

# UMA LEITURA HEGELIANA NARRATIVIZADA DE O NASCIMENTO DE VÊNUS, DE SANDRO BOTTICELLI

## A HEGELIAN READING OF THE BIRTH OF VENUS, OF SANDRO BOTTICELLI

**Fernanda Mazza Garcia**

Mestre em Comunicação e Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

E-mail: fernandamazzag@hotmail.com

### RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a tela *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, sob o enfoque estético hegeliano. Examinar-se-á essa obra no que se refere ao conteúdo geral de que se reveste, levando em conta não só os seus aspectos temáticos e conteudísticos, como também os *materiais sensíveis* que concretizam tais conceitos.

**Palavras-chave:** Pintura; Neoplatonismo; Conteúdo espiritual hegeliano; Materiais sensíveis; Intertextualidade.

### ABSTRACT

This study aims to analyse the painting *The Birth of Venus*, by Sandro Botticelli, under the hegelian aesthetic view. The painting will be observed in what concerns to its general content, taking into consideration not only its theme and content aspects, but also the sensitive materials which make such concepts concrete.

**Keywords:** Painting; Neoplatonism; Hegelian spiritual content; Sensitive materials; Intertextuality.

## 1. INTRODUÇÃO

Neste texto analisar-se-á a tela *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, sob o enfoque estético hegeliano<sup>1</sup>, tal qual proposto por *Curso de estética: o sistema das artes* (HEGEL, 1997)<sup>2</sup>.

Dessa obra, somente interessam a este estudo as considerações de Hegel acerca da pintura, já que este sistema é aqui representado pela tela *O nascimento de Vênus*, objeto de estudo deste texto.

Examinar-se-á essa tela no que se refere ao caráter geral de que se reveste, levando em conta não só os seus aspectos temáticos e conteudísticos, como também os *materiais sensíveis*<sup>3</sup> que concretizam tais conceitos.

Tal particularização faz-se necessária na medida em que se leve em conta que, na arte, o *conteúdo espiritual*<sup>4</sup> não se separa de seu modo de representação.

## 2. HEGEL E CONTEÚDO PICTURAL

Segundo Hegel (1997), o conteúdo espiritual escolhe o modo de representação que melhor se adapta, e, como esse é um reflexo do pensamento de um povo, melhor será concretizado pelo gênero artístico que mais adequadamente lhe garanta elevação.

No caso da pintura, são três os conteúdos que a ela melhor se adaptam: a arte cristã, a natureza e tudo aquilo que possa interessar ao homem, como ser subjetivo e individualmente particularizado.

São esses os temas que escolherão o sistema pictural para nele expressar toda a sua profundidade subjetiva e particularizada.

A arte cristã é a que melhor se acomoda nesse sistema, uma vez que propicia a concretização de seus princípios. Isso porque os sentimentos

1 Resolvemos selecionar a teoria da arte pictórica criada por Hegel, pois ela, ainda hoje, é considerada mais completa do que todas as demais já avaliadas no que se refere aos aspectos temáticos, estruturais e aos materiais sensíveis que concretizam o sistema da pintura.

2 Nessa obra, Hegel (1997) examina o universo das artes, em suas origens e em todas as suas formas, a fim de desenvolver a tese do “fim da arte”, por meio de uma dialética específica. Examina a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a literatura, como sistemas das artes particulares que afirmam a existência do belo ideal estético, por meio da representação sensível do mesmo, em seu *corpus*. Trata-se de um verdadeiro curso de Estética, em que os conceitos filosóficos do belo e seus ideais são a força motriz do trabalho.

3 Termo utilizado, por Hegel (1997), em *Curso de estética: o sistema das artes*, ao referir-se aos recursos físicos picturais.

4 “Conteúdo espiritual” é utilizado por Hegel (1997) como sinônimo de conteúdos picturais.

cristãos, as felicidades e os sofrimentos da alma abriram à arte *romântica*<sup>5</sup> profundidades que somente a pintura foi capaz de expressar.

Além dessa esfera religiosa, Hegel aponta que, na natureza, a pintura igualmente encontra sua mais alta exteriorização. É por meio das paisagens e de seus materiais físicos que a pintura garante ao seu espectador o reconhecimento dos objetos naturais com sua própria alma, já que ecoam destas ao serem contemplados.

Como a pintura não só representa a subjetividade interna, como também a interioridade particularizada que não permanece entrelaçada ao objeto da religião ou à vitalidade das paisagens, mas a tudo aquilo que possa interessar ao homem, como ser subjetivo e individualmente particularizado, qualquer manifestação vulgar corriqueira pode vir a ser um conteúdo pictural. Isso se algo de novo juntar-se a este conteúdo banal e a estes objetos habituais — o amor, a inteligência, a devoção — de forma que o que a princípio parecia ordinário passe a representar algo jamais notado pelo espectador.

De acordo com esse princípio, parece contraditório considerar perfeita uma tela, cuja temática é aparentemente mitológica pagã, e ainda qualificá-la como uma das maiores obras-primas do sistema pictural.

Tal contradição pauta-se no fato de tal temática não se adequar a esse sistema tão facilmente. O próprio Hegel afirma que os temas mitológicos não são caros à pintura, pois não permitem, sem uma profunda transformação de seu espírito, a expressão dos princípios de subjetividade e individualidade particularizada, os verdadeiros conteúdos pictóricos.

Dessa forma, percebe-se que o pintor que almeja retratar um episódio mitológico terá um trabalho dobrado para transformá-lo em um tema adequado a esse sistema. Deverá desenhá-lo e agrupá-lo, com tamanha técnica, que esta seja capaz de particularizar seus hábitos mais pessoais e alcançar a subjetividade em si.

Confirma-se, assim, que é um erro pensar que este ou aquele conteúdo é que determina uma obra-prima, já que inúmeros foram os pintores que retrataram cenas mitológicas pagãs e tiveram suas obras avaliadas como verdadeiras obras-primas. *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, é um bom exemplo disso, conforme verificaremos a seguir.

Hegel afirma que a riqueza de uma obra é determinada pela forma como o pintor representa sua temática, ou seja, pela maneira como utiliza os materiais sensíveis da pintura para particularizar a temática escolhida, alcançando, assim, a subjetividade em si e um novo espírito particularizado.

### 3. LENDO IMAGENS

Foi exatamente isso que Botticelli teve de fazer ao pintar *O nascimento de Vênus*. Sujeitou seu conteúdo pagão-mitológico — a chegada de Vênus à Ilha

5 Termo empregado por Hegel (1997) para nomear o principal conteúdo da pintura, a arte cristã.

de Citera —, extraído de fontes literárias antigas, a uma transformação radical, insuflando-lhe outro espírito e executando-o de modo que sua contemplação despertasse outros sentimentos e intuições, diferentes dos que despertava a arte antiga, cuja temática mitológica é própria, para que seu conteúdo expressasse a subjetividade e a interioridade exigidas pelo sistema pictural.

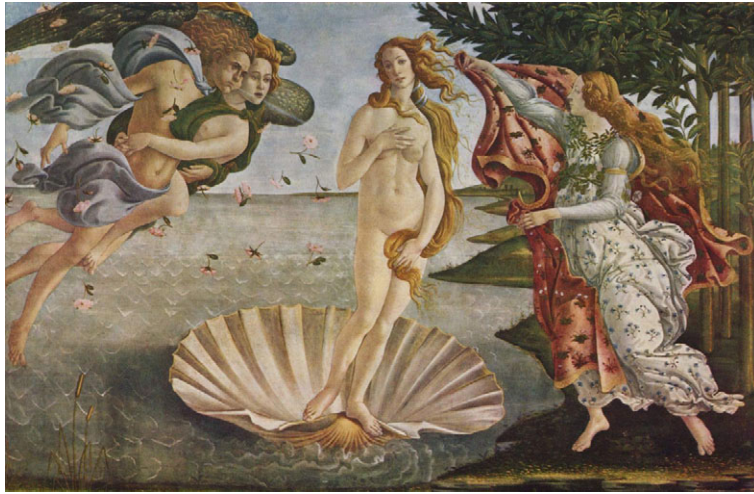


Figura 1. Obra *O nascimento de Vênus*.

É por isso que cada pormenor de *O nascimento de Vênus* foi trabalhado de forma que a espiritualidade viva e presente neles refletisse. Assim, nenhum dos elementos da tela é gratuito. Todos comportam uma simbologia espiritual, a começar pelo agrupamento das personagens, seguido de seus desenhos, linhas, colorido etc.

Outro recurso de que Botticelli se serviu para atingir essa adequação foi o da transformação das personagens mitológicas — Vênus, Zéfiro, Flora, Ninfa das Horas — e da cena retratada — Chegada de Vênus à Ilha de Citera, após seu nascimento — em fantásticas alegorias<sup>6</sup> neoplatônicas<sup>7</sup>.

6 Se bebêssemos nas fontes literárias e retóricas de Horácio e Quintiliano, conceberíamos a alegoria como uma metáfora continuada, já que consiste na substituição de um pensamento em causa por outro pensamento, que se liga ao primeiro por uma relação de semelhança. Nesse processo de substituição ou transposição, a alegoria diz “x” para significar “y”. Dessa forma, percebe-se que o conceito de alegoria engloba elementos como a metáfora, a substituição, a transposição, a semelhança. Estes, por sua vez, remetem o leitor ao universo da metáfora (RIZOLLI, 1999).

7 Sistema filosófico que surgiu em Alexandria no século III d. C., cuja repercussão prolongou-se até o século VI; consistia em renovar o sistema platônico, acrescentando-lhe elementos místicos — Plotino e Porfírio são seus representantes mais conhecidos (ABBAGNANO, 1970).

Assim, *grosso modo*, o conjunto do quadro é de inspiração clássica, e clássica é também a atitude da figura principal da composição, que no gesto pudico das mãos repete o movimento da estátua Vênus de Médicis, conservada também nos *Uffizi de Florença*.

Conforme Ricci (s. d.), o artista da Renascença está tão longe de imitar a estátua grega de mármore que o espectador mal chega a notar a origem desse motivo; em Vênus, Botticelli quis antes perpetuar o tipo esbelto das moças florentinas de seu tempo, com a pele marfim, gestos suaves, cabelos dourados e ondulados e o perfil oval do rosto.

O autor aponta, ainda, que, na expressão de seus sentimentos mais íntimos, Vênus é absolutamente moderna e não aquela deusa dos poemas antigos, dos quais foi extraída como idéia.

Segundo Wundram (1997), a deusa reflete a concepção neoplatônica de Ficino (1433-1499). Eis o que afirma o autor a respeito:

*O nascimento de Vênus*, que parece puro fruto da contemplação, reflete, na realidade, percursos intelectuais complexos, ligados à Academia Neoplatônica que se reunia regularmente, na Villa Coreggi dos Médicis, sob a direção de Marsílio Ficino (WUNDRAM, 1997, p. 37).

Vênus é, de acordo com esse enfoque, a virtude da *humanitas*<sup>8</sup>, qualidade entrelaçada ao amor universal que, segundo Ficino, seria o motor do mundo. Mas, também de acordo com Ficino, a alma humana tem dupla inclinação: voltada, ao mesmo tempo, para Deus e para o corpo. Tal máxima foi possivelmente extraída da seguinte citação: “O homem tem uma alma racional que participa do intelecto divino, mas opera em um corpo” (PANOFSKY, 1996, p. 15).

Na tela, Vênus é a alma humana voltada para Deus, enquanto a voltada para o corpo, símbolo do amor terreno carnalizado, aparece, aqui, na alusão ao mito erótico de Zéfiro e Flora, à esquerda. Esse amor terreno como que se purifica na figura jovial e serena de Vênus e na beleza da Hora à direita.

A alma cristã que emerge das águas do batismo, ao sair do mar em seu esquife, nasce na tela do pintor, quando representada em uma atitude longínqua, que descarta todo o supérfluo ornamental.

Tal atitude ecoa de sua simbologia *humanitas*, uma vez que, segundo Panofsky (1996), esta reflete a convicção da dignidade do homem, baseada tanto na insistência nos valores humanos (racionalidade e liberdade) quanto na aceitação de suas limitações (falibilidade e fragilidade). Serão desses dois postulados que resultarão na responsabilidade da deusa ante os mortais e a tolerância a eles prestada.

8 Segundo Panofsky (1996, p. 15), a concepção renascentista de *humanitas* fundava-se tanto em um renascer da antítese clássica entre *humanitas* e *barbaritas*, quanto na sobrevivência da antítese medieval entre *humanitas* e *divinitas*.

Nota-se, dessa forma, que a despreocupação de Botticelli com a representação convincente do corpo da deusa é proposital; daí não se parecer com um ser de carne e osso. Seu olhar longínquo não transmite as preocupações terrenas, parece desapegada deste plano espiritual, o que é reforçado pelo desenho de seu pescoço, completamente desprovido de articulações.

Sua força espiritual é tamanha que a paisagem torna-se um eco de sua presença, um mero reflexo de sua alma, que pode ser visivelmente confirmado pela forma como estão dispostas as árvores e os juncos. Estes, assim como a deusa, assumem uma postura ereta, colorida com os mesmos tons, os quais Vênus o foi.

Desse modo, os juncos assumem o dourado dos cabelos da deusa, enquanto as laranjeiras refletem em seus caules esse mesmo dourado, e a nervura de suas flores, o branco de seu corpo e o dourado de seus cabelos.

Segundo Cumming (1996), a paisagem está completamente imbuída da presença venusiana, igualmente notada na estilização em “v” do mar. Este parece sorrir para sua filha, um sorriso tão branco quanto a pele de sua criação.

Brotam inúmeras flores primaveris da terra citeréia, conforme se pode notar, ao pé da ninfa das Horas. Uma dessas flores é a anêmona, cuja tradição mitológica afirma que nasceu das lágrimas de Vênus, misturadas ao sangue de Adônis, um dos amantes de Vênus, em sua trajetória de deusa pagã.

O curvar da paisagem ante a luminosidade e a beleza de Vênus confirma sua superioridade, perante qualquer elemento aqui retratado.

Levando novamente em conta os ideais neoplatônicos, os quais pregam que o ideal de beleza corresponde à verdade cristã, subentende-se que a deusa encarna essa qualidade moral incontestável ao ser pintada à moda esbelta das moças florentinas de seu tempo — cabelos dourados e ondulados, gestos suaves e doces e pele da cor do mais puro marfim —, sem que com isso deixasse de se despir de qualquer senso erótico.

Vênus é bela e pudica, por isso representa a verdade cristã, uma vez que, segundo Ficino, para alçá-la as únicas vias possíveis eram o amor e a beleza. Vênus é amor e beleza.

A arte, dessa forma, assume-se como religião, uma vez que revela ou pelo menos conduz seus espectadores a esta revelação. Está no domínio do visível, portanto, no domínio da realidade; daí Vênus representar a verdade divina, idealizada, embelezada e atraente.

Assim, a pintura-religião ressalta, aprofunda, divulga, sem querer, e sublinha a verdade cristã que permite a existência da própria verdade e do belo que não se encontra na estética formal, como bem se viu, mas naquilo que dela se emana.

É de fato a figura divina venusiana que expressa esse valor supremo, uma vez que sua anatomia é monumental, expressa a suprema e complexa beleza, mesmo desnuda.

Suas linhas ondulatórias múltiplas não a delimitam, mas pertencem a ela, fazem parte dela. Entrosam-se de tal forma que não se sabe se são os contornos que a delimitam ou se seu corpo é quem delimita aquelas linhas ondulatórias, rítmicas, resultado da vida e da pulsão, do dinamismo e da força demiúrgica.

É, dessa forma, que *O nascimento de Vênus*, como pintura que ressalta a temática religiosa, apropria-se da arte cristã, metamorfoseando uma cena mitológica, na mais tenra expressão de uma arte “romântica-cristã”.

Foi como pintura-religião, tal qual proposta por Carte e Marguluis, em *Gênios da pintura: Botticelli* (ANDRADE, 1977), que *O nascimento de Vênus* sublinha a verdade da religião que permite, segundo os neoplatônicos, a existência da própria verdade e do belo ideal.

Analisando o sentido oculto da secreta e ambivalente linguagem botticelliana, percebemos que Vênus, como verdade e alma cristã purificada, assume a conotação alegórica de predecessor e símbolo de Maria que viera salvar a humanidade e conduzi-la à pátria celeste, por intermédio do belo, do amor e da verdade, únicos caminhos para a redenção.

Em termos fisionômicos, Vênus muito se assemelha às Madonas pintadas por Botticelli. Essas igualmente são representadas em uma postura longínqua e casta, de cujo olhar emana total desapego ao que é terreno e ordinário.

Tais virgens sempre são representadas em primeiro plano, e têm todos os demais participantes, com exceção de Cristo, voltados à sua grandiosidade.

Segundo Martins (s. d.), em *A evolução da pintura: seis conferências pronunciadas na biblioteca municipal de São Paulo*, Vênus assume o semblante simples e a candura meio mística dessas virgens em *O nascimento de Vênus*. Desapega-se, por completo, da tendência olímpica do equilíbrio do indivíduo, que não a obrigava a sacrificar o corpo em proveito da alma, nem a alma em proveito da matéria.

O autor ainda aponta que os deuses, que antes estavam sujeitos à influência dos instintos e das paixões no Renascimento, viam-se limitados apenas ao plano espiritual. Isso porque o cristianismo propôs que a alma era a parte divina do homem, enquanto a matéria era sua metade impura. Criando esse dualismo, a nova religião cristã propunha a pureza de costumes e o ascetismo como regra religiosa, aqui concretizado na figura em pé na concha.

Assim como Vênus representava, em sua dupla faceta, urânia e pandemônia, o equilíbrio clássico entre a alma e a matéria, vistas como entidades complementares, Maria representava para os cristãos a alma divina que conseguiu eliminar a etapa primitiva do material e dos sentidos, elementos que devem ser ultrapassados para que o homem encontre o conhecimento e a luz que o unem a Deus.

A Vênus botticelliana, como verdade cristã concretizada na figura bíblica de Maria, foi representada em sua faceta urânia, que representa o amor espiritual, completamente desvinculado dos prazeres terrenos. Sua face pandemônia foi, em *O nascimento de Vênus*, completamente superada nesta entidade.

No entanto, essa tendência é revelada no casal Zéfiro e Flora, que se apresentam entrelaçados sensualmente, posição que fortemente ecoa da versificação filosófica lucreciana *Hino a Vênus*.

Tal sensualidade, no entanto, curva-se à grandiosidade da pureza casta de Vênus. Parece que Zéfiro e Flora clamam por ajuda, ao conduzi-la à sua ilha de culto.

Seria uma representação da humanidade que quer se unir a Deus, mas não consegue despir-se da matéria primitiva, ou seja, não consegue descartar o sentido e a matéria, e, com isso, não alcança a verdade divina.

Nesse contexto, a Ninfa das Horas seria a parte da humanidade que parcialmente se descartou dessa matéria impura e está pronta para receber a redenção.

Pode-se notar essa prontidão no movimento do pulso da ninfa, ao estender seu manto à deusa. Tal atitude garante a leitura de que a Ninfa das Horas mostra-se pronta para a salvação.

Coerente a esse contexto, Botticelli ambientou essa cena de redenção em um contexto primaveril, estação simbólica do renascimento, da renovação e da purificação.

É interessante acrescentar que essa estação é dedicada a Vênus, pois simboliza a altura dos amores-tradição que chegou até os nossos dias, conforme pontua Deimling (1995).

A Maria os pintores também dedicam tal estação, já que sempre lhe atribuem, em suas obras, oferendas primaveris, conforme podemos notar em *A adoração dos Reis Magos* e *A Virgem e o Menino*, de Botticelli. Nessas obras, as flores são uma alegoria de louvor à Virgem Maria, bem como o são em *O nascimento de Vênus*. Nela, tal oferenda é dada à deusa pela própria terra, que se enche de flores com a sua chegada. Essa cena tem o *De Rerum Natura* como eco: “Para ti a Terra, artista feminina, envia flores perfumadas”.

A primavera, contudo, não é somente representada pela paisagem, mas também pelas inúmeras entidades primaveris retratadas em *O nascimento de Vênus*. Começando por Vênus que, além de deusa do Amor e do Sorriso, é também a da Primavera, seguida por Zéfiro, o vento, oeste primaveril; Flora, a ninfa das Horas da Primavera e a rainha desta estação, além de ser também a deusa das flores; e, por fim, a anêmona que, como flor, indica a chegada da primavera e, como Adônis, reforça esta conotação, na medida em que a este deus se ofereciam frutos primaveris da terra, por parte dos gregos, em seu culto.

De acordo com a simbologia atribuída às personagens botticellianas e à estação evocada, percebe-se que a explosão primaveril torna-se coerente ao



enfoque temático que se pretendia abordar — a humanidade desamparada à espera do renascimento divino —, uma vez que a estação primaveril é espaço e símbolo dessa renovação.

A coincidente sucessão simbólica subentende que *O nascimento de Vênus* retrata um tema tipicamente romântico, termo empregado por Hegel (1997) para designar a arte cristã: a salvação da humanidade por meio do amor, da verdade e da beleza, ambientados pela natureza, na estação primaveril da renovação.

Botticelli, portanto, tomou-se de um episódio mitológico pagão, mas insuflou-lhe um espírito cristão moderno, capaz de expressar o verdadeiro conteúdo da pintura, tal qual proposto por Hegel: a subjetividade em si e a individualidade particularizada, que têm tudo o que existe entre o céu e a terra como objeto.

A ambientação desse conteúdo na estação primaveril, por sua vez, conduz o espectador a subentender uma segunda temática, tão propícia à pintura quanto a cristã, a da natureza. Essa pode ser igualmente subentendida em *O nascimento de Vênus*, uma vez que a estação primaveril é nela evocada por meio das entidades desse período de renovação e pela paisagem como um todo.

São esses elementos que propiciam ao espectador o reconhecimento dos objetos naturais como ecos de sua alma. Ele identifica-se com a natureza, pois igualmente está à espera dessa estação e porque é dado a ela um apelo à sua realidade inédita: o mar sorrindo, as flores desabrochando, a relva crescendo. Tal realidade é apresentada em sua vitalidade de natureza de tal forma que reflete a alma de quem a contempla.

Esta é subjetiva, por princípio, daí a despreocupação com a apresentação convincente da paisagem. Ela é apresentada como idéia, já que a abolição total do espaço a desincorpora até transformar-se em uma abstração.

A notável despreocupação com a apresentação convincente do espaço, como melhor ver-se-á na apresentação da superfície da tela, é proposital, uma vez que se pretendia negar o mundo das contingências, do sensível e da matéria, encerrado no tempo e no espaço, escolhendo o caminho da perenidade, que ignora tempo e espaço, como cenários da significação pictural.

Percebe-se, dessa maneira, que Botticelli, com maestria, conseguiu adaptar uma temática mitológico-pagã, extraída de um texto antigo, às necessidades populares modernas do *quatrocentto*, ao submeter o episódio da chegada de Vênus à Ilha de Citera a uma transformação temática, voltada aos princípios e aos mais adequados conteúdos picturais: a “arte romântica”, ou cristã, e a natureza.

No entanto, tal adequação só foi possível graças aos recursos dos materiais sensíveis utilizados por Botticelli para reelaborar poeticamente o episódio mitológico antigo, retratado em sua obra.

## 4. OS MATERIAIS SENSÍVEIS

O primeiro recurso a ser considerado nesta análise é a perspectiva linear, já que a pintura somente dispõe do plano espacial da superfície para desdobrar a temática escolhida.

A superfície é o elemento de representação espacial da pintura, que representa a redução espacial necessária para que o princípio de interiorização se efetive. Isso porque a pintura deve, antes de tudo, fazer sofrer aos objetos que ela tem o propósito de representar, uma transposição, nas condições do plano bidimensional. Os objetos picturais situam-se nesses planos, e, de acordo com a particularidade de cada um, o pintor os representa mais ou menos perto do espectador.

Em *O nascimento de Vênus*, percebe-se que Vênus, por ser a figura principal da obra, é representada no primeiro plano, enquanto as demais se situam em um plano secundário, menos perto do espectador, o que lhes garante o papel de antagonistas da cena retratada na obra.

Segundo Hegel (1997), a inteligibilidade de uma pintura é determinada pela forma como são agrupados os objetos e as ações picturais, nas dimensões da superfície, suposição que é igualmente compartilhada por Manguel (2001), que a entende como a leitura narrativizada desses elementos.

Pode-se, segundo a perspectiva hegeliana, agrupá-los por meio da justaposição das figuras, numa oposição regular ou numa disposição simétrica deles, sob um prisma piramidal do grupo, o que faz convergir para o cimo das partes dispersas, realizando a unidade do conjunto.

Como em *O nascimento de Vênus*, o pintor, entretanto, quis ressaltar a figura em pé na concha, em relação àquelas que a circundavam, e não a unidade do conjunto, Botticelli criou vários planos de representação, a fim de que esse efeito fosse alcançado.

Dessa forma, como já mencionamos, Vênus é ressaltada como figura principal, justamente por situar-se no primeiro plano, dimensão que a privilegia, se comparada às demais personagens. Isso porque, do ponto de vista espacial, os olhos do espectador facilmente lêem que Zéfiro, Flora e a Ninfa das Horas situam-se em uma dimensão paralela à de Vênus, o que lhes faz subentender que essas personagens são secundárias e que têm sua significação completamente vinculada à forte presença venusiana.

O agrupamento dessas personagens em diferentes planos evidencia a intenção do pintor de submeter, aos olhos do espectador, diferentes graus de importância imagético-significativos.

Nota-se que a disposição espacial das personagens, nas diferentes dimensões da superfície, respeita o grau de importância de cada uma, dado pela temática e simbologia que se pretende retratar.

Assim, Botticelli serviu-se dos planos de representação, como recursos físicos e espaciais da pintura, para garantir maior coerência temática à re-

apresentação cênica de sua obra. Isso reforça a tese hegeliana de que os conteúdos picturais e os materiais sensíveis desse sistema são elementos inseparáveis, complementares e interdependentes.

Tendo claro que a perspectiva linear é a responsável pela determinação espacial dos objetos situados em primeiro plano, intermediário ou de profundidade, de acordo com o grau de importância de cada um, na ordem da representação da subjetividade, faz-se mister afirmar que os objetos não só são diferenciados por esse recurso, como também pela sua forma. Esta é, por sua vez, determinada pelo desenho.

Botticelli utilizou-se desse recurso na demarcação das distâncias que separam os objetos — Vênus, concha, terra, flores, mar, ninfa, árvores, Zéfiro, Flora etc. —, dando-lhes, assim, uma forma individual e particularizada.

É o desenho linear que fortalece a significação da disposição espacial das figuras, uma vez que suas linhas apresentam-se de forma ondulatória, melódica e rítmica. Tanto as linhas de Vênus quanto as da Ninfa das Horas exprimem valores plásticos, quase sem nenhuma sustentação de ordem material.

Tal espécie de linha, encontrada no girar de pulso da Ninfa das Horas, no esvoaçar dos cabelos da deusa, na estilização em “v” do mar e na apresentação convincente do curvar dos juncos e das laranjeiras, é a “quintessência” do movimento capaz de excitar a imaginação do espectador, comunicando a presença de vida no objeto circundado.

Percebe-se, assim, que o desenho linear não só dá formas aos objetos da superfície, como também lhes atribui movimento, na aparente imobilidade dos planos bidimensionais do sistema pictural.

Desse modo, esse desenho permite que a ordem de importância dada aos elementos da composição da obra botticelliana ganhe maior coerência, já que completam sua significação. Isso porque foi graças ao movimento do pulso da ninfa, direcionado à figura venusiana, aliado ao fato de ela ter sido representada em um plano secundário, que podemos subentender sua dependência cênica significativa em relação a Vênus. Seu papel é o de receber a deusa, daí estender um manto para ela.

Analisando o plano em que foi situada essa ninfa e a importância dada às linhas que expressam seu movimento de acolhimento, pode-se perceber que sua significação é completamente dependente da figura em pé na concha. Sua importância concentra-se tão-somente no episódio da recepção da figura principal, ou seja, no que pode fazer pela deusa.

É interessante ressaltar que Homero, em sua *Ilíada*, igualmente atribuiu-lhe a função de abrir as portas do Olimpo, tarefa que pode ser subentendida, no contexto cênico dessa tela, no ato de estender um manto florido a Vênus de forma receptiva e acolhedora.

Percebe-se, pois, que, em *O nascimento de Vênus*, a Ninfa das Horas não abre as portas do Olimpo, mas estende um manto à figura que pretende

entrar em Citera, assumindo, da mesma forma, o papel de porteira e recepcionista de um espaço mitológico divino.

Nesse contexto, a personagem mitológica da *Iliada* é retomada, em *O nascimento de Vênus*, no que se refere à sua aparência e função. Todavia, a simbologia que esses elementos passam a expressar, ao serem absorvidos por essa nova estrutura, não condiz com a dada por Homero. Isso porque tais elementos tiveram de ser transformados por Botticelli ao serem transferidos de um poema para um quadro, a fim de que sua simbologia fosse inteligível para os espectadores renascentistas.

Ao sofrerem tais atualizações, esses elementos assumiram uma conotação moderna, largamente influenciada pelas necessidades conteudísticas do sistema pictural e pela filosofia neoplatônica, divulgada nesse período. Esta permite que se traduza a ninfa como a humanidade desamparada que aguarda a redenção.

Tal redenção, segundo Ficino, líder espiritual dos neoplatônicos, efetivar-se-ia por meio da beleza, do amor e da verdade, aqui concretizados pela figura venusiana, daí subentender a dependência cênica da Hora em relação a Vênus.

É curioso assinalar que as linhas que a contornam, muitas vezes, não permitem que o espectador as diferencie do corpo que contornam. Elas parecem não delimitar a figura principal, mas pertencer a ela e até mesmo fazer parte dela. Entrosam-se de tal forma que não se sabe se são os contornos que delimitam seu corpo ou se é Vênus quem os delimita.

Tal fato garante-lhe o estatuto de entidade suprema, uma vez que se situa no primeiro plano da composição, simbolizando os princípios neoplatônicos de beleza, verdade e amor, incapazes de serem contornados ou delimitados por qualquer linha ou recurso físico terreno.

Isso instiga todos os elementos da obra a curvarem-se diante de sua presença cênica, o que pode ser comprovado não só pela postura da Ninfa da Hora diante dela, como também pela disposição espacial do casal Zéfiro e Flora.

Essas personagens, assim como a Hora, situam-se em um plano secundário da composição e têm sua significação completamente dependente da figura venusiana. O papel desse casal, na tela renascentista, é o de conduzir Vênus à Ilha de Citera, por meio de um sopro norteador que sai de seus pulmões, verdadeira posição de subserviência.

É interessante ressaltar que, na condução imagética, os corpos das personagens são delimitados por linhas sensíveis que se entrelaçam de tal forma que o espectador parece ver diante de si um só corpo. Esse traçado foi empregado propositalmente pelo pintor, uma vez que pretendia dar ao casal uma conotação erótica que contrastasse com a castidade da deusa.

Tal efeito não só foi alcançado, como também completou a simbologia contrastante das personagens Vênus, Zéfiro e Flora, já instigada pelo tema da composição.

A adequação do conteúdo aos recursos físicos dessa composição pode, mais uma vez, ser detectada na disposição espacial da paisagem, em relação à figura que detém o comando de sentido da tela.

Assim como todas as personagens, a natureza também parece curvar-se diante da presença cênica de Vênus, uma vez que reproduz seus movimentos, igualmente concretizados pelas linhas que a contornam.

Isso pode ser facilmente observado pelo espectador, se ele detiver seu olhar no movimento de seus cabelos, impulsionados pelo vento que, igualmente, impulsiona os juncos e as laranjeiras. Estes retratam a mesma postura parcialmente ereta da deusa, o que conota uma forte ligação entre homem e natureza, completamente adequada ao conteúdo retratado nessa obra.

A presença desses elementos nessa pintura parece submeter-se à existência de Vênus nesta tela, como entidade primaveril que rege a natureza e determina seu movimento, sua vida e sua morte, verdadeira idealização natural.

Nota-se, dessa forma, que a paisagem está completamente imbuída de sua presença, tanto no que se refere à representação de seu movimento quanto na luminosidade e no colorido nela refletidos.

Vale ressaltar, aqui, que, se a pintura utiliza o desenho para dar formas às figuras, dispostas nos diferentes planos da superfície, são o colorido e a luminosidade dos materiais sensíveis picturais que garantem a visualização de tais formas e agrupamentos.

Em *O nascimento de Vênus*, assim como em qualquer outra obra-prima, é a luz que permite que o espectador enxergue as diferentes formas dos objetos, delimitadas pelo desenho, e reconheça a distância entre as figuras representadas na superfície.

Nessa obra, a luz é projetada na figura venusiana e dela reflete para todo o quadro, minimizando seu efeito à medida que se distancia da figura principal, até perder-se na obscuridade meio acinzentada do último plano da obra.

A realidade espacial concreta perde sua interdependência, no sistema pictural, passando a depender dos olhos do espectador para existir. Esse só é capaz de lê-la graças ao recurso da luz que garante a visibilidade dos objetos em geral.

Ao lado da luz, o contraste de claro-escuro igualmente particulariza os objetos, já que é por meio deste que o espectador reconhece a distância que separa os objetos uns dos outros, conforme se pode notar no contraste rosa e azul, projetado no casal Zéfiro e Flora.

No entanto, esse contraste não pressupõe a eliminação da luz em prol da treva ou vice-versa, mas uma relação de unidade, já que, ao iluminar a treva, a luz forma o material mais importante da pintura, a cor.

Percebe-se, portanto, que, ao formar a cor, a luz encontrou sua maior aliada na supressão do espaço total da superfície, já que juntas fisicamente o substituem e simultaneamente atribuem-lhe uma totalidade fenomenal, conforme a que se pode observar na obra botticelliana analisada.

Esta expressa seu conteúdo espiritual por meio da luz e do colorido, já que o desenho e a superfície de nada adiantariam sem esses recursos, uma vez que deles dependem para serem lidos pelo espectador. Enquanto estes são os responsáveis pelos aspectos espaciais exteriores da pintura, aqueles o são pela expressão da interioridade da obra.

Nota-se que é o branco perolado do corpo da deusa e o dourado de seus cabelos que lhe atribuem uma pureza casta divina, jamais alcançada por outro recurso físico. Isso porque o branco confere-lhe a pureza, enquanto o dourado áureo dá-lhe uma conotação divina, igualmente atribuída às figuras castas e santificadas das Madonas retratadas pelo pintor.

Quanto ao duplo perolado que se pode observar no esquiife marítimo da deusa, este leva o espectador a ler a referência literária de sua origem marítima, pressuposta no objeto concha e na igualdade cromática da deusa e deste signo. Tal signo permite que o espectador reconheça a divindade em sua face urânia, uma vez que, por nascer do mar, não tem uma figura concreta materna, o que a aproxima do ideal de amor espiritual, completamente desvinculado dos sentidos, da eroticidade e da união sexual carnal.

É o eco luminoso do perolado venusiano que procura o reconhecimento da castidade e da virtude representada na figura da deusa, por parte do espectador, bem como o de sua importância cênica na obra. Isso porque tal branco, aliado ao dourado de seus cabelos, reflete na obra como um todo.

Tal reflexo dá à paisagem uma conotação de extensão da deusa, já que dela parece estar imbuída.

Percebe-se, dessa forma, que há todo um aspecto simbólico cromático que merece ser aqui meticulosamente estudado e relacionado ao contexto pictural dessa tela renascentista por parte de seu apreciador.

Este deve deter-se nas cores fundamentais, já que as demais são simples modificações destas, não possuindo uma identidade luminosa predeterminada. Isso porque ora surgem claras, ora escuras, o que provoca essa confusão de qualificação.

No entanto, Hegel (1997), afirma que o azul, o amarelo, o vermelho e o verde, aliados em uma pintura, garantem uma harmonia incompatível com os conteúdos e princípios picturais, se utilizados em sua pureza cromática.

Deve-se, antes de tudo, mesclá-los de forma que de suas combinações não se destruam mutuamente, mas criem a cor local da modelagem.

Em *O nascimento de Vênus*, pode-se admirar o sucesso dessa mescla, uma vez que todos os rostos aqui retratados têm suas sobrancelhas, mesmo que sejam loiras, como é o caso das figuras femininas, mais escuras do que o vermelho de seus lábios e do que suas faces avermelhadas, porém mais claras do que o nariz, cujo matiz cromático é o amarelo, graças à tinta local da modelagem. Esse efeito só foi atingido pela utilização do recurso da mescla das cores primordiais, a fim de provocar uma harmonia no con-

junto, sem que, com isso, nenhuma cor perdesse sua identidade primária. Igualmente, nas personagens não faltam as cores fundamentais.

Principalmente em *Vênus*, Botticelli fez questão de ressaltar as cores fundamentais, ao representar a deusa com um matiz amarelado, dourado vivo e luminoso, capaz de iluminar tudo que a rodeia — os juncos, os caules das laranjeiras —, enfim, a paisagem como um todo.

Quanto às demais personagens, apesar de secundárias, igualmente são coloridas com as cores fundamentais graças ao recurso da carnação.

Pelo fato de completarem o sentido da deusa e por serem dela sua extensão necessária e insubstituível, essas personagens da mesma forma emanam as cores fundamentais, apesar de refletirem uma intensidade cromática menor.

É justamente na força luminosa direcionada a essas personagens que notamos que, apesar de apresentarem as mesmas cores da deusa, desta diferenciam-se quanto ao grau de importância na obra, uma vez que seus cromatismos devem-se à relação que estabelecem com a entidade venusiana.

O pintor fez questão de contornar a deusa com linhas ondulatórias sensíveis inigualáveis, capazes de distingui-la de tudo o que a rodeia.

A essas linhas, Botticelli acrescentou um colorido amarelo-esbranquiçado, que lhe garantiu uma maior nitidez, quando contrastado com a cor das linhas, se comparada a qualquer outro elemento retratado na obra.

Quanto mais se afastam do primeiro plano, os objetos mais nitidamente adquirem uma forma incolor imprecisa, a oposição entre luz e sombra se atenua e os objetos perdem-se em um cinza-claro impreciso, conforme se pode notar na paisagem retratada no último plano da composição.

É, todavia, na carnação das personagens que se pode notar a genialidade do pintor, uma vez que ela reúne todas as cores fundamentais em uma mescla extremamente cuidadosa, a qual nenhuma das cores perde, a não ser propositalmente, sua identidade cromática.

Segundo Hegel (1997), a carnação deriva da interpenetração de todas as cores fundamentais. Apesar de Botticelli utilizar-se desse recurso cromático harmonioso, nota-se que o amarelo, como luz artificial sempre mais clara, predomina na carnação, com exceção da figura de Zéfiro.

Esse resultado é visivelmente proposital, uma vez que as personagens retratadas não representam pessoas, excluindo Zéfiro, mas virtudes cristãs, o que as distancia da realidade terrena. São alegorizadas por Botticelli de acordo com sua intenção comunicativa.

Constata-se, assim, que seria incoerente colorir a personagem venusiana com um matiz cromático próprio dos homens, pois fugir desse matiz significa distanciá-la do plano terreno para aproximá-la de um tom marfim, cuja simbologia evoca a jóia da castidade, a pérola. Foi graças a essa intenção que Botticelli a dispôs em cima de uma concha igualmente marfim, cujo conteúdo ocasional é a pérola.

Vênus é a filha do mar, dele nasceu e da concha saiu; daí poder-se subentendê-la como o conteúdo ocasional dessa alegoria de realeza e símbolo de viagem próspera.

Não só nessa personagem pode-se notar a proposital desarmonia da carnação, como também nas figuras de Flora e da Hora. Estas, apesar de secundárias e de representarem a humanidade que aguarda e clama pela redenção, igualmente não são, segundo Deimling (1995), homens de carne e osso, mas personagens representativas de ideais de busca e recepção da verdade cristã.

Apesar de Flora fazer um par simbólico insuflado de senso erótico com Zéfiro, Botticelli tira-lhe uma parcela de culpa deste feito ao representar o amarelo transparente de sua pele, como predominante, se comparado às demais cores fundamentais. Isso porque ela, segundo a tradição mitológica, foi forçadamente influenciada pela paixão de Zéfiro ao ser seqüestrada, sendo, portanto, paciente desse contexto, e não um elemento desencadeador da eroticidade insuflada: Flora é uma vítima da humanidade que não consegue livrar-se dos sentidos.

Tais sentidos são aqui concretizados e idealizados na figura de Zéfiro, cujo matiz cromático é o mais próximo da carnação, uma vez que é a entidade que mais se aproxima dos homens de carne e osso.

Percebe-se, desse modo, que Botticelli novamente utilizou um recurso físico pictural para estabelecer o contraste entre a castidade e a pureza, idealizadas pelas figuras de Vênus e Zéfiro.

Faz-se mister estabelecer esse contraste, uma vez que a beleza, a verdade e o amor espiritual são princípios demasiadamente superiores a qualquer necessidade terrena e esta devem superar, a fim de que a humanidade alcance a redenção.

Confirma-se, portanto, que não foi a escolha temática botticelliana que garantiu a supremacia dessa obra, mas a maneira como o pintor utilizou os materiais sensíveis picturais para expressar a subjetividade pictural desse conteúdo.

## 5. CONCLUSÃO

Conclui-se, pois, que materiais sensíveis e conteúdos picturais devem ser trabalhados de forma complementar a fim de que nenhum signo visual seja gratuito dentro do espaço da composição e que a inter-relação destes garanta, complete e reforce a conotação cênica significativa almejada pelo pintor.

Pode-se igualmente perceber, por meio dessa verificação, que, apesar de parecer puro fruto da contemplação, essa obra, ao ser produzida, teve



como intenção ser lida como mensagem de redenção; daí se poder afirmar que ela reflete percursos intelectuais complexos, intencionalmente criados para serem apreendidos pelo espectador.

É desse modo que deveremos compreender a tela de Botticelli, como palco de uma linguagem cifrada à espera de ser decifrada, ou melhor, “como uma pintura que propõe uma pergunta relativa ao seu tema, significado e enredo e que suscita uma imagem diferente [...] daquela representada no interior da moldura do quadro a cada nova apreciação” (MANGUEL, 2001, p. 83).

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ANDRADE, Cyro Frankin de. *Mestres da pintura: Botticelli*. São Paulo: Abril, 1977.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.
- DEIMLING, Bárbara. *Sandro Botticelli*. Tradução Sandra Oliveira. Lisboa: Taschen, 1995.
- HEGEL. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HESÍODO. *Teogonia: origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Roswiha Kempf, 1986.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Tecno-print, [s. d].
- LUCRÉCIO. *Da natureza*. Tradução Agostinho da Silva. Porto Alegre: Globo, 1962.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Luís. *A evolução da pintura: seis conferências pronunciadas na biblioteca municipal de São Paulo*. São Paulo, v. XXVII. (Coleção Departamento de Cultura). [s. d.]
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RICCI, Conrado (Org.). *Álbum das galerias de pintura dos museus de Florença*: Palácio Pitti, Galeria dos Uffizi, Galeria da Academia. Tradução Alice Pestanha. Editorial Labor, [s. d.]

RIZOLLI, Marcos. *Artista-cultura-linguagem* (Um estudo sobre metodologias pictóricas). 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999.

WUNDRAM, Manfred. *A pintura do renascimento*. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa: Taschen, 1997.