queremos representar uma tempestade, tenhamos em conta os efeitos do vento que sopra sobre mar e terra, levantando e arrastado tudo o que não tem estabilidade. Para conseguir isto, devemos pintar em primeiro lugar as nuvens fendidas, rotas e correntes juntas com o vento, junto com os torvelinhos de

<sup>191</sup> Em nossa pesquisa localizamos várias representações da Medusa Leonardiana, inclusive do mestre barroco Caravaggio. Esta obra atribuída à juventude de Leonardo está incluída no *hall* das suas obras perdidas. O que temos de informação a seu respeito é uma descrição de Giorgio Vasari.

<sup>192</sup> DA VINCI, Leonardo. Op.Cit. 1993, p. 54

areia que surgem das margens do mar e as ramas e rochas varridas pelo vento e espalhadas pelo ar com outros objetos rápidos].

E o relato continua na tentativa de ensinar não apenas como representar uma tempestade mais todos os fenômenos possíveis da natureza, como por exemplo, a descrição de uma inundação, como pintar uma inundação. E para isso ele faz uma minuciosa exposição sem esquecer um só detalhe e esse conhecimento deveria ser adquirido não apenas lendo seu manual ou qualquer outro existente, mas, sobretudo, observando os fenômenos da natureza. Essas lições são completamente válidas para se representar o corpo humano. Certamente, seus tratados de anatomia estavam diretamente relacionados com sua profunda vontade de conhecimento e esses eram completamente eficazes nas suas atividades como pintor, escultor, filósofo, enfim, essa necessidade de um saber científico envolvia muitos humanistas que almejavam se desvencilhar do modelo escolástico de ver e pensar o mundo. O trecho a seguir revela como Leonardo assume a importância do estudo, do conhecimento para se atingir a perfeição nas artes.

De la necesidad que tiene el pintor de conocer la estructura interna Del hombre: El pintor que tiene conocimiento de la naturaleza de los nervios, músculos e tendones conocerá muy bien em el movimiento de um miembro cuantos y qué nervios son causa de aquél, qué músculos es la causa de la contracción de um nervio por la hinchazón, y qué nervios cartílago acompañan y sostienen dicho músculo. <sup>193</sup>

[Da necessidade que tem o pintor de conhecer a estrutura interna do homem: O pintor que tem conhecimento da natureza e dos nervos, músculos e tendões conhecerá muito bem os movimentos dos membros, quantos e que nervos são causa de que, que músculos é a causa da contração e da inchação, e que nervos expandidos pelas mais delicadas cartilagens acompanham e apoiam os músculos].

Aqui, Leonardo esclarece sobre a aproximação entre a pintura e o conhecimento da natureza. Ele, que ao longo da vida desenvolveu diversos talentos, e trabalhou não apenas como pintor e escultor, mas também como engenheiro de guerra, atividade que lhe permitiu também criar protótipos de máquinas que séculos depois foram desenvolvidas e plenamente utilizadas. Foi anatomista e no *Tratado da Pintura*, demonstra todo esse conhecimento a serviço da pintura.

---

<sup>193</sup>Idem, *Ibidem*, p. 86.

Pois bem, se ele foi um dos principais a defender a natureza como mestra da pintura e a exortar os pintores a observar a natureza para que através dela pudesse compor suas obras, podemos então afirmar que ele utilizou os padrões físicos das mulheres reais da época em que viveu para compor suas obras. De certo ele não criou uma beleza ideal, mas se pautou na realidade para os desenhos de suas virgens, paisagens e movimentos. Ele também elaborou métodos para desenhar as pessoas de acordo com a idade, o sexo e a atividade. Quando se trata de uma criança:

*Comment il faut représenter les petits enfans. Si les enfans que vous voulez représenter sont assis , il faut qu'ils fassent paroître des mouvemens fort prompts, et même des contorsions de corps ; mais s'il sont debout ils doivent au contraire paroître timides et saisis de craint.*<sup>194</sup>.

[Como é necessário representar as crianças pequenas: Se as crianças que vós quereis representar está sentada, é necessário que façam movimentos rápidos e até contorções corporais. Mas se estiver em pé elas devem ao contrário parecer tímidas e medrosas].

Na sequencia do relato ele sugere como se deve representar uma pessoa de idade e uma mulher, este último caso nos interessa diretamente já que nosso objetivo é analisar algumas das suas pinturas em que representou mulheres. Sobre isso ele escreve o seguinte:

Comment on doit peindre les femmes. Il faut que les femmes fassent paroître dans leur air beaucoup de retenue et de modestie; qu'elles aient les genoux serrés les bras croisés ou approchés du corps et plies sans contrainte sur l'estomac, la tête doucement inclinée et un peu penchée sur le côté.<sup>195</sup>

[Como devemos pintar as mulheres. É necessário que as mulheres façam parecer com um ar de bastante contenção e de modéstia. Que elas tenham os joelhos apertados, os braços cruzados ou próximos do corpo e dobrados sem restrição sobre o estomago, a cabeça levemente inclinada e um pouco pendida para o lado].

Paul Larivaille apresenta um panorâmico relato sobre Leonardo com ênfase para o seu forte gênio, se referindo a ele como caprichoso. Segundo Larvaille, enquanto Botticelli e

<sup>194</sup> DA VINCI. Leonardo, Op.Cit. 1873, p. 44-45.

<sup>195</sup> Idem, Ibidem, p. 45-46

Rafael, por exemplo, põem seus pincéis a serviço de Lourenço, o Magnífico, sendo Rafael também, considerado o artista dos Papas, Leonardo consegue escapar da vida cortesã. E sobre isso disserta: “E esse gênio que nenhum mecenas conseguiu subjugar é ‘o caprichoso e instável’ Leonardo, o homem segundo Vasari, dos mil gracejos imprevisíveis, do espírito sempre me ebulição, congenitamente incapaz de concluir o que começou, não importa quais sejam o posto e o poder de seus comanditários”<sup>196</sup>. Para Larivaille, o que provavelmente levou Leonardo a se manter distante da corte dos Medici, poderia ser a pouca simpatia pela ortodoxia neoplatônica.

Segundo Baxandall, o movimento é efetivamente uma das grandes preocupações entre os pintores e tratadistas da época e Leonardo dedica várias páginas e torna a insistir sobre os movimentos na apreciação de uma pintura: “o essencial a se analisar dentro de uma pintura são os movimentos apropriados ao estado mental de cada vivente”. Em suas anotações encontramos uma preocupação diante da necessidade de se distinguir cada movimento, faz um esforço para expressar com palavras algo que deveria ser expresso pela pintura.

É por meio dos braços e das mãos que se manifestam as intenções do espírito acreditava Leonardo e sobre isso ele ensina o seguinte:

Las manos y brazos em todos sus gestos debem poner de manifiesto lo más posible la intención Del espíritu que los mueve, ya que por medio de ellos, cualquiera que tenga sentido artístico, sigue lãs intenciones de la mente em todos los movimientos. Los Buenos oradores, uando quieram persuadir de verdad a sus oyentes, procuran acompañar sus palabras com movimientos de manos y brazos, aunque algunos insensatos descuidan esta faceta y parecen estatuas em la tribuna, dando la impreción de que su voz sale de um tudo parlante. Esto, que es um gran defecto em el campo de la oratoria, se acentúa em el arte de la pintura. Si las figuras non son expresión de la vida que el autor quiere imprimir em ellas, aparecerán dublamente muertas: carentes de vida e de la acción<sup>197</sup>.

[As mãos e braços em todos seus gestos devem colocar de manifesto a maneira mais possível da intenção do espírito que os move. Claro que por meio deles qualquer que tenha sentido artístico, segue sua intenção em todos os movimentos. Os bons oradores, quando querem persuadir de verdade os seus ouvintes, procuram acompanhar suas palavras com movimentos de mãos e braços, embora alguns insensatos descuidam esta faceta e parecem e parecem estátua na tribuna, dando a impressão de que sua voz sai de um tudo

<sup>196</sup> LARIVEILLE. Paul. Op.Cit. p.181

<sup>197</sup> DA VINCI, Leonardo. Op. Cit. 1993, p. 77.

falante. Isto, que é um grande defeito no campo da oratória, se acentua na arte da pintura. Se as figuras não são a expressão da vida que o autor deseja imprimir nelas, aparecem duplamente mortas: carentes de vida e ação. ]

Leonardo estimava a originalidade e nesse sentido exortava os pintores quanto à imitação da obra de outros pintores: *Un Peintre ne doit jamais s'attacher servilement à la manière d'un autre peintre, parce qu'il ne doit pas représenêcr les ouvrages des hommes , mais ceux de la nature*<sup>198</sup> [ Um pintor não deve jamais se prender servilmente à maneira de um outro pintor, porque não deve representar as obras dos homens, mais aquelas da natureza].

Este artista demonstra em seu tratado uma extrema preocupação com o método, é fundamental não apenas a teoria, que para ele deve efetivamente ser aprendida antes que o pintor se aventure na prática de pintar. No seu entender o desenho é fundamental, visto que a perspectiva deve ser a primeira lição de um jovem pintor.

La pratique doit toujours être fondée sur une bonne théorie, dont la perspective est le guide et la porte; car sans elle on ne sauroit réussir en aucune chose dans la peinture, ni dans les autres arts qui dépendent du dessin<sup>199</sup>.

[A prática deve sempre ser fundida a uma boa teoria. Então a perspectiva é o guia e a porta, porque sem ela, não se pode garantir sucesso na pintura e nem em qualquer outra arte que dependa do desenho.

Assim como Alberti, Leonardo pensava que a pintura era um meio de representar as coisas vistas, sendo a natureza a mestra dos pintores, mas nessa representação das coisas vistas estava incluída a possibilidade de se contar uma história em que fosse possível perceber os sentimentos, os movimentos, inclusive aqueles da alma que são expressos por meio dos movimentos do corpo, das expressões do rosto, dos gestos. Segundo Baxandall, não existia no Renascimento um guia, um dicionário para a linguagem dos gestos, mas que existiriam fontes que oferecem algumas indicações sobre o significado de um gesto. Embora não informe qualquer referência a respeito dessas fontes, ele diz que elas não são confiáveis, porém pelo recorrente uso, possam ser dignas de algum crédito. Segunda ainda Baxandall, Leonardo sugere duas fontes a que o pintor deveria recorrer para desenhar os gestos, os oradores e os mudos<sup>200</sup>.

<sup>198</sup> DA VINCI. *Traité dela peinture*. Chez Deterville, Libraire, 1876, p. 1

<sup>199</sup> DA VINCI. 1873. Op, cit, p. 17

<sup>200</sup> BAXANDALL. Op.Cit. p.65.

A composição de história fazia parte das experiências visuais do Renascimento, questão que pode ser tanto constatada nas pinturas, quanto nos tratados e comentários da época, a exemplo do que aqui expomos em Leonardo Da Vinci e em Alberti. Segundo Gombrich, “o que importava para Giotto era o significado íntimo da história, como homens e mulheres se movimentavam e se comportariam em uma dada situação”<sup>201</sup>. Para compor uma história os pintores chegavam a imaginar como teria sido a cena na realidade. Com efeito, uma obra deveria trazer um significado para o expectador, era fundamental que, ao se contemplar um quadro, se pudesse perceber seu significado, quer se tratasse da representação de uma cena da bíblia, da mitologia pagã ou apenas um retrato.

Sabemos que as obras de arte dos pintores mais famosos não eram feitas para o público comum. No geral eram feitas sob encomenda e nessa relação, o pintor se comprometia a pintar exatamente o que lhe era solicitado, diz Baxandall, quando trata das condições de mercado na sociedade do Renascimento Italiano. Não se havia uma categoria de obras específica para cada pintor, o que existia eram clientes que solicitavam serviços de acordo com seus interesses. Pintores como Sandro Botticelli pintou para a poderosa família Médici, mas pintou também para o Papa Sisto IV como colaborador na pintura do teto da capela Sistina. Leonardo da mesma forma pintou para diferentes clientes. Portanto, não podemos dizer que Leonardo ou qualquer outro grande artista tenha tido uma preferência por determinado tema.

O que fez de Leonardo tornar-se uma figura proeminente entre tantos artistas do Renascimento florentino, não foi apenas o fato de nos ter deixado obras de arte extraordinárias, mas foi igualmente o fato de ter sido um homem de múltiplas capacidades. Além de pintor, foi filósofo, engenheiro, poeta e um grande teórico da pintura, cujo tratado tornou-se uma das principais referências para quem deseja conhecer as concepções teóricas da pintura renascentista da Itália.

O renascimento voltou-se ao passado em busca da época de ouro, procurando, com efeito, encontrar na antiguidade clássica as origens dos valores da civilização, fonte última de conhecimentos e instituições sagradas. Este movimento cuja premissa era de romper com o período medieval, caracterizado por muitos humanistas, a exemplo de Paolo Cortese, como obscuro. O período que chamam de moderno é forjado por meio de um processo em que se imbricam três momentos históricos distintos.

---

<sup>201</sup> GOMBRICH. Op. Cit. P. 256.

É necessário examinar as coisas com mais atenção. Em que consiste, exatamente, a etapa vencida por volta da metade do século pelos pintores e por Alberti, seu teorizador. A resposta clássica é conhecida: na adoção de representação “verdadeira” das coisas por meio da perspectiva linear. Atitude baseada em um conhecimento refletido das leis de Euclides - codificação das regras de visão operacional “normal” da humanidade método que exige, sugere Francastel<sup>202</sup>.

Edith Sichel em um livro em que propõe fazer uma demonstração ampla do que teria sido o Renascimento cultural, não apenas na Itália, mas também o Renascimento Inglês, francês, etc., faz uma breve leitura do universo feminino, sugerindo que o Renascimento marcou época para as mulheres, na medida em que lhes ofereceu um novo campo e uma nova importância. Por meio de uma análise ampla e um tanto genérica, ela coloca as mulheres em um lugar muito privilegiado e diz que elas fizeram pela vida o que a pintura, a escultura e a poesia fizeram pela beleza e as ideias<sup>203</sup>. Em um tom de otimismo escreveu: “Eram igualmente cheias de exuberante energia e de curiosidade; revela uma espécie de maturidade ingênua, uma paradoxal mistura de arte e instinto. Liberais, resplandecentes, graciosas, com uma dourada opinião a respeito de si mesma e dos outros, para elas tudo parecia valer a pena”<sup>204</sup>. Para sustentar uma visão tão otimista de um espaço e um respeito conquistado pelas mulheres no Renascimento, Edith se orienta pela obra *O Cortesão (Il Libro Del Cortegiano)* de Baldassare Castiglione, um diplomata italiano que fez história por ter realizado importantes missões políticas durante no século XV.

Edith fala das mulheres como leitoras de obras clássicas e sobre isso ela escreveu o seguinte: Elas dançavam, cantavam, comandavam tropas, liam Virgílio, Cícero e filosofia grega, criavam grandes famílias, escreviam tratados, projetavam vestidos, governavam províncias. Eram brilhantemente eficientes; foram longe, mas não se aprofundaram<sup>205</sup>.

O fato é que essa autora se refere às mulheres da aristocracia italiana, tal como o faz Castiglione, homem cortês que vivenciou a maior parte das suas experiências em grandes palácios, servindo a alguns dos homens mais importantes de Roma, de Florença e de Veneza. Ela faz referência as venezianas Verônica Gambarra e Júlia Gonzaga, ativas figuras de um ousado círculo intelectual. Fala também de uma certa Marieta Strozzi, que aos dezoito anos teria escapado dos seus tutores e foi viver sozinha. Segundo Sichel, esta jovem ousava jogar

---

<sup>202</sup>FRANCASTEL, op. cit.

<sup>203</sup>SICHEL, Judith. Op.Cit. p. 70

<sup>204</sup>Idem, ibidem.

<sup>205</sup>EDITH, Sichel. Op.Cit. p.71

partidas de bola de neve com todos os galãs de Florença. Olimpia Morata, aos dezesseis anos lecionava filosofia em Ferrara e foi brilhante em seu trabalho como crítica de poetas e tradutora da Bíblia. Em seu breve relato, a autora faz referência a várias mulheres, sem, contudo, realizar um aprofundamento a respeito de qualquer uma delas, ficando para nós uma significativa menção acerca de mulheres que se destacaram por romper com o padrão de comportamento que se esperava de uma mulher naquelas sociedades.

A julgar pelos relatos de Leon Battista Alberti, em seu livro “Sobre a Família”, em que faz uma acalorada defesa da instituição da família e do papel da mulher na sustentação da base familiar. Para Alberti a mulher tinha um papel preponderante na educação dos filhos e na ordem da casa e nos cuidados com o esposo, deixando bem claro que, o universo doméstico era de fato o seu lugar, enquanto o homem deveria garantir a provisão da casa.

Alberti defende a virtude como principal qualidade do homem em todo o diálogo que desenvolve ao longo da obra, cujo objetivo, era o de trazer lições que ajudassem os florentinos do seu tempo a perceberem que a maior riqueza de um homem era a virtude. E os pais prudentes devem empreender um esforço no sentido de fazer com que seus filhos se tornassem homens educados e respeitosos. Sugere que se necessário os castiguem, de preferência sem ira e sem cólera. Ideia presente em uma longa fala de seu tio Leonardo Alberti, em que diz:

É fato que a ira e a razão não vão juntas, e corrigir sem a razão é insensatez. E quem não consegue corrigir com bom senso não merece ser nem mestre nem pai. Todavia que os pais prefiram ver os filhos chorar, virtuosos, que rir viciosos <sup>206</sup>.

Alberti acreditava que os Antigos ofereciam os melhores exemplos de virtude e a partir do conhecimento e da imitação das ações desses homens seria possível construir uma sociedade pautada na razão e na virtude. Entre as diversas referências que Leonardo Alberti, faz aos Antigos, destacamos a seguinte: “Quanto a mim, queria imitar Catão e os outros bons Antigos, os quais ensinavam eles mesmos aos próprios filhos todas as coisas que se sabiam, querendo, sobretudo, encarregar-se de emendá-los em seus vícios e torná-los virtuosos” <sup>207</sup>.

Ora, toda a discussão promovida por Alberti, dirigida para os florentinos do século XV estão muito próximas daquelas lições instrutivas que Tito Lívio insistia em fornecer para homens e mulheres do seu tempo, I século d.C. quando percebia que a corrupção estava destruindo os valores que reinavam nos primeiros séculos da história do povo romano. Tanto os Antigos quanto Modernos como Alberti e Da Vinci Entendiam que a virtude se constituía

---

<sup>206</sup> ALBERTI. Op.Cit. p.67

<sup>207</sup> Idem, ibidem.

em requisito fundamental para alcançar dignidade e principalmente a liberdade necessária para conduzir os negócios públicos da *civitas*. Sendo Alberti um leitor dos Antigos ele se esforçou ao máximo para que seus exemplos instruísem os homens do seu tempo, tal como sonhou Tito Lívio em relação aos romanos dos primeiros tempos da história do povo romano.

Leonardo, embora faça vez ou outra menção a autores clássicos, não se coloca como divulgador nem um porta voz da tradição. É patente em Leonardo uma formação clássica, visto que, não apenas se volta para a necessidade de uma ciência pautada na observação, como também entende que todo principio do conhecimento deve está, incondicionalmente, ligado com a natureza. É, portanto, nesta que se inspira para criar suas pinturas e por essa razão dizemos que os modelos femininos que representa em seus quadros teve como base as mulheres do seu próprio tempo. Com o objetivo de encaminharmos uma leitura do universo feminino na Florença da época do Renascimento, selecionamos duas pinturas de Leonardo da Vinci, a partir da quais discutimos a coexistência de valores pagãos e cristãos nas pinturas. Mas, também, que consideramos esses valores intrínsecos à própria sociedade da época, que era herdeira de uma tradição de atravessou séculos e que não sofreu grandes mudanças com o advento do humanismo, movimento que pretendia retomar a tônica das sociedades greco-romanas.

A primeira imagem é da *Virgem do fuso*, obra atribuída a Da Vinci, cujo original está desaparecido, restando-nos apenas réplicas. A segunda é bastante conhecida, intitulada *A Virgem das Rochas*, existem pelo menos duas versões, uma delas encontra-se no museu do Louvre, em Paris e outra está sob a guarda da National Gallery em Londres. Ambas são atribuídas a Leonardo Da Vinci e ambas retratam a mesma cena havendo diferenças bastante sutis que são suficientes para confundir o expectador desatento. Mas, não é nosso interesse discutir as sutis diferenças entre ambas as versões, até porque fizemos uma escolha pela versão do Louvre pelo simples fato de que lá está disponível na página oficial a imagem do quadro.

Também conhecida com *Madona Tecelã*, esta é uma das pinturas renascentistas que possui várias versões, sendo que esta é uma das versões atribuídas à Leonardo Da Vinci, datada do início do século XIV, mesmo período em que foi pintada a famosa *Monalisa*.

Nesta pintura visualizamos dois seres, do lado direto uma criança do sexo masculino, apoiada nos braços da mulher que compõem a cena. O menino robusto e bem nutrido que está completamente nu e olha fixamente para um objeto que segura com as duas mãos. Este objeto que, aparentemente tem um significado ambíguo, é uma cruz. Porém, sua ponta um fuso. A segunda figura é uma mulher que tem o corpo todo coberto por vestes azul marinho, e envolta

por um manto azul claro. Ela tem um olhar materno dirigido para o menino, e tem parte da cabeça coberta com um lenço diáfano levemente caída na parte posterior do seu corpo e os cabelos são claros e cacheados caídos sobre ombros. Ela está sentada sobre rochas, com a mão esquerda protege o menino que parece brincar com a cruz/fuso, e tem a mão direita ligeiramente espalmada e erguida, gesto comum nas representações das virgens ou até mesmo de Jesus Cristo, um sinal de proteção. Mas, ao mesmo tempo o movimento da sua mão direita parece seguir em direção ao menino com o propósito de segurá-lo, protegê-lo.



**Figura 6 Leonardo da Vinci. A Virgem do Fuso, 1501, óleo sobre painel, 50.2 x 36.4. Coleção Privada, Nova York.**

Ambos estão sentados em rochas aparentemente bem altas e ao fundo visualiza-se, em um segundo plano, um riacho que parece nascer das montanhas que compõem o terceiro plano da pintura, que se serpenteia e corre em direção ao primeiro plano. As montanhas de tom azulado se fundem com o céu dando uma ideia de continuidade que forma um delicado contraste com as rochas de tonalidade marrom escuro. Entretanto, nota-se uma harmonia de cores. As vestes da mulher se acomodam com as montanhas ao longe que são compostas por um azul esbranquiçado e o corpo do menino com o tom marrom das rochas que compõem a paisagem do primeiro plano da imagem.

Entre as várias obras que produziu, Da Vinci, provavelmente a maior parte sejam de mulheres, e dessas a maioria tem no título a expressão virgens. Nossa dificuldade em discutir essas pinturas de Da Vinci trata-se justamente de que não encontramos literatura com a qual pudéssemos estabelecer um diálogo, nem tampouco localizamos informações mais específicas e concretas sobre a produção. Sobre esta, por exemplo, não encontramos uma fonte que nos científicasse para quem ela foi pintada, ou seja, quem a encomendou. Entretanto, é lugar comum para aqueles que estudam as obras de arte, o conhecimento destas, quase na totalidade, serem resultados de encomenda.

Este quadro que leva o título de a *Virgem do Fuso*, provavelmente ao longo do tempo associado à Maria e ao seu filho Jesus Cristo. O manto azul que veste a madona é semelhante ao manto das outras virgens produzidas por Leonardo e por outros pintores. O fundo azulado também é comum às várias outras representações que criou incluindo a “Monalisa”, “A Virgem e o menino com Santana” e outras. A maior parte das obras estão envoltas de paisagens naturais que estavam diretamente relacionada com a concepção filosófica que o autor difundia, uma ideia de pintura relacionada com ciência e conseqüentemente um profundo conhecimento da natureza. Sobre isso Paul Larivaille diz que, Para Leonardo, pesquisador incorrigível, a pintura não é nem um simples ofício manual, nem uma pura imitação da Natureza, porque “o pintor que trabalha rotineira e apressadamente, sem compreender as coisas, é como um espelho que absorve tudo o que se encontra diante de si, sem tomar conhecimento”. Para ele, “só o pintor universal tem valor” e a pintura é uma ciência superior, resultado e consagração de todas as outras. É, em definitivo, para ela que pende toda a sua atividade: todas as observações, mesmo as mais inúteis aparentemente, todas as reflexões, às quais ele se entrega toda a cultura que ele acumula e passa incessantemente

pelo crivo da “experiência, mãe de toda a certeza”, todos os planos, desenhos, cálculos, aforismos, apólogos que se cruzam nos cadernos que redige todos os dias, durante mais de quarenta anos.<sup>208</sup> Portanto, a natureza fazia parte da sua concepção do homem Moderno que rejeitava a tradição, mas sem, todavia, se afastar completamente dos temas comuns do Renascimento Italiano.



**Figura 7** Leonardo Da Vinci. A Virgem das Rochas, 1483-1486. Óleo sobre madeira (transferido para tela) 199 x 122 cm, Museu do Louvre, Paris.

---

<sup>208</sup> LARIVAILLE. Paul. Op. cit. p.182.

É também em meio à natureza que Leonardo pinta uma de suas obras que se tornaram mais conhecidas, *A Virgem das Rochas*, ou *Virgem dos Rochedos* como também é nomeada. Nesse quadro aparecem quatro figuras, no canto direito do quadro vemos uma jovem senhora agachada no canto das rochas. Ao seu lado está uma criança ainda bebê a quem ela segura e parece proteger. No centro do quadro está uma mulher sentada nas rochas e do seu lado esquerdo a quarta figura um menino também bebê, a quem a mulher do centro da cena segura e parece proteger como se fosse seu filho. A mulher do lado esquerdo pode ser identificada como Isabel já que o menino que está sob seus cuidados é identificado como João Batista. Isabel traça vestes vermelhas e tem envolvido em seu ombro esquerdo um manto verde. Ela segura o menino com a mão esquerda e tem a mão direita erguida e com o dedo indicador aponta para o menino Jesus. João Batista ainda criança, aparentando ter uma idade próxima a de Jesus está sentado no chão, com a mão esquerda ele se apoia na rocha e com a direita ele também aponta para Jesus. Maria que está no centro da cena, segura o seu filho com a mão direita e com esquerda faz um gesto de proteção em direção a João Batista.

Jesus, que está no canto esquerdo do quadro, está completamente nu, da mesma forma que seu primo João Batista, e está sendo protegido pela sua mãe e com um dos joelhos apoiados nas rochas. Todos os olhares estão voltados para ele que está com as mãos postas como se orasse em direção aos demais. Toda a cena se passa no interior de uma caverna onde se pode perceber a luz que vaza pelas aberturas ao fundo. Essas rochas de cor escura são ornadas por plantas na sua parte superior e no chão por onde corre um lento riacho.

De acordo com o catálogo do Louvre, esta obra contém a simbologia da celebração da encarnação através das figuras de Cristo, de Maria e de São João Batista. Conforme o relato bíblico, João Batista, filho de Isabel, prima de Maria, teria nascido antes de Jesus e vindo ao mundo com a missão de anunciar a vinda de Cristo que nasceu de da virgem Maria. De acordo ainda com as informações do Louvre, o quadro foi criado para ornar uma capela da igreja de São Francisco em Milão.

As representações femininas que Da Vinci criou, se alinham completamente com os demais modelos em voga na época, seja quando representou temas clássicos como o quadro “Lêda e o Cisne”, que estão entre a minoria de suas obras. A maior parte de é com, efeito, composta por temas religiosos, a explicação disso pode estar no fato de que ele em nenhum momento esteve ligado aos círculos filosóficos e literários que defendiam o retorno da antiguidade. Mas apesar de rejeitar a tradição e se afirmar como um homem de ciência, ele não poderia fugir de determinadas condições do mercado de arte florentino. Michael Baxandall revela em seu estudo sobre a pintura e a experiência social na Itália na época da

renascença, como os fenômenos sociais e mentais vão aos poucos elaborando uma visão crítica da pintura e, ao mesmo tempo as estabelecendo as razões formais e estilísticas que vão definindo os modos de fruição dos objetos de arte<sup>209</sup>.

Leonardo não foge dessas amarras formais que orientavam o comportamento visual próprio do Renascimento. Mas, não conseguimos responder por quê pintou tantas Virgens. Por quê, ao se afirmar como um homem de ciência não representou as mulheres mais ousadas da época que se destacaram por romper com um modelo que ao que tudo indica, se manteve mais ou menos estável desde a antiguidade.

A virgem da do fuso, não apenas se alinham com a imagem de Maria, mas se alinha com imagem da mulher do lar. Quando Tito Lívio em seu livro “A História de Roma”, representa Lucrecia como a esposa perfeita, ele constrói uma imagem ideal da mulher romana que deveria servir de exemplo para todas as romanas dos proêmios do império. Ele descreve Lucrecia em sua casa já altas horas da noite, sentada envolta das suas criadas fiando a lã. Fiar a lã se constituiu, ao longo do tempo, uma alegoria associada à esposa ideal, àquela que se dedica incondicionalmente aos afazeres domésticos e a submissão ao marido, real provedor do lar.

Segundo Maria Verônica Pérez Fallabrino<sup>210</sup>, o ideal de perfeição no companheirismo do casal pedia a submissão da mulher à autoridade masculina. A sociedade florentina se sustentava em relações de hierarquia homem-mulher. A faculdade de obedecer, primeiro aos pais, e depois ao marido, era uma das principais exigências do ideal feminino do século XV, “nada mais importante, nada mais grandioso pode ser demandado a uma esposa do que isto”. Essa concepção está apoiada na defesa Albertiana sobre a família:

não me estendo a contar quanta utilidade se extrai desta amizade conjugal e solidariedade, em conservar os assuntos domésticos, em conter a família, em reger e governar toda a economia, todas estas, coisas que estão de tal forma nas mulheres, que muitos estimarão por isto ser o amor conjugal, acima de todos os outros, completíssimo e legítimo<sup>211</sup>

Alberti expõe, nas linhas acima citadas, seu parecer em relação ao papel social da mulher, que deveria ter uma “utilidade” muito adequada à vida familiar. Nesse sentido, uma vez garantida a submissão da esposa ao marido, tornava-se fundamental que ela se sentisse participativa, companheira e governanta da casa. Quando em sua obra, ilustra um modelo de

<sup>209</sup> BAXANDALL, Michael. Op.Cit.

<sup>210</sup> FALLABRINO, Maria Verônica Pérez. *Representações Femininas na aristocracia da Florença do Quattrocento*. In: História e Reflexão. Revista Eletrônica de História. V.2, n° 4. UFGD. Dourados: Jul/dez, 2008.

<sup>211</sup> ALBERTI, Leon Battista. Op. Cit. 1972. P. 108.

mulher ideal Alberti, parece sugerir que a ordem social dependeria da manutenção familiar que não mudou durante séculos.

Evidentemente, não estamos afirmando que Da Vinci tenha deliberadamente defendido um modelo de comportamento ideal, mas estamos afirmando que ele ao seguir os padrões visuais da época contribuiu significativamente com as instituições que se empenharam para manter a tradição cristã de família, tendo Maria como modelo universal da mãe e da esposa perfeita. Concepções que foram alimentadas pela moral cristã desde os primeiros séculos da era de cristã, mas que em pouco se diferenciava dos padrões morais de organização social impressos desde os primeiros tempos da história romana, por exemplo.

Peter Brown, em seu estudo sobre a antiguidade tardia<sup>212</sup>, a partir do viés da vida privada, tenta mostrar como durante o período denominado de antiguidade tardia, a sociedade 161- 575 passa por um lento processo de mudanças, na medida em que mudam os contextos sociais a partir de formas de vida comum. Nessa perspectiva, ele mostra como, por exemplo, acontece o processo, embora que lento, de mudanças de sociabilidades de cidade antiga de culto tradicional a sociedade em que a Igreja cristã é tonificada.

Embora trate de uma maneira geral as mudanças de concepções que repercutirão até nas formas de homens e mulheres se virem como indivíduos, o que é mais significativo para o estudo aqui proposto é insistir em uma questão que talvez não fique muito clara para muitos historiadores que não estão acostumados a perceber o quanto os primeiros séculos da era cristã já começam a assimilar uma religião que, na maioria das vezes, somente associamos à época de Justiniano. Peter Brown tenta mostrar que a religião o cristã não sucumbe de uma hora para outra e nem na sua totalidade a religião tradicional, mas desde os primeiros anos da época de Marco Aurélio (161-180), passa a interferir diretamente nas sociabilidades da elite pagã.

Donde resulta que a análise da imagética renascentista aponta para uma cultura que se processa sem promover rupturas absolutas nas formas de sociabilidades, nos costumes, na moral e na filosofia que orientava a visão em relação ao conhecimento, a ética e a noção de virtude, e, conseqüentemente nas formas de representações do mundo.

---

<sup>212</sup> BROWN. Peter. Antiguidade tardia. In: ARIÉS, Philippe; DUBY, George. História da vida privada. V.I, Do Império Romano ao ano Mil. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 225-300.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutir a presença de um passado Clássico nas obras dos artistas do Renascimento italiano representou para nosso estudo uma tarefa tanto melindrosa quanto árdua, haja vista que necessitávamos mergulhar por um universo que descortina questões metodológicas que envolvem a arte enquanto fonte de pesquisa histórica, através do deslocamento de uma historiografia estruturalista, possibilitando dessa forma, novos caminhos para a escrita da história. Essa empreitada nos levou a buscar questões que nos ajudasse a problematizar as informações pré-concebidas acerca da época que nos inquietavam.

As experiências de leituras dos últimos dois anos, nos levaram a refletir sobre o que teria sido de fato, o Renascimento italiano. Esse movimento que se iniciara por volta do século XIII, e que significou o renascer da cultura greco-romana, ou foi a continuidade de uma tradição que jamais fora esquecida, e, ao contrário disso, fora lida e consumida de uma maneira diferente daquela que foi produzida e consumida entre os séculos XV e XVI?

Ao discutir a criação de um novo espaço plástico no Renascimento Italiano, Pierre Francastel sugere que essa ideia de um Renascimento baseado num repentino retorno as regras eternas da verdade, que levam necessariamente a humanidade de volta à idade de ouro, deve ser estudada com muito cuidado. Pois se conclui que a criação um novo espaço plástico que revoluciona a relação dos homens com a arte nesse período, não surge de uma hora para outra, é, na verdade, o resultado de um processo que se inicia entre os séculos XII e XIII e se concretiza a partir de uma trajetória paulatina e processual.

Quando Petrarca Olhou para a Antiguidade Clássica como a época do absoluto esplendor e, para a era que se iniciara com Constantino, como a época das trevas, ele estava subvertendo os seus valores enquanto cristão. Mas estava convencido, de que a história era, tão somente, o louvor de Roma. E asseverou essa concepção ao ponto de acreditar que a

cidade “Eterna” se levantaria das ruínas, assegura Panofsky. Todavia, quando afirmou que os Antigos romanos haviam caminhado na luz e os cristãos nas trevas, ele estava falando do lugar de erudito, poeta e patriota. E dessa maneira ele muda não apenas, a maneira de pensar a história, como também, transfere essa visão de mundo para o campo da cultura.

É bem verdade, que a partir do século XIV, mas, com maiores proporções no século que se seguiu, verifica-se uma efervescência cultural com extensões admiráveis, não obstante, esse movimento, que por muitos é tomado como algo repentino, é o resultado da elaboração de um novo estágio de civilização. Sendo que a produção artística, resultante dessas mudanças culturais. Isso implicou em uma nova maneira de vê o mundo, e por consequência de representá-lo. Ora, não podemos afirmar que houve uma uniformidade filosófica, uma abdicação à visão escolástica e nem tampouco uma predileção absoluta à filosofia antiga. O que constatamos foi um amálgama de concepções que retilinta em toda a produção artística e que esteve inteiramente perpassada por valores clássicos e não clássico, repercutindo diretamente nas formas de representações sociais.

Nosso trabalho representou um esforço no sentido de demonstrar que o Renascimento, implicou, efetivamente, em uma revivescência cultural que atingiu todos os campos da cultura italiana e não apenas na Itália, embora tenha sido mais pujante naquele país. Mas, que, embora a filosofia humanista tenha demonstrado um grande mal-estar em relação a tudo o que representou a cultura, cujas bases, se firmaram sobre a fé cristã, isso não significou de modo algum a sua ausência do contexto artístico - filosófico renascentista.

Questões que podem ser percebidas quando nos debruçamos sobre a obra Alberti, e notamos que este foi um típico homem apaixonado por tudo o que representou os Antigos Greco-romanos. Ele não tira dos antigos, apenas as lições inerentes ao campo da arte de representar por meio de pinturas e esculturas. Ele tira também dos Antigos, lições para a formação do homem “Moderno”, dentro de uma concepção filosófica orientada pela antiga moral clássica, tal como divulgou, Tito Lívio, Catão e Juvenal, nos primeiros séculos na era cristã, e tal como desejou Nicolau Maquiavel quando olhou para o passado romano com uma admiração suficiente para percebê-la como exemplo para a sua Florença do século XVI.

Olhando para Leonardo da Vinci, tivemos uma visão mais pragmática do Renascimento. O homem de espírito impetuoso, no dizer de Paul Larivaille, sonhou com a mobilização de um pensamento científico sem precedentes. Orientado pela noção de natureza dos Antigos, ele não quis imitá-los, ao contrário disso desejou criar um pensamento novo, baseado na experimentação e na “infallibilidade da natureza”. Sua visão de arte estava

totalmente perpassada pela necessidade de conhecer, de experimentar e criar, não de imitar. Imitar para Da Vinci, significava representar a natureza com perfeição e destreza, se apresentando, nesse sentido, como um arquétipo do cientista Moderno.

Se Da Vinci rejeitava a tradição, como explicar uma produção artística tão permeada de representações cristãs? A resposta pode ser encontrada no fato de que ele fora efetivamente um homem do seu tempo. Primeiramente, ele produziu a maior parte das suas obras por encomenda e se pintou suas mulheres na forma de virgens, é por que não apenas atendeu aos interesses dos financiadores das obras que executou como representou os modelos femininos correspondentes aos hábitos visuais do seu tempo.

Por um lado percebemos em Da Vinci, um homem que combateu os rigores da tradição, mas nem por isso deixou de representar em suas pinturas as mulheres conforme a tradição de seu tempo. Por outro lado, temos Sandro Botticelli, um típico cortesão, que vivenciou o vigoroso círculo neoplatônico da casa dos Médicis, lugar em que se respirava a cultura clássica. Botticelli, igualmente um homem do seu tempo, buscou nos temas clássicos, os motivos para suas obras, e do mesmo modo que Da Vinci produziu para atender aos hábitos visuais do seu tempo.

Concluimos, portanto, que as representações presentes nas pinturas produzidas por Da Vinci e por Botticelli, bem como as concepções do pintor e teórico da pintura Alberti, não constituem um modelo uniforme. Entretanto, tem em comum o fato de estarem intimamente ligadas com uma tradição que vem da Antiguidade Clássica, mas que não sofre um grande recuo no período medieval, ao contrário disto, são resultados de elaborações de culturais que envolvem diferentes concepções.

## FONTES

ALBERTI, Leon Battista. **Sobre a Família**. Tradução de Carlota Conti. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

\_\_\_\_\_. **Da Pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

Cícero, *De Amicitia*.

DA VINCI, Leonardo. **Cuadernos de Notas**. Seleção e organização de Flávio Moreira da Costa. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Zit, 2006.

\_\_\_\_\_. **Traité de la Peinture**. Paris: Chez Deterville, Libraire, 1876.

\_\_\_\_\_. **Fábulas, Charadas, Profecias e Aforismos**. Flávio Moreira da Costa (Org). Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Zit, 2006.

OVÍDIO. **Os Fastos**. Tradução de Antonio Luis Seabra e Antonio Feliciano de Castilho. In Clássicos Jackson. São Paulo: Clássicos Jackson, 1960.

PLINE, **Histoire Naturelle**. In: Collection des Auteurs Latins avec la traduction en français. Publiée sous la direction de M. Misard. Avec la traduction en français par M. E. Littré. Paris: J.J. Dubochet, Le Chevalier et Comp., Éditeurs, 1850. (Livre XXXV, Tome II)

TITO LIVIO. **História de Roma** (Ab Urbe Condita Libri). Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989

## ICONOGRAFIAS

BOTTICELLI. Alessandro. **História de Virgínia**, 1504. Têmpera e óleo sobre madeira, 85 x 165. Accademia Carrara, Bergamo, Itália.

\_\_\_\_\_. **A História de Lucrecia**, 1504. Tempera e óleo sobre madeira,

83,5 x 165. Isabella Stewart Gardner Museum. Boston, EUA.

\_\_\_\_\_, **Primavera**, c. 1482, têmpera sobre madeira, 203x321cm, Galeria degli Uffizi, Firenze.

\_\_\_\_\_, **O Nascimento de Vênus**, 1483, têmpera sobre madeira, 172,5x 278, 5, Galeria Degli Uffizi, Firenze.

\_\_\_\_\_, **A Calúnia**, 1485. Tempera sobre madeira, 62 x 9. Galeria Degli Uffizi, Firenze.

DA VINCI, Leonardo. **A virgem do Fuso**, 1501. Óleo sobre painel, 50.2 x 36.4. Coleção Privada, Nova York.

\_\_\_\_\_ . **A Virgem das Rochas**, 1483-1486. Óleo sobre madeira (transferido para tela), 199 x 122, Museu do Louvre, Paris.

## BIBLIOGRAFIAS

1. ARANHA. Gervácio Batista. **Realismo versus nominalismo e a escrita da história: Questões para o século XXI**. Campina Grande, s/d. mimeografo.
2. ARGAN, Giulio Carlo. **A História da Arte como História da Cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
3. \_\_\_\_\_ . **Botticelli**. Genebra: Skira Flammarion. 1989.
4. ARIÉS, Philippe; DUBY, George. **História da vida privada. V.I, Do Império Romano ao ano Mil**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
5. ARISTÓTELES. A Poética. In: **Ética a Nicômaco/ Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
6. BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**. Pintura e experiência social na Itália da renascença. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
7. BURCKARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. Tradução de Vera de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora universidade de Brasília, 1991.

8. BURKE, Peter. **Testemunho ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos, São Paulo: EDUSC, 2000.
9. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano (arte de fazer)**. Tradução de E. F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
10. CHARTIER, Roger. **A História cultural entre prática e representações**. Tradução de M. M. Galhardo. São Paulo: OIFEL, 1990.
11. CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
12. DEIMLING, Bárbara. **Botticelli**. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa, 2001.
13. FARIAS, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: FAE, 1991.
14. FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa, Editorial Presença, 1989.
15. FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
16. \_\_\_\_\_. **A realidade figurativa**. Trad. M. A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.
17. GADAMER, Hans Georg. **Verdade e Método**, V.1, Vozes, 2008.
18. GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas e sinais: Morfologia e história**. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
19. \_\_\_\_\_. **Relações de Força: história, retórica e prova**. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo Companhia das Letras, 2002.
20. GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
21. \_\_\_\_\_. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. In.: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 8. (1945), pp. 7-60.

22. HANNAH, Arendt. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mario W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
23. HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Trad.: Jacyntho Luis Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
24. HIBBERT, Christopher. **A Ascensão e queda dos Médici: O Renascimento em Florença**. Tradução de Hildegar Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
25. LARIVAILLE, Paul. **A Itália no tempo de Maquiavel**. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
26. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura: textos essenciais**. Vol. I: O mito da pintura. Tradução de magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.
27. LIMA, Luiz Costa (org.). **Mímesis e a Reflexão Contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
28. MARSHALL, Francisco. **O Mistério do Saber e do Amor em Botticelli**. Porto Alegre, 2007. Mimeografo.
29. PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. kneese e J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
30. PIRES, Francisco Murari (org.). **Antigos e Modernos: diálogos sobre a (escrita da) história**. São Paulo: Alameda, 2009.
31. PLATÃO. **A República**. Tradução de Ana Paula Pessoa. São Paulo: Sapienza, 2005.
32. POLIZIANO, A. **Stanze per la giostra**. In: ORLANDO, S. (org.) **Poesie italiane**. Milano: Rizzoli, 1988.
33. RICOEUR, Paul. **Para uma hermenêutica da consciência histórica**. In: Tempo e Narrativa (Tomo III). Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

34. SANTOS, Lauriceia Galdino dos. **Participação Feminina na História de Roma: Uma Leitura de Tito Lívio**. Campina grande: UFCG, Monografia, 2009.
35. SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das Imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média**. Tradução de Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
36. SICHEL, Edith. **O Renascimento**. Tradução de Iracilda M. Damaceno. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
37. SOUSA, João Batista Melo e. Prefácio à tradução das obras: **Os Fastos**. Tradução de Antonio Luis Seabra e Antonio Feliciano de Castilho. In Clássicos Jackson. São Paulo: Clássicos Jackson, 1960.
38. WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos: Estudo sobre a Arte Humanista**. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1997.