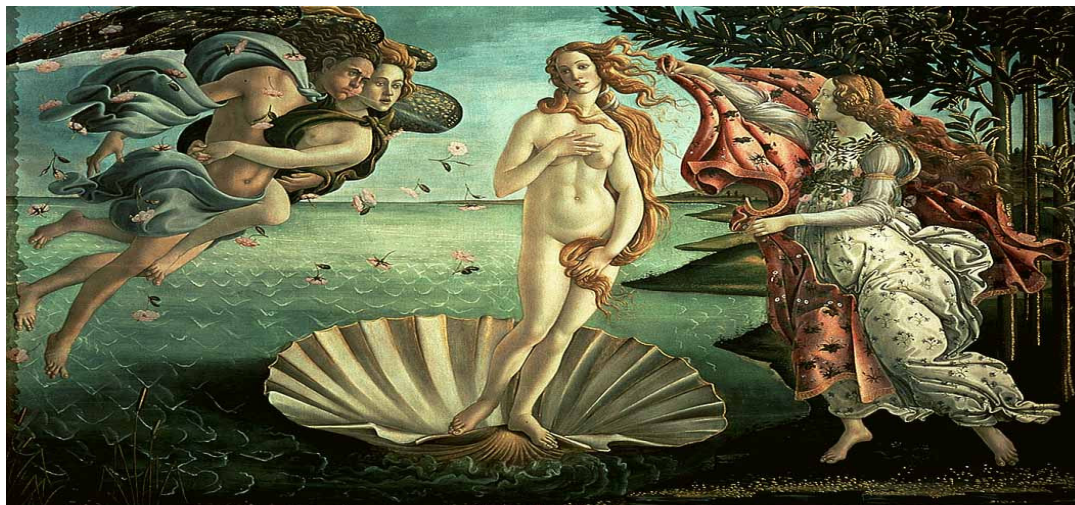


A ATUALIZAÇÃO MÍTICA EM *O NASCIMENTO DE VÊNUS*¹

Profª. Ms. Fernanda Mazza Garcia (UPM-Universidade Presbiteriana Mackenzie)²

1- Uma leitura *narrativizada*³



O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli, cerca de 1485.

Apesar dessa obra ter *O Nascimento de Vênus* como título, ela corresponde, na realidade, a uma figura que representa a chegada de Vênus à Ilha de Citera, após ter nascido das espumas das ondas do mar, fertilizadas pelo esperma de Urano. Botticelli, segundo a perspectiva *narrativizada*, proposta por Manguel (2001), representou a deusa do amor em uma concha flutuante, símbolo marítimo, que revela a origem aquática da deusa. Essa utiliza a concha como um esquife para alcançar Citera ou Chipre, ilhas dedicadas ao seu culto, aquelas a que Hesíodo, em sua *Teogonia*, fez questão de dirigir-la:

Deusa nascida da espuma e bem-coroadada Citeréia apelidam homens
e Deuses, porque da espuma criou-se e Citeréia porque tocou

¹ Artigo extraído do terceiro capítulo da dissertação de mestrado *O Diálogo entre De Rerum Natura, de Tito Lucrécio Caro, e O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli* (2002), de Fernanda Mazza Garcia.

² Fernanda Mazza Garcia- Mestre em Comunicação e Letras pela UPM.
(UPM- Universidade Presbiteriana Mackenzie- CCL)
fernandamazzag@hotmail.com

³ Termo utilizado por Manguel (2001) para se referir à necessidade de transpor os signos visuais em palavras, a fim de melhor compreendê-los em uma perspectiva dialógica.

Citera, Cípria porque nasceu na undosa Chipre, e amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz (Hesíodo, 1996: v 197-201).

Na tela, quem dirige o esquife da deusa a uma dessas margens é Zéfiro, o vento oeste, brisa primaveril suave. Esta divindade é representada à esquerda do quadro com as bochechas cheias de ar quente, que é soprado em direção à deusa para que sua concha chegue às margens de Citera ou Chipre. Enlaçada ao seu corpo está Flora, que também o auxilia em seu sopro norteador recheado das rosas simultaneamente concebidas com a deusa.

O enlace dos dois amantes representa, como veremos mais adiante, uma sensibilidade inflamada de paixão, influenciada pela versificação filosófica do *De Rerum Natura*, de Lucrécio. Nela, o poeta romano descreve um amor sensual e corporal, correspondente ao da imagem projetada em *O Nascimento de Vênus*.

Abriu-se a custo o olhar primaveril do dia, e que desenfreado reina o vento Zéfiro (...) o coração cheio dos temas violências (...) prisioneiro de teu encanto (...) a todos lança no coração o amor de doces arrepios, e fazes com que, cheios de amor pela sua espécie, multipliquem as raças... (Lucrécio, 1962: v. 9-18).

Tal sensualidade contrasta com a postura pudica de Vênus, completamente despida de senso erótico. Vênus representa o amor incorpóreo, o qual Botticelli fez questão de privilegiar, ao representá-la em primeiro plano, enquanto Zéfiro e Flora subordinam-se às condições de segundo plano.

Ainda em condição secundária, encontra-se, à direita da Deusa, uma das ninfas das Horas, filhas de Zeus e de Têmis, divindades das estações do ano. Esta Hora abre uma ampla peça de roupa bordada com flores típicas da primavera, para acolher Vênus, na ilha de seu culto. Tais flores, somadas às que decoram o vestido da ninfa, mostram que esta Hora é a divindade que preside a primavera.

Homero, em seu segundo *Hino a Afrodite*, canta a deusa do amor, nascida das espumas do mar, quando chega à Ilha de Chipre e é recebida nesta pelas Horas. Em *O Nascimento de Vênus*, não são as Horas que recebem Vênus com delicadeza, mas uma formosa jovem, como já mencionado, de vestido branco salpicado de flores, que dá à deusa o manto destinado a cobrir sua esplêndida nudez.

A vasta descrição da chegada da Deusa à Ilha de Citera ou Chipre e de seu acolhimento confere à representação uma forte conotação cênica, verdadeiro reflexo do temperamento florentino “quatrocentista”, mais dado ao debate de idéias e à exacerbação dramática que aspira antes ao grupo de personagens mais numerosos. Essa conotação cênica é a que melhor abriga a tradição renascentista da retomada de temas antigos.

Deimling afirma o que forçadamente tivemos de concretizar, ao apresentar a descrição do episódio ilustrado, em *O Nascimento de Vênus*:

A representação segue muitas vezes várias fontes escritas, que serviriam conjuntamente de modelo à execução de algumas personagens, ou que explicam a sua relação com a deusa. É certo que a principal fonte continua a ser a poesia filosófica já referida *De Rerum Natura*, de Lucrécio (Deimling, 1995:43).

Mais adiante, a autora ainda apresenta os versos do *De Rerum Natura* que especificamente serviriam de modelo a Botticelli para compor o trabalho de que estamos tratando:

A Primavera e Vênus chegaram: à frente delas Flora, a mãe, recobre todo o caminho e enche-o de perfumes requintados (...) Divino, perante ti fogem os ventos e as nuvens do céu, perante ti e a tua chegada. Para ti a Terra, artista feminina, envia flores perfumadas, a superfícies dos mares dirige-te um claro sorriso, e o céu cobre-te suavemente com os luminosos raios (In: Deimling, 1995:43).

Todavia, importa enfatizar que a apresentação desse recorte não tem a intenção de avaliar *O Nascimento de Vênus*, a partir de várias fontes escritas e nem tão somente pelo fato de abrigar todas elas. Mas essas podem, *grosso modo*, auxiliar na tarefa de melhor compreendê-lo, sem que com isto se esqueça de que a obra de arte transmite as suas informações por si mesma, via apreciação de seus componentes artístico-pictóricos.

O quadro, todavia, parece conter um simbolismo maior do que a simples representação de um episódio mitológico, conforme será verificado a seguir.

2- A atualização mítica

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*.

Todavia, o artista da Renascença está tão longe de imitar a estátua grega de mármore que, o espectador mal chega a notar a origem deste 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 ovalado do rosto.

Segundo Wundram, a Deusa reflete a concepção neoplatônica de Ficino (1433-1499), na qual Jean Lautz fez questão de situar a obra como um todo. 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 (In: Wundram, 1997:37).

Vênus é, de acordo com esse enfoque, a virtude da “*humanitas*”⁴, 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, 1996:15).

Na tela, Vênus é a alma humana voltada para Deus, enquanto a voltada para o corpo, símbolo do amor terreno carnal, aparece, aqui, na alusão ao mito erótico de Zéfiro e Flora, à esquerda. Este 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), tal simbologia 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 esses dois postulados que resultarão a responsabilidade da deusa frente aos mortais e a tolerância a eles prestada.

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. Esses, 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 este mesmo dourado, e a nervura de suas flores, o branco de seu corpo e o dourado de seus cabelos.

A paisagem está completamente imbuída da presença venusiana, igualmente notada na estilização em “v” do mar. Esse 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 frente à luminosidade e a beleza de Vênus confirmam sua superioridade, frente a 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 esta 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 isto deixasse de despir-se 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

⁴ Segundo Panofsky, 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*” (Panofsky, 1996:15).

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 quem expressa esse valor supremo, uma vez que, sua anatomia é monumental, expressa a suprema e complexa beleza, mesmo desnuda.

É dessa forma que *O Nascimento de Vênus*, enquanto pintura que ressalta a temática religiosa, apropria-se da arte cristã, metamorfoseando uma cena mitológica, na mais tenra expressão de uma arte “romântica – cristã”.⁵

É como pintura-religião 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, enquanto 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, único caminho 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, 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 a sua grandiosidade.

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 lhe obrigava a sacrificar o corpo em proveito da alma, nem a alma em proveito da matéria.

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, vistos 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, a luz, que o une a Deus.

A Vênus botticelliana, enquanto verdade cristã concretizada, na figura bíblica de Maria, foi representada em sua faceta urânia, a qual 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 sensualmente se apresenta entrelaçado, posição que fortemente ecoa da versificação filosófica lucreciana, conforme o já mencionado no tópico *Descrição narrativizada da tela*.

⁵ Termo empregado por Hegel para designar a arte cristã, cujo conteúdo é próprio para a representação pictural, conforme se pode verificar em sua obra *Curso de Estética: O Sistema das Artes*.

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 isto, não alcança a verdade divina.

Nesse contexto, a Ninfa das Horas seria a parte da humanidade que parcialmente se descartou desta matéria impura e está pronta para receber a redenção. Ao estender o manto à figura de Vênus, 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 esta estação é dedicada a Vênus, pois simboliza a altura dos amores-tradição que chegou até os nossos dias, conforme pontua Deimling.

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 Vigem 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. Esta 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, em *O Nascimento de Vênus*, retratadas. 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, à medida que a este deus se ofereciam frutos primaveris da terra, 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 o espaço e símbolo desta 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, ambientada pela natureza, na estação primaveril da renovação.

Botticelli 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 (1997): a subjetividade em si e a individualidade particularizada, que têm tudo 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 à cristã, a da natureza. Esta pode ser igualmente subentendida, em *O Nascimento de Vênus*, uma vez que a estação primaveril é nela evocada, por meio das entidades deste 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 se identifica com a natureza, pois igualmente está à

espera desta estação e porque é dado à primavera um apelo à sua realidade inédita: o mar sorrindo, as flores desabrochando, a relva crescendo.

Tal realidade é apresentada em uma vitalidade natural capaz de refletir a alma de quem a contempla.

Essa 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 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.

Conclusão

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.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ANDRADE, Cyro Franklin de. *Mestres da pintura: Botticelli*. São Paulo: Abril, 1977.
- BARANDAL, Michael. *O Olhar Renascente – Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Tradução: Maria Cecília Almeida: RJ: Paz e Terra, 1991.
- BRANDÃO, Souza Juanito de. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia e da Religião Romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro : José Olympio, 1991.,
- CUMMING, Robert. *Para Entender a Arte*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996, p.22-4.

- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- DEIMLING, Bárbara. *Sandro Botticelli*. Tradução: Sandra Oliveira. Lisboa: Taschen, 1995.
- EVERARD M. et al. *História mundial da arte*. v. 3. (s.d)
- GARCIA, Fernanda Mazza. *O Diálogo entre o De Rerum Natura, de Tito Lucrécio Car, o e O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli*. 2002. Dissertação de Mestrado – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie- UPM.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Tradução F.E.G. Quintanilha. Portugal: Editorial Presença – Brasil: Martins Fontes, 1973.
- 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: Tecnoprint, s.d.
- Lucrécio. *Da Natureza*. Tradução de Agostinho Da Silva. Porto Alegre: Globo, 1962.
- _____. *De Rerum Natura*. Tradução de Vittorio Brugnola. Roma: Dante Alighieri, 1928.
- MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. Tradução Aldo Della Nina. v. 2. São Paulo: Opus, 1991.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Luís. *A evolução da pintura: seis conferências-pronunciadas na biblioteca municipal de São Paulo*. v. XXVII. São Paulo. (Coleção Departamento de Cultura).
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Pintura poesia: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: PUC, 1993. (Dissertação de Comunicação e Semiótica).
- 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)*. São Paulo: PUC, 1999 (Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica).
- SOUZA, Rômulo Augusto. *Manual de história da literatura latina*. Belém: Serviço de Imprensa Universitária, 1979.
- VENTURI, Lionello. *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall*. Tradução Nataniel Costa. Lisboa: Editorial Estudios Cor 1968.
- WOLFFLIN, Reinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- WUNDRAM, Manfred. *A pintura do renascimento*. Tradução: Fernando Tomaz. Portugal: Taschen, 1997.
-