
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA FLORENÇA DO SÉCULO XV: UMA LEITURA DE BOTTICELLI.

Lauriceia Galdino dos Santos
(PPGH/UFCG)

Lauriceiaaldino@yahoo.com.br

Marinalva Vilar de Lima
(PPGH/UAHG/UFCG)

iramlima@ig.com.br

Nos últimos anos, as imagens e a arte tem se tornado objeto de interesse de um número cada vez maior de historiadores, deixando, portanto de ser um campo exclusivo dos historiadores da arte. Percebemos neste contexto uma ampliação das fontes e consequentemente do palco de atuação do historiador. Para ele mais do que preocupações com o valor estético de uma obra de arte se faz necessário refletir acerca da sua dimensão social.

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. Tal atitude é fazer história a contrapelo (como nos ensina Walter Benjamin), buscar em cenas do cotidiano, por exemplo, representadas pelos artistas, as atividades desempenhadas por elas em diferentes lugares e espaços.

Portanto 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 (2007), as imagens¹ mais comuns podem representar muito as tendências profundas da cultura de uma sociedade, e, desta forma, constituem objeto da caça 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.

¹ 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.

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.

Nosso interesse aqui é, partindo da idéia da *mimese* aristotélica, vislumbrar as obras de arte como portadoras de sinais que nos permitem elaborar uma compreensão da experiência social de um determinado momento histórico. Então quando nos debruçamos sobre o Renascimento, temos a intenção de encontrar nas pinturas aqui recortadas, representações de práticas sociais, políticas e ideológicas da época.

Por representação aceitamos um processo de imitação da realidade. Isto significa que quando produzimos algo, seja do texto literário, histórico, obras de artes ou qualquer outra forma expressão humana, partimos sempre de uma experiência preexistente. Para Aristóteles, todo o processo de criação pressupõe uma imitação das coisas primeiras. 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.

Desse modo pretendemos localizar nas composições das obras aqui recortadas elementos que nos informem acerca da época. Nessa direção, discutiremos aqui as obras “Primavera” e “O nascimento de Vênus” de Sandro Botticelli(1445-1510) no contexto do Renascimento florentino.



Sandro Botticelli, *Primavera*, 1482,
têmpera sobre madeira, 203x321cm, Galeria de-gli Uffizi, Firenze.



Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1483.
Tempera sobre madeira, 172,5 x 278,5, Galeria Degli Uffizi, Firenze.

O nosso esforço aqui é o de estabelecer uma relação entre a composição dessas obras e o comportamento feminino do meio aristocrático de Florença no século XV. Em um primeiro momento, respeitando algumas normas de Panofsky (1991), realizaremos a descrição pré-iconográfica e as análises iconográfica e iconológica da pintura, destacando todas as formas representadas em ambas as pinturas e em seguida buscaremos associar essas representações à vida social na época aqui proposta. Serve-nos como base os livros *Da pintura* e *Sobre a Família de Alberti*.

As obras em tela tem duas características em comum no tocante à sua composição, primeiro, a opção que Botticelli faz por personagens mitológicos – em uma época em que se primava pelo realismo a exemplo das opções de *Da Vinci e Rafael*– em cujo centro se encontra Vênus, a deusa greco-romana da beleza e do amor e em segundo a Vênus / Afrodite aparece sob a forma de uma Vênus pudica, vestida ou sendo vestida, indicação de um pudor defendido em uma época em que muitas obras teriam sido censuradas. Aqui ela nada tem de lúbrica, sua imagem dialoga com as imagens das Madonas, insinuando comparações na expressão da sacralidade amorosa do Neoplatonismo do ambiente dos Médicis. Iniciamos com a *Primavera*, obra prima da estética florentina, possuidora de uma intensa carga simbólica e alegórica, apontando para o apogeu da cultura vivida no círculo dos Médicis no final do século XV.

Composição: A está disposta de forma horizontal, com um plano de ação que se desenvolve da direita para a esquerda de quem está observando, sentido em que se

desenvolvem os movimentos de indivíduos e grupos e para onde se dirigem os sinais divinos (seta do Cupido, gesto de Vênus e caduceu de Mercúrio). A obra está povoada por seres divinos e mitológicos, tem uma proveniência e uma conseqüência celestial, se iniciando com o movimento de Zéfiro, ser alado e azulado, com bochechas infladas que se lança entre os arvoredos no quadrante superior direito e encerra com Mercúrio, ser igualmente alado que dispersa as nuvens com o seu caduceu. Entre eles aparece da direita para a esquerda, a ninfa *Chloris*, com vestes transparentes e sendo tomada por Zéfiro, Flora com vestes coloridas e ventre proeminente. A Vênus um dos componentes da obra, que tem em posição de centralidade juntamente com o Cupido que é complementada por representações das Três Graças e por numerosos detalhes integrados em um movimento dramático que empresta unidade sinfônica ao conjunto expressivo. Este conjunto tem sua beleza intensificada pela inteligência dos símbolos e alegorias consagrados em um verdadeiro jardim de Vênus e Mercúrio Marshall (2007).

O ambiente representado tem três planos visuais: o primeiro, diante do observador, apresenta um conjunto de figuras humanas de estatura similar, dominando cerca de dois terços da altura do quadro. O segundo plano é formado por densa e escura vegetação. As copas das árvores formam um bloco visual compacto. Ao fundo (terceiro plano), insinua-se um céu de azul radiante, bem diurno. A ação ocorre toda no primeiro plano, no qual Botticelli distribui luz difusa sobre os personagens, destacando-os contra o fundo escuro formado pela vegetação. Temos aqui uma aplicação plena da perspectiva, técnica que oferece maior beleza e movimento à composição.

Botticelli, certamente se inspirou em fontes antigas para a elaboração dessa obra prima que está povoada por seres comuns na literatura greco-romana exemplo de uma cena descrita nos *Fastis* de Ovídio em que Zéfiro persegue e violenta *Chloris* em seguida se arrepende e a transforma em Flora ou Primavera. Hesíodo em sua Teogonia, faz referência às Três Graças às quais Alberti(1999) em seu Da Pintura deseja ver nas obras dos pintores do seu tempo. Ele recomenda aos artífices leitores da sua obra que para além das cores e formas uma pintura seja uma história com movimentos e graça.

No total, aparecem nove figuras antropomórficas, todas de natureza divina (deuses e ninfas), organizadas em 3 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 púrpuro e ostentando inequívocos sinais de sua majestade olímpica. A outra é Mercúrio com seu caduceu, quase de costas para a ação, mas coordenado com movimentos que o precedem, especialmente com o que se inicia no gesto da mão de Vênus e com o olhar de uma das Graças. Marshall (2007).

Vênus / Afrodite aparece sob a forma de Vênus pudica, inteiramente vestida, sua mão esquerda sustenta a dobra do manto púrpura, 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 dirigida para o grupo à sua direita (as Graças), em um movimento de dança. 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 sublinha-lhe o contorno dos seios. Destas faixas pende um medalhão com imagem de difícil identificação

O deus Mercúrio aparece vestindo sandálias aladas e um manto de cor púrpura semelhante ao de Vênus. Sua mão direita ergue-se portando o caduceu (bastão ornado com serpentes entrecruzadas); o deus observa uma pequena nuvem nebulosa situada na extremidade superior esquerda da obra e a movimenta com o caduceu. Dissolver nuvens e alcançar visão celestial: eis a finalidade do saber de Hermes. 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 do apaixonamento) e segue em direção a uma das três Graças que dançam na seção esquerda do quadro. 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 do 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. Estes dois grupos representam temas canônicos do imaginário clássico renascentista: à direita, o rapto de *Chloris* por Zéfiro, à esquerda a dança das três Graças.

Na cena à direita, Zéfiro desce dos céus afastando os galhos de uma árvore (um loureiro, possível referência a Lorenzo, financiador da obra, patrono cultural da cidade), perseguindo uma jovem que o mira assustada e foge, com as mãos estendidas no sentido

oposto. 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 pictórica renascentista. Temos aqui uma representação dos versos de Ovídio nos Fastos (V, vv. 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, responsável pela floração e pela primavera, bem como por tudo que brota e floresce (no caso, o amor). 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 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.

A alegoria de Ovídio aponta para círculo erudito de Lorenzo Medici e Marsilio Ficino –, deve-se ressaltar que o mito representado é um mito metamórfico, a transformação de *Chloris* sob o ímpeto amoroso de Zéfiro, de onde surge Flora e com ela a primavera, a brotação. Este quadro que representa um ritual amoroso de fertilidade foi uma doação de Lorenzo a seu jovem sobrinho, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, na ocasião de suas bodas, 1482, e teria estado em exibição na antecâmara nupcial (Smith, 1975), junto de *O nascimento da Vênus* – o qual passaremos a ler mais adiante – o que explica toda a funcionalidade amorosa predominante.

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 musical e bastante intenso, tanto no sentido geral do grupo (acompanhando a cadência direita-esquerda) como em sua dialética 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. (Alberti: 1999, 140).

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.

Passemos agora para o *Nascimento de Vênus* criação de Botticelli um ano após a composição da *Primavera*. Embora possua um número muito menor de figuras em relação a anterior, também está povoada por seres mitológicos (ninfas e deuses), assim apresenta uma cena que se desenvolve com movimentos poéticos musicalidade, carregada de uma simbologia neoplatônica.

Composição: disposta de forma horizontal, com um plano de ação que se desenvolve da esquerda para a direita do observador. A obra fornece a idéia de movimento que se inicia com Zéfiro, vento do oeste que aparece entrelaçado com uma Hora (As horas eram deusas das estações), no centro a Vênus nasce de uma concha (que na antiguidade clássica representava a vagina) e é impelida para a margem pelo sopro de Zéfiro, recepcionada por outra Hora que a espera para vesti-la. A pintura está disposta em dois planos, a cena se passa no primeiro, na praia com um fundo amplo e repleto de luz. No segundo plano, visualizamos uma vegetação rasteira que se estende ao longo da praia pela profundidade da perspectiva. Os movimentos obedecem a 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. (Alberti: 1999, 128).

Nessa composição sincrônica, em que quatro seres antropomórficos estão representados, temos ao centro Vênus/Afrodite, que já nasce adulta e nua, cobrindo a região genital com os cabelos longos e a mão esquerda, com mão direita encobre os seios como sinal de recato. 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 Hora entrelaçada ao seu corpo, sinal de fertilidade. E à sua direita uma Hora lhe aguarda com um manto cor púrpura florido para cobrir sua nudez. A Hora de cabelos longos e com o corpo coberto por um vestido florido que se aproxima das vestes de flora, ninfa do bosque representante da primavera, realiza um movimento no sentido de cobrir todo o corpo da Vênus.

O tema procede da antiguidade, tendo sido encontrada uma representação em Pompéia, a qual Botticelli jamais viu. Entanto sua composição seguramente está baseada em descrições atribuídas ao historiador Luciano do II d.C. Lá ele descrevia uma pintura de Apeles intitulada Anadyomene Venus (Anadyome significa surgido do mar). Certo também é que tenha recebido influência da *Metamorfose* e dos *Fasti* de Ovídio.

A representação de Botticelli mostra uma Vênus que parece atender aos apelos de uma época que se primava pelo realismo e pela discrição, sobretudo feminina. No entanto sabemos que ambas as obras foram encomendados para ornamentar a residência de Lorenzo de Médici e a primavera especialmente para a antecâmara nupcial do seu sobrinho, daí uma fuga com os temas mais aceitos na época.

Pretendemos agora estabelecer uma conexão entre essas obras e a moral da florentina do século XV, que segundo Burckardt (1991) nesse período assumiu um caráter mais elevado que em épocas anteriores. Muitas mulheres da aristocracia recebiam as mesmas instruções que os homens em uma época que conheceu mulheres famosas, mas no geral as jovens eram resguardadas. A julgar pelo tratado sobre a família de Alberti (1970), de 1430, apresenta o ideal de mulher para o seu tempo evocando os pré-requisitos de uma esposa perfeita. Entre os atributos privilegiados pelo autor, está a procriação enquanto objetivo precípua do casamento, as virtudes e a boa educação: o asseio “*não apenas das roupas e do corpo, mas também de cada gesto e de*

cada palavra”, a modéstia, a descrição, a dignidade; numa palavra, a honestidade, que faz de uma esposa o ornamento da família.

Tais indícios podem ser verificados nas passagens recortadas da obra de Alberti, através do dizer do seu personagem Gianozzo: “*Se possa julgar não somente encanto e refinamento do rosto, mas muito mais na complexão formosa e apta a portar em abundância belíssimos filhos*” (p.40). Para Burckardt (1991), este livro é o documento mais preciso que trata da vida doméstica na renascença. Trata - se de um livro de instrução para a família, em que consta sobre as instruções dos filhos e atribuições do marido e da mulher para a edificação de um lar sólido e para garantia de felicidade para as gerações futuras.

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 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 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 se 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).

Ao contrário da maioria da obras de Da Vinci, por exemplo, que muito representou temas ligados ao cristianismo, Botticelli neste caso faz uma opção por temas pagãos, e parece está mais próximo do humanismo, pelas influências recebidas na academia dos Médicis. parece seguir com rigor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: editorada Unicamp, 1999.

_____, Leon Battista, *I libri de La famiglia*. Tradução de Carlota Conti, São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 1970.

ARISTÓTELES, *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

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.

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

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Trad.: Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

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

GOMBRICH, E.H. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8. (1945), pp. 7-60.

MARSHALL, Francisco. *O Mistério do Saber e do Amor em Botticelli*. Porto Alegre, 2007.

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).

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

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

PINTURAS:

Alessandro Botticelli, *Primavera*, c. 1482, têmpera sobre madeira, 203x321cm, Galeria degli Uffizi, Firenze.

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