

Boccaccio e Petrarca na pintura exemplar de Botticelli

Boccaccio and Petrarca in Botticelli's exemplary painting

António Martins Gomes



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cultura/211>

DOI: 10.4000/cultura.211

ISSN: 2183-2021

Editora

Centro de História da Cultura

Edição impressa

Data de publicação: 1 Junho 2011

Paginação: 143-152

ISSN: 0870-4546

Referência eletrónica

António Martins Gomes, « Boccaccio e Petrarca na pintura exemplar de Botticelli », *Cultura* [Online], Vol. 28 | 2011, posto online no dia 02 maio 2013, consultado a 01 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cultura/211> ; DOI : 10.4000/cultura.211

Boccaccio e Petrarca na pintura exemplar de Botticelli

António Martins Gomes*

A assinalar a efeméride dos quinhentos anos da morte do pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510), procuraremos prestar aqui mais uma merecida homenagem à obra deste artista destacado do Renascimento florentino, através da relação estabelecida entre dois dos seus quadros mais reconhecidos – *Nastagio degli Onesti* e *Nascimento de Vénus* – e os textos de dois modelos consagrados da literatura medieval italiana: Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca.

Começemos por analisar “A terrível visão”, um dos cem contos medievais que compõem o *Decameron*, do escritor florentino Giovanni Boccaccio (1313-1375). Composta em meados do século XIV, e traduzida em Portugal pela primeira vez por Alfredo de Amorim Pessoa em 1887, esta extensa obra literária narra a aventura de sete donzelas que, acompanhadas por três rapazes, se deslocam para uma distante propriedade rural a fim de escapar à grande epidemia de peste bubónica que grassava em Florença – e noutras cidades europeias – no ano de 1348. Para se distraírem durante o tempo do seu isolamento forçado, combinam entre todos que cada um deles reinará rotativamente ao longo de vinte e quatro horas, sendo alguém por si nomeado para contar uma história diária.

“A terrível visão”, relatada por Filomena durante a quinta jornada, ou seja, aproximadamente a meio do *Decameron*, é um impressionante conto de amor com um final feliz: Nastagio degli Onesti apaixona-se por uma donzela da nobre família Traversani e vive em sofrimento contínuo e ruína económica por ela o rejeitar e não lhe retribuir o seu amor. Durante uma longa viagem, aconselhada por alguns amigos com o propósito de tentar esquecer a sua amada para sempre, o protagonista, no momento em que vagueia por um pinhal, observa um cavaleiro de espada em punho acompanhado por dois cães, no encaço sem tréguas de uma jovem nua. Procura uma forma de a salvar, mas sem sucesso, pois o cavaleiro mata-a rapidamente, esventra-a pelas costas e arranca o seu coração (tal como, segundo reza a história lendária, o rei português D. Pedro mandou proceder em 1361 com os executores de D. Inês, a dama que depois de morta foi rainha) para o dar a comer aos seus animais.

* CHC, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Seguidamente, e como se nada tivesse acontecido, a jovem ergue-se e começa novamente a fugir pela floresta. Antes de voltar a montar a cavalo para ir atrás dela, o cavaleiro dirige-se a Nastagio e explica-lhe o que acabara de observar: em virtude de se ter suicidado por não suportar o sofrimento da rejeição da mulher amada (um literal “morrer de amor” da lírica trovadoresca), ele tinha sido condenado a persegui-la e a matá-la todas as sextas-feiras. Neste sentido, e tal como no mito grego de Sísifo, a pena a que ambos foram sentenciados é um padecimento continuado e cíclico: ele é castigado por se ter suicidado, e ela por ter declinado o seu honesto amor.

Nastagio regressa seguidamente a casa e, a partir dessa “terrível visão”, tem então a brilhante ideia de organizar um grande banquete nesse pinhal e convidar a sua amada e os respectivos familiares, marcando-o para uma sexta-feira, à mesma hora e no mesmo local em que voltaria a ocorrer a cena macabra que tinha observado. Perante uma dramatização tão arditamente realista no próprio “palco da vida” em que todos os presentes se encontram, o jovem nobre consegue finalmente convencer a eleita do seu coração a aceder ao seu maior desejo: aceitar a sua mão em casamento.

A partir desta narrativa boccacciana sobre a eterna condição feminina na sociedade medieval e a sua completa passividade perante a decisão masculina, verificamos como a obra de arte se torna assim um modelo pedagógico bastante persuasivo: procura “domesticar” a conduta irracional da mulher, de modo a que ela possa satisfazer todas as necessidades do homem, em detrimento da sua própria liberdade de escolha.

1. “O encontro com os amaldiçoados no pinhal” (1,38x0,83)



Nastagio degli Onesti é uma série de quatro quadros (têmpera sobre tela, c. 1483), compostos logo após a sua colaboração em alguns frescos da Capela Sistina; três encontram-se no Museu do Prado e o último pertence à colecção particular Watney, estando exposto no Palácio Pucci, em Florença. Fazemos a sua enumeração e descrição sintética:

1. “O encontro com os amaldiçoados no pinhal” está estruturado em dois tempos: o primeiro encontra-se no lado esquerdo, onde Nastagio, trajando a azul e vermelho, surge a deambular pelo meio das árvores, carpindo cabisbaixo o seu enorme desgosto amoroso, enquanto a sua comitiva o aguarda junto de tendas coloridas, montadas numa clareira; o resto do quadro mostra o momento seguinte, em que o protagonista procura ajudar uma dama loira que corre nua, a esbracejar, sendo perseguida por um cavaleiro a galope de espada em punho e mordida na nádega esquerda por um grande cão branco;

2. “A Caçada Infernal” caracteriza-se sobretudo pela sua chocante crueldade e está dividida em três tempos sequenciais: no plano mais central, o cavaleiro esventra a jovem, que jaz morta no chão, e arranca-lhe o coração pelas costas, enquanto, do lado esquerdo, o horrorizado Nastagio assiste passivamente a tudo; ao canto inferior direito, um cão preto e outro branco disputam entre si o coração que o cavaleiro, entretanto, lhes arremessou; ao fundo, a cena volta ao início, estando o cavaleiro já montado no seu cavalo branco, com a sua espada desembainhada, a perseguir outra vez a dama nua, outra vez renascida;

2. “A caçada infernal” (1,38x0,83)

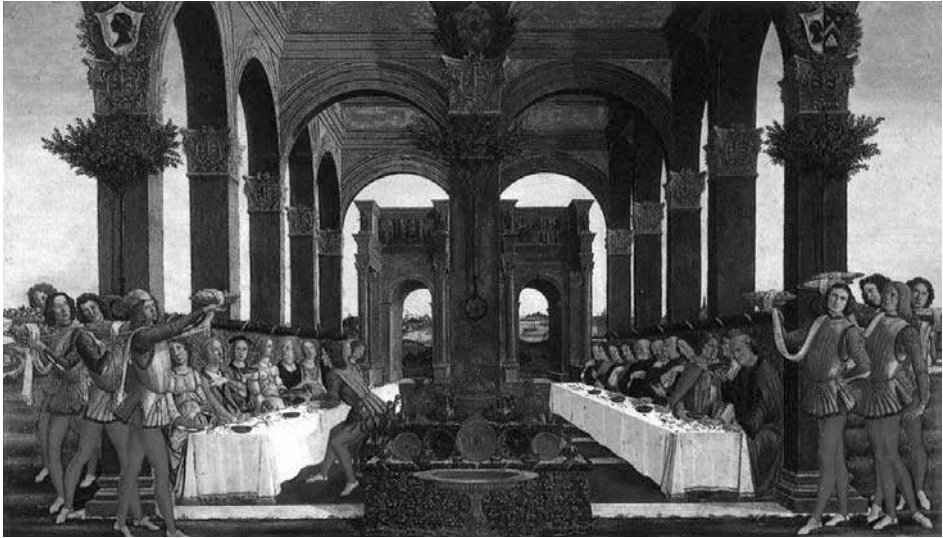




3. "O banquete no pinhal" (1,42x0,83)

3. "O banquete no pinhal" representa as damas separadas dos convidados masculinos, segundo as regras vigentes da etiqueta social (damas à esquerda, e cavalheiros à direita), estando todos alinhados ao longo da enorme mesa do banquete preparado por Nastagio, e para o qual convidou os familiares nobres da sua amada, caracterizados pelo seu vestuário festivo e multicolor. A perseguição com consequências trágicas ocorrida no quadro anterior é repetida mesmo à frente de todos, e desta vez ainda com maior intensidade, pois as nádegas da dama nua são agora mordidas em simultâneo por ambos os cães, um duplo símbolo por excelência da fidelidade "canina", isto é, da extrema lealdade. Perante uma cena tão macabra, que deixa os convivas em total estado de alvoroço e grande inquietação, o protagonista ergue os braços para os acalmar e, já em pleno domínio da situação, interpreta-lhes a cena que acabam de presenciar;

4. Ao contrário dos três quadros anteriores, "O banquete de casamento" segue já o cânone geométrico da bem ordenada cosmovisão classicista e apresenta uma rigorosa simetria em relação a todos os elementos nele representados: os brasões das famílias Pucci e Bini convivem paritariamente em todos os pilares do palácio; a distribuição dos convidados obedece às regras sociais do tempo (idêntica, portanto, ao quadro anterior); em cada lado das duas mesas e envergando trajes em tons avermelhados, quatro criados bem apurados aproximam-se em fila com bandejas recheadas de fartas iguarias que



4. "O banquete de casamento" (1,42x0,83)

irão servir aos convidados. O noivo é o único elemento que desequilibra o quadro, ao colocar-se do lado esquerdo, diante da eleita do seu coração; mas a sua preponderância é inteiramente justificável, pois é ele o grande herói do conto, o protagonista que, pela sua astúcia e racionalidade, é bem sucedido nos seus intentos.

Em resumo, a estrutura racional deste quadro está em total consonância com o estado sentimental vivido por todos os convidados do festim nupcial, e o equilíbrio das suas formas exprime uma forte ideia central: esta intensa história de amor termina em apoteose, com um final feliz, ao registar um momento de grande convívio entre duas famílias aristocráticas que celebram a sua própria união económica – tão importante para o fortalecimento da concórdia urbana, numa sociedade tão oligárquica como é Florença nesta altura – através dos laços matrimoniais de cada um dos seus representantes.

Em pleno período renascentista, a narrativa medieval de Boccaccio é um tema muito solicitado nas encomendas de pinturas para a celebração de um casamento, tal como sucedeu com o conjunto pictórico *Nastagio degli Onesti*, encomendado a Botticelli por Antonio Pucci, justamente para assinalar o casamento do seu filho Giannozzo com Lucrezia Bini em 1483. Assim, esta sequência de quatro quadros pode ser entendida como mais um veículo de propaganda doutrinária, e, neste sentido, estamos perante um tipo de arte utilitária posta ao serviço de uma ideologia varonil e feudal, mantida em finais do século XV com vista à submissão do "objecto" feminino (a "belle dame sans merci" da lírica provençal) ao



“Nascimento de Vénus” (têmpera sobre tela, 2,78x1,72)

sujeito masculino, à eterna sujeição da mulher – mero troféu de caça do cavaleiro – ao forçado matrimónio.

O *Nascimento de Vénus* é, muito provavelmente, o quadro mais famoso de Sandro Botticelli. Foi pintado em meados da década de oitenta, no auge da sua carreira, sob encomenda do estadista Lourenço de Medici (Lorenzo il Magnifico), e está exposto na Galleria degli Uffizi (Galeria dos Ofícios), em Florença.

A história mítica do nascimento de Vénus provém das mais variadas fontes. Ao nível das influências estético-literárias de maior contributo para esta obra-prima botticelliana, para além de Homero (século VIII a. C.), Horácio (século I a. C.), Ovídio (século I) ou Angelo Poliziano (século XV), podemos encontrá-las em autores tão diversos como:

- Hesíodo (século VIII a. C.), quando, no poema *Teogonia*, explica a génese mítica da deusa por via da espuma formada no mar a partir do sangue e do sémen derramados por Úrano, logo após ter sido castrado pelo seu filho Saturno (Cronos);
- Plínio (século I), quando, na sua *Naturalis Historia*, explica a origem da pérola, um dos objectos marinhos mais valiosos e apreciados, ou até mesmo a forma como a madre-pérola engravida a partir do néctar celeste;

- Luciano de Samósata (século II), quando este autor grego faz o exercício lírico da *ekfrasis* para descrever o quadro *Anadyomene* (que significa “emergindo do mar” e que foi, muito curiosamente, o título inicial do quadro de Botticelli, mudado apenas no século XIX), do pintor grego Apeles;

Contudo, a influência mais importante para uma caracterização tão singular da deusa Vénus parece provir de Francesco Petrarca (1304-1374), o poeta que, ao longo das páginas do seu *Canzoniere* – também denominado *Rerum vulgarium fragmenta* –, representa em canções e sonetos a sua apaixonada Laura, idealizando-a como uma invulgar mensageira que medeia o espaço sobrenatural e o mundo terreno, um ser intermediário que, através da sua beleza ideal e inacessível, eleva o homem e o predispõe para o caminho da bem-aventurança e da ascese contemplativa. Sob a égide da nova medida decassilábica criada pelos poetas provençais e praticada pelos cultores do *dolce stil nuovo*, os sonetos CLIX “In qual parte del ciel, in quale idea” ou CCXIII “Grazie ch’a pochi il ciel largo destina”, ambos escolhidos posteriormente por Luís de Camões como *imitatio vitae* e *stili* do seu mestre italiano, exemplificam a nova beleza feminina.

Botticelli recupera, de forma magistral, um tema clássico nesta sua obra-prima, tendo a ousadia de colocar a mulher no plano mais elevado. Em termos de representação, esta pintura quatrocentista encontra-se estruturada em movimento circular, e mostra, no centro orbital da composição, a deusa Vénus a ser conduzida do mar para terra por Zéfiro e Clóris, os ventos de Oeste; do lado direito, está a Primavera, uma das Horas, já preparada para colocar um manto rosado coberto de flores sobre a mesma deusa que, no século seguinte, Camões irá utilizar como adjuvante dos heróis lusos na sua epopeia marítima. Em nome do amor!

Com efeito, e usando com toda a propriedade a expressão *ut pictura poesis*, através da qual Horácio equipara a poesia à pintura, também a beleza da Vénus botticelliana se identifica com o estereótipo estético da Laura petrarquista, seguindo ainda o cânone provençal para dar ênfase aos seus atributos físicos. Como fiel desta balança pictórica, e mediando as personagens secundárias com todo o seu equilíbrio formal, a protagonista desta recriação clássica ajusta-se, neste período derradeiro do *Quattrocento* italiano, *alla maniera* petrarquista e neoplatónica, ao ostentar não só delicadeza na pose e comedimento gestual, mas também elegância expressiva e pudor da nudez. Por sua vez, longos cabelos loiros, tez branca, olhar sereno, mãos delicadas, riso meigo e gentil, humildade e vergonha, completam o retrato magistral de uma perfeição idealizada.

Esta composição pode ser tripartida, numa sequência que passamos a enunciar e a conjugar ainda com as três tópicas freudianas, em articulação com os quatro elementos da natureza:

1. À esquerda, o paganismo está representado em quase toda a sua plenitude através da forma como os dois deuses do vento se abraçam, numa total comunhão sensual dos seus corpos seminus; neste sentido, predomina o Id, a tópica que, regida pelo signo do prazer, dá lugar à libertação dos desejos recalcados, aos instintos mais desenfreados e à celebração intensa do amor carnal; por estarem a pairar com a ajuda das suas asas e por produzirem o vento (que também pode ser interpretado como sendo o sopro da vida) que faz mover Vénus para terra, estamos na presença do elemento Ar;
2. Ao centro está Vénus, protagonista desta “poesia muda” em todo o seu esplendor (e tão elegante quanto a de Medici, esculpida no século II a. C.), uma intermediária divina entre dois mundos bem distintos, no momento em que está prestes a sair da água e a colocar os pés em terra firme; encontramos aqui o ponto de equilíbrio de todo o quadro, o *punctum temporis* em que a diva pagã toma consciência da sua nudez tentadora e aceita o recatado pudor cristão; estamos na presença do elemento Água, o meio originário de Vénus, e nele predomina a tópica do Ego, o sistema que estabelece o equilíbrio fundamental entre a pulsão libidinosa dos sentidos e a sua sublimação obtida através da via racional;
3. À direita, vemos Flora a envergar um vestido claro e comprido, de acordo com as regras cristãs e civilizacionais, já preparada para receber Vénus e convertê-la ao cristianismo no momento em que a cobrir com um extenso manto florido; predomina neste lado o elemento Terra, por toda a envolvimento do espaço telúrico, e a ele preside a tópica do Superego, esse tribunal censório da consciência ética que, regido pelo princípio da realidade, reprime os impulsos carnis e incute as normas de conduta social em termos morais e religiosos.

E o Fogo, o quarto elemento da natureza? Não é, com efeito, visível à primeira vista; contudo, numa interpretação meramente simbólica, podemos encontrá-lo “escondido” atrás de um dos elementos mais centrais do quadro: a arredondada concha de madrepérolas, um símbolo por excelência do sexo feminino, tanto pela forma côncava e pela representação da sua vulva, como pela fecundidade gerada através do meio aquático.

À distância do tempo de produção deste quadro, e tendo em devida consideração o forçoso anacronismo, arriscamos ainda assim a ideia de nos encontrarmos na presença irónica de duas heresias praticadas em simultâneo pelo pintor renascentista, consciente ou inconscientemente: uma, quando, no estrito respeito pelos ditames inquisitoriais impostos à sociedade e à arte neste período pela voz de Savonarola, cobre o sexo de Vénus com os seus longos cabelos e o “descobre” apenas de forma velada na metáfora da concha; outra, no sentido em que este elemento central remete, *avant la lettre*, para a expressão

latina “omni ex conchis”. Na verdade, a tese de que todas as formas de vida derivam da concha – isto é, da água, por associação metonímica – é uma das ideias-chave que o naturalista inglês Charles Darwin utilizará no século XIX para defender a teoria evolucionista e pôr em causa o criacionismo divino, dogmaticamente assente na especulativa palavra bíblica.

Em finais do século XV, a sociedade florentina foi alvo de uma feroz crítica persecutória por parte de Girolamo Savonarola, um monge dominicano que condenou a nudez na arte e pugnou pela purificação da vida social. Botticelli terá sido, porventura, um dos artistas renascentistas a ser influenciado por este convincente discurso moralizador, sentindo estar a cometer um grave pecado ao pintar um conjunto de obras reveladoras dos ideais mais genuínos da nudez pagã e da estesia clássica.

Uma das explicações plausíveis para que o pintor italiano tivesse poupado o *Nascimento de Vénus* à destruição pelo fogo, ao contrário do que fez a muitos outros quadros seus, pode ser encontrada se entendermos estarmos diante de um *exemplum* artístico, de um persuasivo veículo pedagógico posto ao serviço das restrições à arte renascentista impostas na altura: esta obra, não obstante acompanhar as linhas harmoniosas do classicismo, com todos os preceitos do *decorum* e as marcas manifestas da nudez pagã, estabelece uma sólida relação de compromisso entre o humanismo greco-latino e o cristianismo renascentista.

Vénus nasce nua, mas antes de chegar a terra já revela fortes indícios de perda da sua inocência genesíaca. Com efeito, o seu rosto pode transmitir inocência e ausência de culpa, mas a posição das suas mãos sugere precisamente o contrário, pois a vergonha católica obriga a ocultar os órgãos femininos mais conotados com o princípio do prazer: cheia de pudor e consciente da sua sedução, esconde os seios alvos com a mão direita e cobre toda a zona genital com os seus longos cabelos doirados.

Vénus faz, deste modo, uma aprendizagem social no momento do seu (re)nascimento: no velho mundo pagão, de onde emana, a nudez faz parte do cânone estético, com toda a sua naturalidade; no novo mundo cristão, a deusa toma consciência do seu estado de mulher pecadora e desinquietante, tentando por isso tapar o seu corpo. O seu novo estado virginal será consumado assim que a Primavera a cobrir com o manto florido, refreando-lhe todos os seus instintos pagãos, apagando-lhe a chama ardente do amor carnal. Em destaque, no equilíbrio concêntrico do quadro, a deusa clássica surge como a imagem tradicional da submissão feminina, correspondendo às normas de conduta da época: de uma forma passiva, aceita ser vestida e “baptizada” numa nova religião, no momento em que é apropriada pela cultura vigente, plenamente assente nos valores cristãos e neoplatónicos.

Pelo equilíbrio formal do seu conjunto, este quadro é um dos maiores exemplos da arte produzida no Renascimento, fortemente empenhada numa síntese harmoniosa entre mimese e inovação: *mimese*, pela extrema fidelização aos modelos da Antiguidade Clássica e em homenagem suprema à estética do naturalismo pagão, de onde se ausenta o pecado da nudez; *inovação*, pela marca de diferença – e superioridade – em relação ao Mestre e ao modelo original, pela adesão à filosofia neoplatónica e pela sujeição às doutrinas ortodoxas do dogmatismo católico. Sendo esta pintura quattrocentista uma representação artística por excelência das regras do neoplatonismo, a filosofia que dilui o paganismo clássico na fé cristã, Vénus torna-se assim o fiel da balança estética, encurtando a distância entre o mar gentio de Vénus e Platão e a terra cristã de Maria e Santo Agostinho.

Nastagio degli Onesti e Nascimento de Vénus, os quadros de Sandro Botticelli aqui analisados numa intertextualidade com as suas raízes literárias, contêm duas representações exemplares da imagem feminina, convergentes tanto no comportamento passivo que dela espera a sociedade renascentista como na procura de um ponto de equilíbrio entre as funções do *dulce* e do *utile* na arte: uma é de natureza mais ética e corresponde ao desempenho da personagem feminina do conto boccaciano, perspectivada como presa fácil do cavaleiro, devendo submeter todos os seus íntimos desejos aos mais elevados interesses oligárquicos; outra é de componente mais estética e procura transpor o cânone da beleza da Vénus pagã para a Laura cristã: a mulher como fogo da paixão carnal metamorfoseia-se no mais elevado amor espiritual, esse amor etéreo que, segundo o último verso do *Paraíso* de Dante, “move il sole e l’altre stelle”!