

SENTIDO MÍSTICO NA OBRA DE BOTTICELLI *

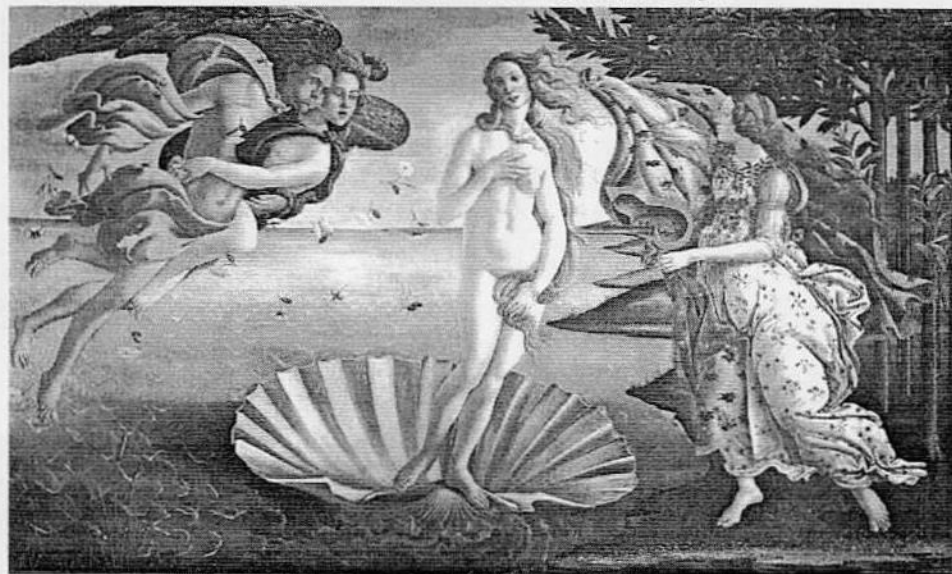
Hilário Domingues Neto **

Resumo:

Este artigo se propõe a analisar as manifestações culturais do Renascimento europeu do século XV, partindo da interpretação da obra pictórica “O Nascimento da Vênus”, do pintor florentino Sandro Botticelli (1444-1510). Como eixo metodológico toma o “mito enquanto alegoria” e traça uma perspectiva analítico-teórica das relações ideológicas que permeiam as concepções renascentistas do culto à antigüidade.

Palavras-chave:

Antigüidade clássica, Renascimento, mito como alegoria, ideologia.



“O homem é uma invenção recente”

Foucault

* Este texto foi originalmente apresentado como trabalho de conclusão da disciplina “Teoria do Mito”, do programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Sílvia Maria Schmuziger de Carvalho.

** Formado em Ciências Sociais pela UNESP. Professor do Departamento de Ciências Humanas e Sociais da UNIARA e também artista plástico.

Introdução

Este artigo pretende realizar uma abordagem analítica das manifestações culturais do Renascimento na Europa do Quattrocento, onde a visão humanista do mundo apresenta uma proposta restauradora de valores há séculos reprimidos pela instituição clerical feudal.

A reflexão, centrada na análise da obra "O Nascimento de Vênus", concebida em 1484 pelo pintor florentino Sandro Botticelli (1444-1510), nos encaminhará à discussão de algumas categorias possíveis, tais como: a nova concepção nas artes plásticas renascentistas, a burguesia e o mecenato e a interpretação do mito como alegoria.

O momento histórico

O advento da Idade Moderna traz em seu bojo transformações nas mais variadas esferas do conhecimento. À escolástica contrapõe-se o neoplatonismo que busca revigorar o humanismo da Antigüidade Clássica, o qual enfraquecido pelo monopólio religioso da Igreja, vai renascer pela arte no culto mítico do ideal greco-romano.

A ruptura em todos os níveis do conhecimento científico determina profundas alterações nos embasamentos éticos e filosóficos. Ao lado da expansão do comércio internacional e urbano, tem lugar uma política restauradora do poder do Estado apoiada na nova classe detentora do poder econômico, a burguesia.

A censura inquisitória da igreja medieval, como tantos exemplos históricos de opressão, só fez deixar latente, ao coibir a liberdade, a vontade voraz em manifestar o incompatível com a estrutura social emergente. Tais mudanças somente se concretizam quando sustentadas por idéias inovadoras; assim tem sido historicamente, e, no limiar do mundo moderno não poderia ter sido diferente.

Aos poucos se rompem as amarras repressivas e o discurso na política, na economia, na filosofia, na matemática, na física e nas artes, nas ciências em geral, tenta resgatar o homem da letárgica concepção de um mundo que circunscrevia a razão aos desígnios de uma fé dogmática.

A burguesia mercantil em seu projeto de ascensão social passa a ser o agente financiador da cultura, desenvolvendo em seu mecenato o culto a novos padrões de comportamento.

Botticelli foi um dos artistas de grande prestígio no Renascimento, e O Nascimento de Vênus é considerada a "primeira pintura renascentista com tema exclusivamente leigo e mitológico" (Cassis, 1987) e que provavelmente tenha sido executada sob encomenda dos Médicis. Segundo a mitologia antiga, Vênus, a deusa latina do amor, originalmente Afrodite para os gregos, nasceu das espumas do mar, motivo pelo qual há representação simbólica na obra, de uma ninfa sobre a concha. Referência-se que Botticelli se inspirara no Hino a Afrodite, de Homero, para a consecução dessa obra.

No entanto, fica a questão aberta à análise conclusiva a este trabalho: em que

sentido o simbolismo presente nessa representação pictórica justifica quaisquer implicações com o contexto histórico do Renascimento? Esse será pois o percurso a que nos remeteremos a seguir.

Fundamentação teórica

Nosso estudo tem a preocupação de estabelecer um espaço delimitado na pesquisa para dar conta das implicações ideológicas do momento, o “Quattrocento” italiano, tomando como objeto de apreciação metodológica a obra do pintor florentino Sandro Botticelli (1444-1510), que nas artes plásticas fundou grande parte de suas criações, na tentativa do resgate às tradições clássicas da Antigüidade do ideal greco-romano, no qual a ação dos deuses se consubstancia fortemente no culto mítico.

Retomar a Antigüidade significa reler o pensamento daquela época, interpretando-o dentro de uma nova visão; caso contrário, nada faz sentido; esse foi pois o objetivo da modernidade emergente e se manifestou como já vimos em todos os campos do conhecimento.

Não é objetivo desse artigo discutir o caráter inovador das artes plásticas na ordenação do espaço pictórico das composições com o uso da perspectiva, do individualismo e autonomia dos produtores de arte, bem como de outras questões importantes que afloram no momento renascentista e que poderão nortear futuras preocupações.

Nosso esforço conceitual ante o problema que se nos apresenta requer a análise prévia de certos fenômenos e de algumas categorias.

Num primeiro instante, as implicações filosóficas, sociológicas e históricas do Renascimento, ou seja, as condições que remetem o homem moderno a um novo senso perceptivo da realidade, cuja necessidade de expressão e representação vai conduzi-lo a um novo paradigma, tomando por modelo o pensamento clássico greco-romano.

Qual será pois essa nova ótica? Secundando tais preocupações, uma abordagem que se pretende conclusiva, sobre a presença na obra em estudo, de uma iconografia mitológica por excelência, a fim de se processar a uma possível leitura de seu conteúdo alegórico.

“O Renascimento quis voltar às fontes do pensamento e da beleza”. (Delumeau, 1984) O homem **modelo do mundo** de Da Vinci é o objeto preocupante dos filósofos platônicos renascentistas — os neoplatônicos — como Marcílio Ficino (1433-1499) e Pico della Mirândola (1463-1494) que resgatam o Platonismo dentro de uma nova ótica na qual “Platão é o filósofo que mostra a capacidade de o homem elevar-se ao mundo inteligível e, com isso, unir-se a Deus” (Cassis, 1987), e Florença é o centro desse pensamento filosófico na Itália.

A pintura florentina de Botticelli bem traduz esse sentimento de íntima ligação com a natureza universal, do artista que como o deus demiurgo de Platão reproduz a natureza sobre a tela, mais ainda, produz uma simbiose entre a natureza contemplada

e a realidade imaginada alegoricamente.

Num corte sociológico, tomamos em Francastel (1982) a seguinte afirmativa “... Toda sociedade que se forma se guia, mais ou menos, por um modelo abstrato. São os escritores e os artistas que exprimem e difundem os traços materiais desse modelo [e mais] assiste-se ao encontro, no terreno da arte, de homens tão diversos entre si como humildes artesãos e potentados e pode-se dizer, em suma, que o grupo de artistas e de sua clientela tem como característica essencial superpor-se às classes e às outras divisões sociais, lembrando antes a figura de um partido ... Eis aí simultaneamente a causa e a consequência do fato que, tendo sempre por matéria o real, a arte lhe acrescenta sempre algo. Ou propõe aos homens novas fórmulas para a organização dos quadros materiais de sua vida, ou então torna a matéria mais flexível aos desejos do homem, ou remete à sociedade uma figura ideal ou agravada de si mesma.”

Sem dúvida as colocações de Francastel endossam nosso pressuposto de que a arte emergente na modernidade renascentista, vincula entre si, de um lado uma classe detentora do poder hegemônico, a burguesia, que para se ilustrar vincula-se; de outro, ao segmento social produtor de conhecimento, no qual se inserem os artistas.

Leitura do mito enquanto alegoria

Para estruturarmos nossa análise fundada na categoria “mito enquanto alegoria” recorremos a Furio Jesi, que insere observações sobre o caráter contemporâneo da análise ou interpretação do mito enquanto forma de representação simbólica de um pensamento — alegoria — que em contraposição à visão anterior que a delimita ao “Conjunto de narrativas sobre deuses, seres divinos, heróis e viagens ao além” (Jesi, 1978), para uma compreensão mais abrangente a tal conceito quando diz: “Este conjunto de materiais mitológicos compreende, como já disse, não somente autênticas narrações, mas também obras de arte figurativa, ações como mímica, dança, etc. A extensão da palavra mitologia às obras de arte e ações que não entram na literatura oral ou escrita, é relativamente moderna (no sentido contemporâneo). Ela implica o conhecimento de uma certa quantidade de material etnográfico e sobretudo uma reflexão científica que se obrigue a responder a pergunta: ‘o que é mitologia?’ que coloque tal pergunta em termos universais (‘que é a mitologia como fenômeno universal’) e, por conseguinte, um pensamento ‘moderno’, de homens para quem a mitologia é ‘imediatamente oferecida pela representação’, mas já não é imediatamente perceptível. ‘O moderno estudo do mito encontra o seu primeiro obstáculo na dificuldade de circunscrever com suficiente rigor o seu âmbito e o seu objeto’ inclui de fato algumas tautologias ... o mito, escapa a qualquer conhecimento científico porque é uma espécie de objeto fantasma que, logo que está para concretizar-se numa determinada hipótese, remete implicitamente a cognoscibilidade da sua essência para uma hipótese precedente e hoje inacessível, perdida.” (Jesi, 1978).

Assim, para não incorreremos na falsa consciência do fenômeno mito, o trabalho

que se nos apresenta tem implicações históricas, portanto, não podemos reduzir a análise da obra de Botticelli a um mero iconografismo alegórico da mitologia da Antigüidade, mas sim referenciá-la ao mesmo tempo com o contexto do pensamento filosófico em que esta foi concebida, o do Renascimento.

O Nascimento de Vênus, em seu conjunto, nos passa de imediato uma sensação de total equilíbrio em sua composição, como se o artista se realizasse ao se aproximar de Deus dominando o todo universal. Nesse sentido ele extrapola o senso do comum e cria imagens etéreas que nos remetem, quando da contemplação, a uma extenuante busca da verdade ali contida.

Poderíamos partir do pressuposto que a arte foi no Renascimento revitalizada dos padrões clássicos da Antigüidade. "... a pintura apresenta um caráter divino que "faz com que o espírito do pintor se transforme numa imagem do espírito de Deus", conforme Da Vinci, a pintura é esse olhar mágico que capta, fixa e eterniza na tela o mundo recriado e reordenado pelo artista" (Cassís, 1987).

Tomemos como roteiro mitológico a citação de Kerényi (1994) sobre o mito do Nascimento de Afrodite (Vênus) em sua obra "Os deuses gregos":

"A história do nascimento de Afrodite, preservada em Hesíodo, forma a continuação da história de Urano, Géia e Crono. Começa com a primeira viagem da deusa à ilha de Chipre, sede dos seus mais antigos e poderosos santuários, os de Pafos e Amato. A história foi desenvolvida num hino que se atribuiu a Homero. Mas eu contarei a história original...

"A virilidade extirpada do Pai Urano caiu no mar inquieto, em que Crono a atirara desde a terra firme. Durante muito tempo ela vagou de um lado para outro. Uma espuma branca - aphros - juntou-se-lhe à roda, formada da pele imortal. Uma donzela surgiu e cresceu dentro dela. Depois nadou primeiro para a ilha de Citera e, em seguida, para Chipre. Aqui a bela e tímida deusa se ergueu da água, e uma relva nova começou a crescer-lhe debaixo dos pés. É chamada Afrodite por deuses e homens, porque foi feita de espuma. E é também chamada Citeréia, porque foi para Citera que primeiro nadou...

"O hino homérico conta mais o modo com que, em Chipre, Afrodite foi recebida e vestida pelas Horas. As Horas são filhas de Têmis, a deusa da lei e da ordem apropriadas às relações naturais dos sexos. A contemplação da completa nudez da deusa teria sido contrária a Têmis - ou tal era a idéia dos nossos maiores nos tempos antigos, excetuando-se os dórios. Só depois de vestida, engrinaldada e adornada, pôde Afrodite ser levada para o meio dos deuses. Assim que a viram, todos a beijaram, agarraram-lhe a mão com firmeza e procuraram recebê-la por mulher num casamento permanente..." (Kerényi, 1994).

O exercício de uma interpretação alegórica dos elementos temáticos iconograficamente representados na obra de Botticelli será uma prática não muito simples, requer a priori uma análise particularizada de cada integrante do quadro, tentando por fim incorporá-los ao conjunto relacionando-os no que for factível com

o contexto mitológico dos hinos homéricos.

Ocorre-nos ainda a necessidade de orientação quanto ao contexto espacial geográfico do acontecimento. Botticelli ao realizar sua composição pictórica o fez situando a entrada da personagem principal, Afrodite, impulsionada de leste para oeste, no Mediterrâneo, o que permite algumas conexões entre os elementos em estudo.

A cultura grega, desde seus tempos primitivos apropriou-se do espaço mediterrânico em um movimento de contínua expansão. Para o leste até Gibraltar — “as colunas de Hércules” — para o sudoeste o Egito no delta do Nilo, para o leste, as costas da Ásia Menor e Chipre na rota costeira rumo ao oriente.

Campbell (1992) faz considerações sobre a evolução do mito num reprocessamento cultural dentro do que denomina “zonas mitogenéticas”, numa analogia às “zonas de difusão”, nas quais determinadas representações mitológicas se transferem dentro de um processo evolucionista das civilizações. Isso nos permite sustentar que, dentro de um processo expansionista implementado por contatos culturais heterogêneos, encontremos na mitologia características análogas a de outros grupos civilizatórios. Assim o método comparativo nos introduzirá em consideráveis sistematizações em nosso trabalho.

Ainda quanto à fonte de inspiração, encontramos no escultor grego Praxíteles, da escola de Atenas, uma certa identidade com os padrões que nortearam Botticelli. Assim como a Europa assistiu a derrocada do mundo clássico greco-romano nos fins do século V d.C., o mesmo palco social assistiu nos fins do século IV a.C., ao fim do classicismo helênico, do qual as guerras do Peloponeso foram um dos fatores determinantes ao tempo que contribuíram para uma significativa degeneração do refinamento cultural grego.

“... Ao longo da disputa [guerra do Peloponeso] foram-se abrandando os valores que haviam caracterizado o classicismo, e ainda invertendo-se alguns ... esta subversão de valores incidiu nas manifestações artísticas, não porque tentassem refletir a nova ordem, mas porque o abandono do classicismo levava-se a fim num marco onde o propriamente humano começava a reclamar seus direitos. Onde antes haviam nascido deuses, agora eram homens, uns homens idealizados, que ocupavam em sua figura o lugar de deuses, inclusive quando tematicamente se tratava de deuses” (Bozal, 1995).

Nesse contexto humanista, justifica-se que o escultor Praxíteles, da escola de Atenas, tenha concebido sua Afrodite de Cnido, que segundo a lenda tivera por musa inspiradora sua amada Frinéia. Também Botticelli conforme algumas insinuações literárias teria por modelo para sua concepção de Vênus, a figura feminina de Simonetta Vespucci, amor de Giuliano Médici, que lhe encomendara a obra.

Comparando a Afrodite de Praxíteles com a Vênus de Botticelli, realmente constatamos uma identidade marcante na forma e expressão. Com uma nudez pudica que propõe o sensual, a Afrodite de Cnido saindo do banho tendo ao lado a jarra de perfumes e o manto com o qual irá se envolver, e a Vênus de Botticelli emergindo das águas, em meio ao perfume de rosas e também pronta a ser envolvida por uma

vestimenta trazida por uma Hora. Ainda a coloração marmórea de Vênus nos induz ao modelo da estátua de Praxíteles (dela não se tem a original, somente reproduções, principalmente pelos romanos) em sua concepção.

Com relação à nudez de Afrodite e Vênus, a nosso ver, a deusa está transitando do puro para o impuro, do mundo das águas que faz nascer a vida em sua sublime inocência, para o mundo dos humanos, quando os deuses se materializam em virtudes e imperfeições. Essa transição se faz necessária para estes artistas, que apesar de não contemporâneos são contemplativos de uma ordem social de extrema identidade.

Faremos a leitura do quadro da esquerda para a direita, conforme sugere Luciano Berti (1978):

Em primeiro plano aparece Zéfiro, o vento brando do oeste, também venerado como entidade fecundadora. Flora, deusa da primavera, abraçada ao seu consorte completa o quadro no qual envoltos num aparente sensualismo parecem querer transmitir a Vênus uma aura de erotismo num ambiente perfumado pelas rosas, enquanto uma elegante ninfa, uma Hora, entidade que personificava uma das estações do ano, no caso a da primavera, encarrega-se de vestir a nudez de Vênus.

A representação de Vênus sobre uma concha está ligada à sua concepção dos testículos castrados de Urano e jogados ao mar por seu filho Cronos, que na união com a espuma branca —aphros— gerou Afrodite.

Sob os pés da Hora uma **anêmona** floresce, reforçando a idéia da chegada da primavera. A anêmona foi a flor gerada do sangue de Adônis, amante de Vênus e morto prematuramente por um javali. Tal representação se refere à intenção da deusa em lembrá-lo a cada ano em que a anêmona florescesse, o que acontece de forma efêmera como foi a vida de Adônis.

A primavera é a estação da renovação, assim como o Renascimento o é no contexto social da época, portanto há nesse conteúdo uma forte reciprocidade entre o texto iconográfico e o universo circundante de Botticelli.

Nesse sentido, a forma alegórica com a qual Botticelli estrutura a obra, reflete todo o contexto ideológico que transita da mitologia grega clássica às preocupações existenciais do homem do Quattrocento.

Abstract:

This article offers to analysis the cultural manifestations about european Renaissance to the XV century , beginning to the interpretation of pictoric work "the birth of Venus", the flowrence painter Sandro Botticelli (1444-1510). How the methodologyc axle change the "myth as long as allegory" and delineate a perspective theory-analytics about ideal relations that penetrate the renascentists conceptions of the cult by antiquity.

Keywords:

Antiquity classic, Renaissance, myth as long as allegory, ideology.

Referências bibliográficas:

- BERTI, Luciano. **História da Arte**. São Paulo, Salvat do Brasil, t. 5, 1978.
- BOZAL, Valeriano et al. **História geral da arte, escultura**. Espanha: Edições del Prado, v. 1, 1995.
- CAMPBELL, Joseph. **Máscaras de Deus**. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CASSIS, Célia, (ed.). **História do pensamento: renascimento e filosofia moderna**. São Paulo: Nova Cultural, v.2, 1987.
- CIVITA, Victor (ed.) **Mestres da pintura: Botticelli**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. São Paulo: Ática, 1995.
- DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**. Lisboa: Estampa, v.1, 1984.
- ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FIKER, Raul. **Vico, o precursor**. São Paulo: Moderna, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: elementos estruturais da Sociologia da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- JESI, Furio. **O Mito**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- HATZFELD, Jean. **História da Grécia Antiga**. Portugal: Publicações Europa-América, 1977.
- KERÉNYI, Karl. **Os deuses gregos**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- UNIVERSIDADE Estadual de Maringá. **CADERNOS DE METODOLOGIA E TÉCNICA DE PESQUISA: revista anual de metodologia e pesquisa**. Maringá, v.5, 1994.