

5. Botticelli: a imagem e a forma

5.1. Introdução: a imagem e a forma

A discussão que Giulio Carlo Argan propõe acerca da obra de Sandro Botticelli estabelece uma separação entre duas categorias: imagem e forma. Tais categorias surgem na obra do historiador de modo distinto. Forma como uma espécie de modo de visibilidade, como é o caso das formas perspectivas, sempre sujeitas a interferências de novas técnicas: perspectiva angular, linear, atmosférica. Forma é do mesmo modo uma possibilidade de, a partir da linguagem plástica (pintura, escultura, tinta, suporte), dar a ver um real.⁵⁵ Entretanto, a forma não é necessariamente uma técnica, e nem está apenas condicionada ao exercício de representação mimética de uma realidade, ou seja, uma pura pincelada traz sua forma pela realidade plástica que ela expressa. Há muita diferença entre o código da perspectiva linear e a manifestação de uma pincelada, o que nos mostra que forma é para Giulio Carlo Argan um fenômeno, uma aparência.

Diferente da forma, a imagem é uma informação que foi mediada pela imaginação de um sujeito ou por um imaginário social. A *Vênus de Willendorf* (Ilustração 31) é uma imagem porque expressa um símbolo de fertilidade de toda uma comunidade do paleolítico. O rosto de Marilyn (Ilustração 32) é do mesmo modo a representação de um fetiche criado pela indústria cultural cinematográfica do século XX. Logo, o conceito de imagem propõe uma intervenção subjetiva, mesmo que saibamos que os conceitos do que vem a ser o sujeito se modificam através do tempo.

Como há uma diferença marcante entre o que vem a ser a forma e a imagem, e que também cada imagem e cada forma possui aspectos internos muito particulares, optou-se por investigar como essas categorias surgem na análise de Giulio Carlo Argan. Para isso, criamos uma espécie de tópicos não esquemáticos

⁵⁵ Deixo de fora a questão teológica da Forma Total de São Pedro Damiano que se refere a Onipotência Divina. Embora haja possibilidade de relação, a questão provocaria um corte no raciocínio do texto.

para iluminar a análise do historiador, pois sua liberdade ensaística mostra a elasticidade de seu pensamento que pode nos fazer perder determinadas formulações que se encontram entretecidas na riqueza conceitual de seus textos.

A – Sujeito

A pintura de Botticelli é consciente e polemicamente antiperspectiva: não porque o artista ignore ou transgrida as regras perspectivas, mas porque, ao contrário, não as aceita como princípio fundamental para a construção da visão. Embora as arquiteturas e paisagens em que as figuras de Botticelli são tecidas sejam traçadas segundo as regras perspectivas, estas não contêm e ordenam as figuras e seus movimentos, garantindo assim a unidade, a coerência e a verossimilhança da ação; não constituem, em outras palavras, uma estrutura preliminar, mas visam ser uma imagem que possui o mesmo valor das figuras e nasce junto com elas, conservando porém seu próprio significado alegórico ou simbólico, claramente distinto (ARGAN, 2011, p. 212).

Esta longa citação merece uma primeira consideração, não apenas acerca da explicação que Giulio Carlo Argan dá sobre a polêmica de Botticelli com o espaço perspectivo, mas sobre o perfil que o próprio historiador constrói insistentemente para os artistas analisados: eles são sempre conscientes de seus projetos artísticos, e não há inconsciência em suas escolhas. Se, por um lado, este modo de construir uma biografia intelectual e artística dos pintores, escultores e arquitetos do Renascimento permite que o historiador vislumbre uma racionalidade dentro da práxis destes artistas, por outro, este perfil psicológico (se é que se trata disso) parece ser o de um sujeito supraconsciente. Na percepção de Argan, o que existe de aleatório está ligado à materialidade do mundo com suas desigualdades sociais, suas técnicas de trabalho e ideologias. Logo, esta subjetividade consciente se dialetiza por meio desta razão universal, fragmentada em cada artista, dentro de um mundo material repleto de contratempos.

O esquema que Argan se utiliza para percorrer certa inteligibilidade da obra dos artistas nos faz refletir sobre a concepção de sujeito que ele adota. Esta certamente não está atrelada ao modelo de sujeito freudiano, cujo o inconsciente é presumido como mote principal de constituição da subjetividade, postulando-se um axioma de sujeito que se desconhece em sua totalidade. Argan parte em suas

análises pressupondo um sujeito consciente que cria a partir desta racionalidade diante do fenômeno.⁵⁶

De fato, Giulio Carlo Argan biografa os artistas a partir desta configuração de sujeito. Dotado de consciência, tal subjetividade reflete sobre os objetos, percebendo-os como fenômenos, aparências em transformação. É possível que notemos uma percepção fracionada do real e dos objetos artísticos do mundo, pois cada objeto é compreendido a partir do ponto de vista de um sujeito que desenvolve uma consciência processual. Para Argan, a subjetividade de Sandro Botticelli é pensada a partir deste paradigma. Todavia, a análise do historiador não se esgota no perfil “psicológico” do artista. Ele entende este pintor florentino inserido em um contexto maior, numa disputa com outras subjetividades – outras consciências.

Agora, devemos observar o modo como Argan explica a reação de Botticelli a este espaço da perspectiva linear, inventado e desenvolvido pelos arquitetos, pintores e escultores italianos. Não se trata de uma ruptura radical com a forma, mas sim da sua utilização sem a busca pela unidade do quadro; edificada por uma ação que está no interior de um modelo de verossimilhança dramática construída pela organização do espaço, do tempo e da ação. Quando Giulio Carlo Argan descreve a perspectiva linear com estas características, como se vê na citação acima, assistimos a um processo diferente daquele dos manuais que a descrevem apenas como o uso progressivo de planos obedientes à escala geométrica. Ele está mapeando um processo formalizador, surgido, talvez, da unidade de ação histórica dos quadros de Giotto que, em Brunelleschi e Masaccio,

⁵⁶ A definição de sujeito consciente foi trazida aqui por ser uma definição mais neutra e geral, abarca o conceito de sujeito kantiano transcendental e a tomada de consciência fenomenológica hegeliana que na obra de Argan se misturam. Para Kant, o sujeito transcendental é: “um sujeito autônomo que por si é autossuficiente sobre ele mesmo e sobre o objeto” (GIROTTI, 2010, p. 7). In: <http://www.ibb.unesp.br/#!/departamentos/educacao/publicacoes-e-produtosacademicos/simbio-logias/revistas/v3---nr4---2010>

Este sujeito transcendental kantiano domina o conhecimento da coisa em si. Logo, ele é autossuficiente sobre o objeto, como nos explica Girotti. Ao contrário, a tomada de consciência, para Hegel, é sempre um vir a ser. O sujeito toma consciência de modo processual do fenômeno. Optou-se pelo conceito de sujeito transcendental em algumas passagens, apesar do raciocínio dialético de Argan, por conta da presença constante da crítica do Juízo Estético na obra de Argan. Giulio Carlo Argan atravessa muitas matrizes filosóficas sem dogmatismos, por isso, apesar de reconhecermos um caminho legítimo nesta distinção entre Kant e Hegel não entramos nesta senda.

transformou-se numa lógica universal e matemática do espaço da perspectiva geométrica.

A ruptura de Sandro Botticelli não se dá pela falta de domínio do desenho no que se refere à regra perspectiva – o que já foi dito sobre o domínio perspectivo dos planejamentos do pintor.⁵⁷ A quebra processa-se pela aparição de uma imagem (subjetiva e simbólica) que, no quadro, não se atrela à unidade da forma como captação de uma realidade objetiva. Esta imagem é, portanto, um “algo” que foi experimentado pelo sujeito. Isto se dá porque na polarização do binômio sujeito-objeto, a forma estaria, conseqüentemente, mais próxima da substância do objeto, enquanto a imagem se colocaria do lado do sujeito. Grosso modo, é como se a forma-perspectiva fosse obediente ao real, e a imagem mostrasse, deliberadamente, uma indeterminação da realidade devido a um processo de interpretação – um desvio subjetivo.

Argan sabe que a perspectiva linear, no contexto de Botticelli, atingiu, na razão cognoscível vigente, a neutralidade de dar a ver a realidade do mundo de modo natural, foi internalizada pelo gosto, sendo por isso inquestionável. Sabe também que a experiência visual não é reduzível a um esquema óptico. Se para Panofsky o período do Renascimento gira em torno de uma forma simbólica expressa pela perspectiva linear, para Argan essa forma é um alvo de polêmicas diversificadas. O trabalho do estudioso alemão não é descartado, entretanto, ele é apresentado com muitas nuances. As obras de arte do Renascimento tanto aprofundam como transgridem esta “forma simbólica”.

Sobre a experiência esquemática desta espacialidade descoberta pelo Renascimento, Merleau-Ponty diz o seguinte em seu notório texto *A dúvida de Cézanne*: “a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica [...]”. O pensador prossegue: “Dizer que um círculo visto obliquamente torna-se uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema do que deveríamos ver se fôssemos aparelhos fotográficos”. E conclui: “de fato, vemos uma forma que oscila em torno da elipse sem ser uma elipse” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 117). Deste modo, Merleau-Ponty demarca uma

⁵⁷ Ver Capítulo anterior o comentário de George Didi-Huberman.

diferença entre a perspectiva vivida e a geométrica. Uma oscila, duvida, enquanto a outra projeta uma certeza.

Como um historiador da arte moderna, Argan conhece a posição crítica da filosofia de Merleau-Ponty sobre o desenvolvimento da perspectiva geométrica. Assim, o exercício crítico e analítico de Argan é o de mostrar como estes sujeitos do Renascimento construíram formas por meio de escolhas críticas e não obedecendo a regras. As formas do Renascimento foram concebidas por dúvidas e incertezas. Logo, não deixa de existir um esforço do historiador de pensar esses artistas como dotados de uma percepção vivencial do espaço e não submetidos a um código. Neste ponto, a interpretação de Argan situa-se próxima à fenomenologia de Edmund Husserl, que se define a partir da seguinte relação:

O mundo é pré-cientificamente-dado, na experiência sensível cotidiana, de modo subjetivo relativo. Cada um de nós tem as suas aparições, e essas valem para cada um como aquilo que efetivamente é. Interiorizamos há muito, nas nossas relações recíprocas, esta discrepância entre as nossas validades do ser (HUSSERL, 2012, p. 17).

Não há um modo único e estático para a compreensão do Renascimento. Ele se mostra “de modo subjetivo relativo”. Botticelli não se relacionará com as aparências sempre de um mesmo modo e tampouco igual a outro pintor de sua época. Na medida em que ele ajuíza sobre sua obra, o mundo ou sobre os símbolos literários que pretende representar, o pintor experimenta um novo fenômeno. Há consciência, mas essa consciência transcendental provará de modo relativo o mundo da vida.

O mesmo ocorre com o exemplo de uma obra normativa como é o tratado *De pintura* de Leon Battista Alberti. Neste caso, Giulio Carlo Argan opta por contextualizar o tratadista em sua época, dando-lhe características sutis. Apesar da normatividade apresentada, Argan reconhece a obra do teórico como propulsora de um circuito de arte – dando a ver a presença de uma potência crítica no mais rigoroso dos tratados (ARGAN, 2011, p. 86). Esta posição de Argan se aproxima da de Lionello Venturi, seu mestre. Este historiador, em seu livro *História da Crítica de Arte*, diz: “Alberti supera o naturalismo em nome da beleza” (VENTURI, 2013, p. 96). Venturi cita também a seguinte passagem atribuída a

Alberti: “Belos são os corpos que possuem uma conjugação de superfícies de tal modo que as luzes e as sombras são amenas e suaves, sem qualquer dureza de contorno” (ALBERTI *apud* VENTURI, 2013, p. 96). E conclui em defesa de Alberti: “Eis a contemplação de uma beleza que não tem qualquer razão matemática e que suscita o êxtase” (p. 96). Observa-se como Giulio Carlo Argan herdou a generosidade de seu professor para com o tratadista. O livro de Venturi citado traz bastantes referências ao juízo de gosto, categoria criada por Immanuel Kant, fato que demonstra a tradição de pensamento na qual Argan está amparado.

Há em Giulio Carlo Argan uma confluência teórica do sujeito transcendental kantiano e de uma visada fenomenológica da percepção sobre o mundo imanente que atravessa o sujeito, não apenas a partir de uma leitura husserliana. Acerca do idealismo do sujeito transcendental, Merleau-Ponty diz: “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). Não é falho afirmar que, apesar da crítica ao idealismo, há na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty uma abertura à transcendência que se dá na imanência, possibilitada pela experiência do juízo estético. Esse processo também está na obra de Giulio Carlo Argan: perscrutar a imanência do objeto de arte, captando a partir de sua sensibilidade crítica a potência estética da obra. Contudo, o pensador italiano prossegue com esta concepção idealista pertencente a um sujeito autoconsciente.

B- Tempo

A obra de Sandro Botticelli é apresentada por Giulio Carlo Argan a partir da delimitação de um problema temporal. O pintor de obras como *O nascimento da Vênus* e *Primavera* é localizado numa temporalidade anterior aos avanços que se processavam no século XVI. Ele não estaria ligado ao grupo de artistas que, segundo Argan, trouxeram a discussão da arte para o campo do conhecimento.⁵⁸ Este seria o caso de Leonardo, Michelangelo e Rafael. A esse respeito, o historiador comenta: “Sandro Botticelli nasceu sete anos antes de

⁵⁸ Esta questão não é detalhada por Argan. Em uma outra parte do texto, o historiador relativiza o fato de que a arte de Leonardo tenha “uma função diretamente cognitiva”, e mostra que há em Botticelli uma discordância quanto ao aspecto cognitivo da arte, numa polêmica dirigida à obra de Piero della Francesca – o pintor que, segundo Argan, exalta a forma da perspectiva (ARGAN, 2011, p. 232-233).

Leonardo e, no entanto, todos consideram Botticelli um autor do século XV e Leonardo um pintor do século XVI” (ARGAN, 2011, p. 206). Este apontamento traz à tona o “atraso” de Botticelli diante dessa corrente da arte do Renascimento descrita por Giulio Carlo Argan. A diferença mais comentada por Argan é a que se opera entre a poética de Botticelli e a de Leonardo. Tal distinção se mostra saliente porque ambos teriam como ponto de contato a passagem pelo ateliê de Andrea del Verrochio. “Ainda que Botticelli, quando morreu, não estivesse decrépito, certamente estava ultrapassado como artista” (ARGAN, 2011, p. 206).

A sentença de “ultrapassado” lançada por Argan chama a atenção e deve ser compreendida no movimento de seu pensamento. Ela traz uma informação específica: a de que a pintura de Botticelli partia de uma ideia de belo proveniente do século anterior. E, do mesmo modo, nos alerta para o fato de que a construção plástica daquele período não se submetia mais aos cânones da *pulchritudo* gótica presentes nas obras de Sandro Botticelli. Assim, o historiador diz:

Ao propor que a arte seja orientada para a busca e a realização de um ideal especificamente estético, Botticelli retorna, de certa maneira, as posições do gótico tardio; mas seu ideal de *pulchritudo* já não depende das teses tomistas de beleza e da harmonia da criação, enquanto signos da perfeição do Criador, por isso poderíamos dizer que sua pintura, ainda que imbuída de uma profunda aspiração religiosa, é expressão de uma religiosidade indeterminada, leiga, em que a *pulchritudo* se transforma em venustas (ARGAN, 2011, p. 209).

Há, portanto, nos quadros de Botticelli uma aproximação com aquela cultura de artesãos do gótico, com seu requinte decorativo, contudo, sem a fundamentação teórico-filosófica daquele contexto, ou seja, a poética de Botticelli vai em busca desta matriz gótica sem se submeter às teses tomistas que entendem a beleza como signos da perfeição divina – como se dava em Fra Angelico. Logo, o fato de que há um atraso na poética do pintor deve ser compreendido segundo esta dinâmica que Argan põe na balança, pois o fato de Botticelli estar ‘ultrapassado’ diz respeito apenas a uma camada da obra e não a ela como um todo. Por um lado, a obra está ultrapassada, por outro, ela atualiza o ideal de *pulchritudo* gótico por revisitá-lo a partir de “uma religiosidade indeterminada, leiga”.

A questão temporal fica ainda mais complexa quando o historiador nos põe diante da recepção da obra de Botticelli num arco histórico maior, próprio do seu sistema histórico.⁵⁹ No caso, Argan interpreta a poética do pintor do Renascimento num espelhamento com a arte moderna e mostra a sobrevivência da poética de Botticelli na modernidade.

É claro então que a poética de Botticelli não é apenas um recuo artístico deliberado, mas também uma abertura indireta para a arte moderna: não, certamente, para a arte de visão que, a partir de Leonardo, através dos venezianos, dos flamengos e dos espanhóis, chegaria aos impressionistas; mas para a arte de expressão que, através dos alemães, chegará até o Expressionismo (ARGAN, 2011, p. 221).

O historiador explicita o quanto a superação de Botticelli não deve ser entendida como algo definitivo, mas apenas ser vista no contexto específico daquela época do Renascimento italiano. Há, sim, um teleologismo na dinâmica histórica de Argan. Isto porque ele vê uma finalidade para a arte nesse contexto histórico. Esta finalidade da arte estaria atrelada ao entendimento de que ela é um campo de conhecimento específico, distinto até mesmo da ciência (como mostra Leonardo Da Vinci). Sendo assim, Botticelli estaria de fora deste desígnio da arte do século XVI. Porém, em seu método dialético, o historiador não entende esse “recuo” como absoluto. Ele é um recuo dinâmico e relativo, visto que a arte do pintor continuará alimentando poéticas futuras.

Neste trecho, Argan nos aponta a existência de duas linhagens que vão do Renascimento à arte moderna. Chama a atenção o fato de o historiador escrever que a obra de Sandro Botticelli não estaria ligada àquela arte da visão que “a partir de Leonardo, através dos venezianos, dos flamengos e dos espanhóis, chegaria aos impressionistas”. Assim, a abstração das linhas e das cores nos quadros de Botticelli segue a rota que vem dos alemães e deságua no expressionismo. Logo, a pintura de Botticelli seria uma pintura do gesto, impregnada da gestualidade artesã do gótico (que estaria em recuo diante dos problemas da arte do alto Renascimento), mas podendo, por outro lado, ser contemplada dentro da linhagem de uma pintura-ato que chega ao expressionismo.

⁵⁹ Conceito a ser trabalhado no próximo capítulo.

Argan não chega a citar a definição dos *action-painters* criada por Harold Rosenberg para definir o expressionismo abstrato americano. Entretanto, os quadros desses pintores apresentam a sua ação sobre a tela, numa retomada do aspecto “artesanal” da pintura (e não do artesanato do pintor) como crítica à sociedade industrial (ROSENBERG, 1974, p. 11-23). É evidente que o termo “alemão” no trecho citado conecta-se à definição de arte gótica, o que não quer dizer que Argan entenda este conceito como étnico. O ensaísmo do pensador dá liberdade a esses arranjos com as palavras – elas não são fixas e, conseqüentemente, devem ser interpretadas pressupondo o movimento do pensamento do ensaísta.

Neste contexto específico, vale perceber que o historiador propõe uma orientação diacrônica de dois conjuntos: a arte da visão e a arte do gesto (como entendemos ser a proposta do estudioso). No caso de Botticelli, o ritmo das linhas e das cores de suas obras propaga o andamento de pinceladas que encaminham o olhar para uma experiência tátil da pintura. Sobre esta característica, Argan relata a polêmica de Leonardo quanto à pintura de paisagem de Botticelli: “basta jogar uma esponja cheia de cores diferentes contra uma parede que ela deixa nessa parede uma mancha onde se enxerga uma bela paisagem” (DA VINCI *apud* ARGAN, 2011, p. 233).^A fala de Leonardo serve como argumento a Argan, visto que traz o relato da experiência crítica de outro artista perante a criação de Botticelli. Da Vinci descreve o processo de feitura da obra de Botticelli como exclusivamente gestual, sem o exame do olhar perante a paisagem, tão caro ao autor da polêmica.

Estamos agora diante de uma lógica diacrônica complexa que deve ser examinada. Isto porque os conceitos de superação e a presença de uma razão teleológica se cruzam com duas linhas que mostram dinâmicas internas da arte que não se submete a um teologismo rígido, e que, em contrapartida, relativiza as linhas mestras por meio de recortes que propõem novas organizações históricas.

O problema do teleologismo é que ele se edifica através de uma concepção excludente da história, reduzindo a compreensão dessa ciência à catalogação de feitos heroicos, sem atentar para as questões enviesadas da sociedade, suas dinâmicas internas, seus movimentos sem direções precisas, seus conflitos e

representações simbólicas. Entretanto, diagnosticar o teleologismo sem a devida percepção de como ele se dá no cerne de uma historiografia recai num outro erro: o de compreender a categoria de análise como ponto de chegada do analista, ou seja, basta ao analista captar a prática de um teleologismo no historiador x para que o diagnóstico esteja encerrado.

Na historiografia de Giulio Carlo Argan, a busca por um *télos* se apresenta como um atravessamento de caminhos teleológicos (de um jogo de finalidades em relação) que propõem sentidos diversos de leitura para o fato histórico-estético iluminado pelo autor. Aqui, a obra de Botticelli é um bom exemplo deste andamento analítico do historiador. De fato, como pintura gestual e rítmica, a obra de Botticelli, apesar de conhecedora da perspectiva linear, estaria ainda ligada à planaridade do espaço pertencente ao gótico. Há nela também a marca autográfica das pinturas de Simone Martini, e o aspecto leigo do gótico internacional de Gentile Da Fabriano.⁶⁰

Ao se analisar a *Anunciação* de Simone Martini (1333), nota-se o quanto o desenho de linhas hachuradas oblíquas e pontiagudas, que representam as plantas do vaso ao fundo, compõe-se obedecendo ao ritmo de toda a tela. Tal cadência repete-se nas plantas que o anjo segura, também em seu arranjo de cabelo, nas pontas de suas asas e chega até as beiradas das vestes das demais figuras da obra. A beleza da pintura está revestida de um princípio decorativo no qual a marca autográfica do pintor se impõe – marca em que se vê a capacidade decorativa do artista em seu próprio gesto.

A obra de Gentile da Fabriano traz uma visão laica, uma vez que a experiência do gosto da corte se vê expressa na obra do pintor, concorrendo com os temas religiosos. Também não é difícil perceber semelhanças na plasticidade das folhagens de Simone Martini, na de Gentile da Fabriano e na de Sandro Botticelli. O modo como os quadros de ambos se compõem pela força rítmica e gestual das linhas pictóricas é bem semelhante, guardadas algumas diferenças.

⁶⁰ Refiro-me fundamentalmente aos quadros *O Nascimento da Vênus* e *Primavera* de Sandro Botticelli. E sigo na interpretação do argumento de Giulio Carlo Argan.

Mas Botticelli atualiza essa concepção de beleza gótica por meio de um processo gestual em que o conhecimento da perspectiva linear irá formar um sustentáculo plástico à construção das figuras em sua poética. A perspectiva não se torna o ponto de exaltação da visão humana diante da natureza, mas sim um suporte abstrato e geométrico para uma pintura que busca representar a gestualidade tátil-visual do mundo visto por um pintor do Renascimento. Sendo assim, o conhecimento desta ciência tensiona o desejo de distância de uma visão humana estática e a representação rítmica das cores e linhas no quadro do pintor, como se o olhar parado da perspectiva linear quisesse representar corpos em movimentos acelerados. Por isso, a leveza das linhas suspende corpos macilentos que parecem flutuar num espaço fixo.

C – Filosofia

É inegável, todavia, que Botticelli foi o primeiro a atrelar a pesquisa artística a uma filosofia, quer dizer, o primeiro que, por meio da arte, buscou realizar uma estética; o primeiro que afirmou a unidade profunda de arte, pensamento e poesia; o primeiro, finalmente, que isolou um valor do belo, indicando nele o fim último da arte (ARGAN, 2011, p. 208-209).

A relação de Sandro Botticelli com a filosofia deve ser examinada diretamente com a presença do círculo de filósofos influenciados pelo neoplatonismo e que era financiado pela corte dos Medici, tendo na figura de Marsílio Ficino o seu centro. Ficino buscou fundar uma academia nos moldes da de Platão na Grécia Antiga, propondo uma busca pelo ideal grego de beleza. Do mesmo modo, Sandro Botticelli pretendeu seguir este mote da beleza platônica, tornando-se uma espécie de Apeles do Renascimento.

A citação de Giulio Carlo Argan nos direciona para atentarmos para o fato de que Botticelli “buscou realizar uma estética”. E realizar uma estética não significa copiar modelos, e sim construir uma arte que formula um pensamento sobre o que vem a ser o belo. O belo não está ali como forma, mas dissolvido como uma imagem da beleza. Para Argan, a obra de Fra Angélico, apesar de sua força criativa, estava ligada ainda à concepção tomista de forma. Logo, havia o belo como a representação de totalidade de um ser maior (presumido) que se digladiava com a busca por totalidade racional da perspectiva. Aqui, em outra direção, se está em contato com uma obra que formula sua estética; esta se

verifica porque se está perante uma inalcançabilidade do belo que se *informa* na imaginação criativa do artista. Por isso, a tensão que Botticelli apresenta em direção à perspectiva não se dá por uma visada totalizante, mas pela convicção de que o belo é por si mesmo incorpóreo.

Em seu “Comentário sobre O banquete de Platão”, Marsílio Ficino diz: “O que é, afinal, a beleza de um corpo? É um ato, um impulso, uma graça que nele se exprime sob a influência de uma ideia” (FICINO, 2004, p. 51). Na definição do filósofo italiano, a beleza de um corpo é compreendida como algo não fixado, e que está em movimento. Ela é um impulso, ou seja, um gesto que nos corpos indica uma ascensão.

Neste sentido, o conceito da beleza dos corpos para o pensador renascentista vai se assemelhando à concepção da própria filosofia de Platão, na medida em que, para se chegar ao belo, era necessária uma mediação através da filosofia para alcançar o mundo das ideias. A beleza dos corpos é igualmente uma graça partilhada. No termo “graça” nota-se a presença do discurso cristão combinado à tese platônica nos escritos de Marsílio Ficino. Do mesmo modo que o amor à sabedoria nos deixa mais próximos do mundo inteligível, a obra de um pintor só se aproximará da beleza na medida em que assumir esse ímpeto em direção ao belo.

Fora de qualquer veto aos poetas, como encontramos no Livro X da República de Platão, Marsílio Ficino estabelece um comentário que já suplantou qualquer proibição à imagem ou à produção artística. O incorpóreo do belo tornou-se qualitativo da beleza dos quadros. E ele deve ser buscado pelos pintores e poetas sem qualquer normatividade. Deste modo, a tese de Ficino, diferente dos tratados que ditavam procedimentos, aponta um processo de entendimento do belo desligado de regras prescritivas. Marsílio Ficino diz em seu quinto discurso:

Há quem pense que a beleza reside numa certa [dis]posição dos membros ou, para falar como tais pessoas, numa certa simetria ou equilíbrio entre os membros, unida de uma certa suavidade das cores. Não admitimos essa certa maneira de ver [a beleza], pois uma vez que tal disposição das partes só pode ser encontrada em coisas compostas, nenhuma coisa simples poderia ser bela. Contudo, qualificamos como belas as cores fundamentais, as luzes, um som simples, o brilho do ouro e a

alvura da prata, a ciência e a alma que são todas elas coisas simples. Com efeito, se elas nos proporcionam um prazer tão grande é porque realmente são belas (FICINO, 2004, p. 46-47).

O texto do filósofo italiano não pretende responder à beleza como um conjunto de procedimentos a serem executados. Trata-se, sobretudo, de um qualitativo que não pode ser definido a partir de um conjunto de normas. Contudo, do mesmo modo que na tese tomista, a beleza se aproxima das formas simples, uma vez que elas expressam uma proximidade com a unidade da Ideia platônica.

São Tomás de Aquino e Marsílio Ficino seguem o conceito de belo como uma unidade não perecível própria à tese de Platão. Em São Tomás de Aquino, assim como na poética de Fra Angelico, o fato de esta unidade não poder ser sequer presumida como conteúdo imanente provocará, segundo Giulio Carlo Argan, a discussão epistemológica do pintor com o espaço perspectivo. Em Botticelli, a tensão com este espaço será construída de outro modo: pela busca por uma estética, ou seja, Botticelli se empenhará em construir, na imanência de sua pintura, a realização de uma estética através da graça da Providência, presente nos quadros, no ímpeto de seus gestos plásticos e, principalmente, por meio de uma abertura para o efeito estético que suas obras se empenharão em provocar nos espectadores através de uma beleza incorpórea, isto é, que não se dá nos corpos, mas se apresenta pelo movimento deles e de suas linhas.

Se seguirmos a ideia de que Botticelli entende o belo no contorno do neoplatonismo ficiniano, os corpos recebem o belo como participação no mundo sensível. Marsílio Ficino dirá que o belo é o raio do Bem (Deus) que tudo penetra (FICINO, 2004, p. 44). Assim, o Belo e o Bem não são mais indissociáveis conforme a tese platônica. O belo tornou-se, pois, um efeito do Bem, um desdobramento. Deste modo, ele é incorpóreo como um raio de luz, uma simples cor e um simples som. É, portanto, uma qualidade do Bem e não necessariamente uma unicidade fechada.

O fato de existir uma estética no pintor não está baseado no resultado em si das formas de suas pinturas, mas deve ser verificado na abertura para o efeito estético que a poética do pintor suscita. Há nos quadros de Sandro Botticelli um prazer a ser esperado pelos espectadores. O mesmo prazer que anseia O

comentário... de Marsílio Ficino. Daí a aproximação que se observa entre a obra de Botticelli e a filosofia de Marsílio Ficino, conforme mostrou André Chastel, segundo informação de Giulio Carlo Argan (ARGAN, 2011, p. 206).

Uma questão deve ser trazida à baila acerca de uma diferença acentuada entre a filosofia de Ficino e a obra de Sandro Botticelli, o que o pensamento de Giulio Carlo Argan elabora sem estabelecer qualquer polêmica entre os dois representantes deste humanismo florentino do Renascimento: o fato de a filosofia de Marsílio Ficino privilegiar os sentidos da visão e da audição, por conta de uma proximidade destes com as funções cognitivas, e o aspecto gestual e rítmico da pintura de Botticelli observado por Giulio Carlo Argan – gestualidade da própria visão que se mostra cambiante. Marsílio Ficino aponta:

A beleza das almas é conhecida pela inteligência, a do corpo é percebida pelos olhos, e a das vozes, pelos ouvidos. Como a inteligência, a visão e a audição são os únicos meios que nos permitem fruir a beleza, e como o amor é o desejo de fruir a beleza, ele sempre se satisfaz por meio da inteligência, da visão e da audição (FICINO, 2004, p. 44).

Lendo este fragmento não restam dúvidas do privilégio que Marsílio Ficino atribui aos sentidos da visão e da audição por sua proximidade com a inteligência. Logo, para ele, uma arte da visão está mais perto do empreendimento cognitivo de investigação do real. Não há nos textos do pensador normas pictóricas. Entretanto, há uma hierarquia que apresenta dois sentidos (visão e audição) mais próximos da inteligência humana.

Diferentemente, Argan não relaciona a obra de Botticelli a uma arte da visão, ou a qualquer hierarquia de sentidos corpóreos. Isto se deve certamente aos seguintes aspectos: 1. a concepção de arte da visão de Argan não está atrelada ao conhecimento científico, como é o caso do filósofo renascentista – como exemplo desta afirmação, o historiador nos diz que Leonardo da Vinci, praticante da arte da visão, separa bem o valor cognitivo da arte e o da ciência; 2. Argan não condiciona sua leitura da obra de Botticelli ao discurso filosófico ficiniano. Para o historiador, a obra de arte não está subordinada a matrizes ideológicas e filosóficas de uma época, mas sim cria suas próprias ideias, no caso, sua estética; 3. o sentido da visão não está desligado do corpo - a visão possui movimento e

não apenas fixidez, como é o caso da pintura de Botticelli, que é visual, mas não deve ser compreendida como uma arte da visão, conforme já mostramos acima, sendo, além disso, uma arte impregnada de força gestual.

O que nos interessa nesta ponte que a arte do pintor Sandro Botticelli constrói com a filosofia renascentista de matriz clássica ancora-se na existência de uma mediação em busca do belo que age internamente nesta poética, sem qualquer submissão a padrões matemáticos e geométricos, ou mesmo sem a obediência à forma da perspectiva linear. Giulio Carlo Argan nos demonstra como há uma espécie de desencontro na interpretação desta filosofia e na execução das obras deste artista, e que o Renascimento não é o período abstrato e totalizante que estamos acostumados a imaginar. Sendo assim, a filosofia de Ficino se aproximará e se afastará da obra de Botticelli, não sendo um mote redutor de entendimento da obra do pintor. Devemos postular, portanto, que a obra de Sandro Botticelli encerra a sua própria filosofia da arte.

D – Literatura

É decisiva a questão da existência de um conteúdo referencial literário em Sandro Botticelli. Como Giulio Carlo Argan nos informa, nota-se com facilidade na obra do pintor a presença de citações literárias, como o uso de temas mitológicos, ou ilustrando passagens de textos do Renascimento, como é o caso dos desenhos no “Comentário de Christophoro Landino florentino sobre a Comédia de Dante Alighieri” (ARGAN, 2011, p. 204). Porém, a análise do historiador quanto ao ângulo “literário” da obra de Sandro Botticelli ultrapassa o aspecto referencial e adentra a discussão poética da literatura a partir de uma dialética entre a prosa e a poesia, ambas compreendidas em uma matriz filosófica inesgotável em seus processos de formalização – remetendo-nos a uma variedade de pensamentos que percorrem, no mínimo, da poética de Aristóteles ao sistema das artes de Hegel.

A emblemática obra de Aby Warburg *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* traz uma detalhada análise descritiva das referências literárias do quadro *O nascimento da Vênus*, de Sandro Botticelli, enumerando a análise de Julius Meyer sobre o

conhecimento do pintor acerca do hino homérico à Afrodite, e apresentando a descrição de Angelo Poliziano como uma possível fonte para a obra de Botticelli. Warburg diz: “tudo isso em conjunto indica que Poliziano era o mentor erudito de Botticelli” (WARBURG, 2013, p. 36). O historiador conjectura a forte influência do poeta contemporâneo apontando várias similitudes entre o texto de Poliziano e o quadro de Botticelli.

No caso de Warburg, o esmero filológico de indicar a tradução florentina do texto homérico e de analisar os versos de Poliziano anseia por mostrar, principalmente, a relação daquele humanismo com uma cultura pagã cujos deuses expressavam uma sensualidade e um erotismo que traziam uma informação diferente acerca do Renascimento e da Grécia Antiga.

George Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, comenta sobre a operação histórica de Warburg como uma iconografia feita a marteladas, citando a proximidade do pensamento de Nietzsche no trabalho do historiador alemão (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127). De fato, na medida em que o pensamento nietzschiano defende o retorno ao mitopoético,⁶¹ livre de qualquer racionalidade e metafísica, ele contraria a percepção da história como um *télos* evolutivo para a humanidade. Para Didi-Huberman, a iconografia de Panofsky, assim como o pensamento de Cassirer estariam repletos de teleologismo e hegelianismo (palavras que, para o historiador francês, são sinônimas), que acaba por fugir do entendimento da história como o lugar de um *pathos*, de uma tragédia – qualidades que o filósofo francês nota em Warburg.

Assim, pelo olhar generoso de George Didi-Huberman, o trabalho filológico de Warburg nos revela uma densidade filosófica diversa da que percebemos ao ler a obra do historiador alemão, visto que pode parecer, aos

⁶¹ O mitopoético é aquela qualidade de pensamento que se apoia na Teogonia de Hesíodo ou nos textos homéricos, e que não necessita de um nexos lógico causal e nem da observação racional e detalhada da natureza para apresentar uma gênese. Giovanni Reale e Dario Antiseri explicam em seu conhecido volume *História da Filosofia Antiga* que há uma ruptura do pensamento do mitopoético com os pensadores pré-socráticos (REALE & ANTISERI, 2007, p. 8). Diferente de Nietzsche que, ao fazer uma crítica à metafísica socrática, aproxima os pensadores da *fisis* da produção poética de Homero e Hesíodo.

olhares desatentos, um compêndio filológico de citações literárias e sua relação com os quadros do artista florentino.

Noutra direção, a questão literária em Argan surge como um sistema crítico, e não como um radar de fontes literárias. A discussão em voga é o valor da obra e como ele aparece em sua análise. O historiador sabe da relação dos quadros de Botticelli com os referentes literários, e inicia seu ensaio enumerando essas fontes. Contudo, ele não se detém numa análise filológica rigorosa de base iconográfica. Elogia o feito de Ernst Gombrich de apontar em sua apreciação uma detalhada lista de nomes presentes no quadro de Sandro Botticelli, mas opta por seguir um outro caminho.

Argan diz o seguinte acerca da análise literária de Gombrich: “não vou me deter sobre este patente caráter literário, nem sobre as numerosas alusões e simbologias” (ARGAN, 2011, p. 237). Ao mostrar o seu interesse pela análise, Giulio Carlo Argan acrescenta: “o que importa é observar que a divergência entre os dois artistas a respeito da perspectiva devia já estar em ato quando Botticelli concebeu a *Primavera*” (ARGAN, 2011, p. 237). Falta uma informação para esclarecer o sentido desta passagem. A diferença no uso da perspectiva se dá entre a obra Sandro Botticelli e a do pintor Domenico Ghirlandaio.⁶² De certo modo, Argan está se recusando a estabelecer uma leitura literária referencial. Entretanto, faz uso de uma discussão poética ampla que se apoiará na distinção entre poesia e prosa. Acerca dessa discussão poética, Giulio Carlo Argan constrói seu argumento deste modo:

Decaem assim tanto o aspecto intelectual como o aspecto óptico do problema perspectivo; não podemos esquecer que, justamente naqueles anos, a perspectiva estava perdendo todo o caráter problemático, não apenas na pintura de Baldovinetti, mas também e sobretudo Ghirlandaio. Com efeito, é Ghirlandaio quem reduz a visão perspectiva à visão “normal”, transformando na base de uma pintura prosaica ou novelística, o que justifica plenamente, por reação, a opção de Botticelli por uma pintura-poesia, fundamentalmente antiperspectiva (ARGAN, 2011, p. 228-229).

⁶² Domenico Ghirlandaio (1449-1494) foi importante pintor florentino, um virtuose na arte da perspectiva linear.

O aspecto literário, tão cotejado pelos estudiosos em geral, deixa de ser a base referencial e se transforma em categoria crítica para Giulio Carlo Argan, não lhe importando tecer uma discussão sobre a origem das fontes, mas sim apreender a força estética da obra de arte ou da poética em questão. No caso, a força estética surge da não aceitação dos padrões estabelecidos e conformados pela sociedade. Assim, Giulio Carlo Argan nos assombra com a referência subliminar à estética da Escola de Frankfurt (refiro-me, sobretudo, a Theodor Adorno e a Max Horkheimer) dentro do Renascimento da corte dos Medici. Se Warburg adotou Nietzsche, por que Argan não traria a estética adorniana em sua interpretação?

Valor artístico é, portanto, reagir ao gosto padrão. E, segundo Argan, Botticelli vai contra este gosto ao tensionar a forma da perspectiva linear, ou seja, no auge do Renascimento, Sandro Botticelli reage ao padrão imposto pela própria perspectiva, quando ela perde o seu distanciamento de pesquisa visual e atinge seu caráter prosaico. Ocorre que por essa via o historiador nos põe diante de um problema (ou de uma resposta) de sua própria historiografia: a aproximação de um historiador das ideias como Erwin Panofsky, cujo teleologismo pretende apenas indicar, ou melhor, codificar uma forma visível em função do espírito de uma época, compreendendo a perspectiva linear do Renascimento através do conceito de *Forma Simbólica* de Ernst Cassirer, e o empreendimento formal e crítico dos pensadores de Frankfurt, que objetivam principalmente alcançar uma forma autônoma particular para a arte resistente a toda e qualquer submissão do prosaísmo da sociedade de consumo. Eis uma manobra crítica de Argan. Panofsky lhe ensinou que a forma da perspectiva linear nem sempre foi natural. E os teóricos de Frankfurt apresentam o valor de uma arte contraproducente que resiste à naturalização da cultura.⁶³

O efeito estético do prosaico na obra de Ghirlandaio, apontado por Giulio Carlo Argan, assemelha-se ao que Clement Greenberg (crítico que estabelece um

⁶³ Não quero que se entenda que Argan via a sociedade da época de Sandro Botticelli como uma “sociedade industrial e de consumo”, como a criticada por Adorno e Horkheimer. Mas ao projetar, em sua leitura, que a razão do gesto antiperspectivo de Sandro Botticelli era uma ação contra o gosto vigente, Giulio Carlo Argan capta um gesto contraproducente do pintor ao gosto de sua época, assim como os teóricos de Frankfurt constroem seu entendimento de valor estético pela presença de um dispositivo crítico que seja contrário a lógica do mundo moderno.

diálogo com Theodor Adorno)⁶⁴ definiu como kitsch. Tal terminologia é explicada pelo intelectual americano como: “um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização universal” (GREENBERG, 1997, p. 32). Grosso modo, essa alfabetização universal não deixa de ser paralela ao que Argan fareja como a domesticação da perspectiva linear na obra de Ghirlandaio.

O historiador italiano faz essa análise porque nota um elo dialético entre a autonomia do espaço plástico da perspectiva do Renascimento e a pulsão antiperspectiva da arte moderna, com sua resistência ao adestramento do olhar produzido pelo autômato perspectivo – a fotografia.⁶⁵ Na narrativa de Giulio Carlo Argan, Ghirlandaio passa a fazer parte da história desse conformismo da “visão normal”, enquanto Sandro Botticelli foge desta formatação e mostra um contraponto poético. Neste sentido, Botticelli, que numa primeira visada estava atrasado em relação a um paradigma da arte de seu tempo, toma a dianteira ao reagir a um problema da arte que tem sua origem, segundo Argan, já no próprio Renascimento.

Não há na citação de Argan o empenho filológico literário de outros estudiosos ilustres, como é o caso dos já citados Warburg e Gombrich. Tal empreendimento dá lugar a uma discussão mais ampla que ultrapassa fronteiras definidas como artes plásticas e literatura em prol do debate em torno de uma estética. O que Argan distingue como a poesia das pinturas de Sandro Botticelli liga-se diretamente ao que o filósofo alemão G. W. F. Hegel entende como poesia. Ele diz: “surge a poesia como arte particular que marca o início da dissolução da própria arte em transição para a sabedoria filosófica” (HEGEL, 1997, p. 369). Esta definição de Hegel sobre a poesia nos leva a entender a ligação que a filosofia e a poesia passam a ter na obra de Botticelli. A pintura de Botticelli é poesia na medida em que propõe ser uma mediação do olhar e não uma visão normal e conformada.

⁶⁴ Adorno, em seu livro *Filosofia da nova música*, faz referência direta a Clement Greenberg quanto à divisão apontada pelo crítico norte-americano entre “falsidade grosseira e vanguarda” (ADORNO, 1974, p. 19).

⁶⁵ Refiro-me a uma concepção mais geral da fotografia: seu uso realístico e naturalizado.

Argan segue estabelecendo esta diferença entre a poética de Domenico Ghirlandaio e a de Sandro Botticelli ao apresentar a polêmica entre o *São Jerônimo* (Ilustração) pintado pelo primeiro e o *Santo Agostinho* (Ilustração) feito pelo outro, ambos na Igreja de Ognissanti. Para Argan, observa-se aí a distinção entre o literato e o filósofo. Ele comenta:

Entre as duas figuras há também uma antítese ideológica: São Jerônimo é o erudito que fixou o texto das antigas Escrituras, Santo Agostinho é o pensador que redimiu e transpôs para o cristianismo a filosofia clássica, e particularmente a de Platão. São Jerônimo é o protótipo daqueles que sustentam a necessidade de se ater à letra das Escrituras. Ghirlandaio representa-o como um bom filólogo entre os instrumentos de trabalho (a vela, os óculos, as tesouras). Santo Agostinho é o protótipo daqueles que defendem a necessidade de interpretar as Escrituras segundo o espírito: Botticelli representa-o como um inspirado e põe ao lado dele os símbolos da cultura humanista, que queria demonstrar sua ligação profunda com o espírito do cristianismo (o astrolábio, o livro dos teoremas pitagóricos etc.) - (ARGAN, 2011, p. 241).

No momento em que Giulio Carlo Argan faz sua interpretação iconográfica das obras dos dois pintores, ressaltando o caráter humanista das pinturas, contrapondo o santo filólogo ao santo filósofo, não apenas se vê uma disputa plástica e epistemológica dos dois pintores através da imagem dos santos cristãos, mas nota-se a própria posição do historiador italiano ao lado da tradição filosófica continental, interpretando Sandro Botticelli distante do paganismo apresentado por Aby Warburg que, segundo nos conta George Didi-Huberman, estaria altamente conectado com o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Sendo assim, Botticelli não pode ser visto no anacronismo dionisíaco do paganismo, mas outro anacronismo o constrói na visada de Argan: o do pintor que rompe com a forma da perspectiva por estar conectado a uma razão, ou melhor, a um *télos* filosófico que o desconecta do Renascimento, ligando-o, em contrapartida, a questões da arte moderna.

Logo, o que Argan nomeia como a poesia de Sandro Botticelli é forma apenas como forma que busca sua dissolução formal em imagem, ou melhor, como perspectiva que se deixa desviar de sua ordem perspectiva, pois o que pretende apresentar é o símbolo, e não apenas representar os objetos pela mediação de uma forma que se pretende universal e neutra.

E – Imagem – símbolo

As categorias imagem e forma são cruciais para se entender o raciocínio crítico que Giulio Carlo Argan constrói acerca da poética de Sandro Botticelli. A confusão dos termos impediria a compreensão do núcleo conceitual do ensaio e, sobretudo, o avanço no sentido particular que o estudioso propõe ao se referir à qualidade da imagem poética que se erige na obra do pintor: uma imagem como símbolo, e um símbolo que propõe um ideal de beleza que é vaidade, representando, consequentemente, a corte dos Medici.

Essa separação entre forma e imagem surgirá na obra de Argan em outros ensaios, mas encerrando sentidos distintos. Na clivagem entre o Alto Renascimento e o Maneirismo, Argan distinguirá este último período, e do mesmo modo o Barroco, como uma época de domínio da imagem e não da forma.

Evidentemente, tal diferenciação entre os períodos da arte (Renascimento, Maneirismo e Barroco) não esgota esta categoria apresentada por Argan. Neste exemplo específico, ele busca nos apresentar as singularidades dessas épocas sem, entretanto, prender-se a estilos e a formalismos enrijecidos. Se está separando um contexto do outro por meio de categorias abstratas e críticas, é porque capta o quanto elas permitem um arejamento maior para a descrição da sensibilidade do artista e da obra.

Apesar desta diferenciação entre as épocas, cabe observar que o historiador vai nos mostrar os elos existentes entre a obra de artistas do Renascimento e dos períodos seguintes. No caso, essa separação entre a imagem e a forma em Sandro Botticelli já tece, de certo modo, uma gênese com o próximo período – o que não significa que Botticelli seja, para Argan, um artista maneirista ou barroco, mas sim que questões em torno da imagem, que serão caras a outras épocas, estão sendo trabalhadas pelo pintor do Alto Renascimento.

No artigo que trata da obra de Sandro Botticelli, Giulio Carlo Argan define a imagem do seguinte modo: “A imagem não é algo menos conceitual ou intelectual do que a forma: é, sim, aparência sem substância, mas não aparência cientemente dissociada da substância e aceita enquanto engano e ilusão,

conhecimento falso” (ARGAN, 2011, p. 214). A citação de Argan proclama a mudança que o neoplatonismo formulou com o conceito de imagem platônica. Ela não abarca a substância do real como a forma universal, entretanto, não pode ser confundida como um simulacro enganoso, conforme era apresentado por Platão.

O conceito platônico de *mímesis* não seria tão eficaz para Argan explicar a obra poética de Botticelli. Para Platão, o pintor é aquele que produz imagens e cópias falsas (PLATÃO, 2006, p. 376-377). Ocorre que a filosofia neoplatônica, por pensar o belo como incorpóreo, passa a valorizar as imagens que têm este tipo de característica, com a perda de sua substância. Tal esvaziamento não é negativo, porque anuncia um procedimento de mediação e uma modéstia diante do real. Logo, a imagem é filosófica porque assume sua condição intermediária entre a forma (a ideia) e o real. Ela não é enganosa por não atingir a unicidade da forma, e sim por assumir o caráter de aparência dessubstancializada.

A forma é única e constante, é uma qualidade universal que se manifesta no particular; as imagens são plurais, inumeráveis, polivalentes, podem sempre se transformar uma na outra. A forma possui uma estrutura própria e um conteúdo constante (a natureza), que a imagem não possui; a forma é sempre clara, a imagem obscura, cheia de significados ocultos, alegórica. Com efeito, a doutrina neoplatônica coloca-se sob o signo de Hermes, o deus das transmutações, dos enigmas e das alegorias (ARGAN, 2011, p. 216).

Além de seu componente plural, a imagem desvela um sentido oculto que não está presente no objeto representado. Sendo enigmática, ela propõe um significado alegórico e desviante. Uma das definições de alegoria trazidas pelo crítico literário brasileiro João Adolfo Hansen, em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, é a seguinte: “A alegoria (grego *allos* = outro; *agourein* = falar) diz b para significar a. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso” (HANSEN, 2006, p. 7). No livro, o teórico da literatura apresenta esta definição a partir de uma retomada de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. A partir desta perspectiva, a alegoria é um desvio no significar, uma vez que ela diz b para significar a. Para além desta questão semântica, devemos atentar para o fato de ela fazer parte, ao mesmo tempo, da elocução, que é o *ornatus* do discurso, sua parte sensível e exterior. Então, a alegoria se constrói como uma dobra, cuja parte

externa não apresenta de modo claro e objetivo a substância representada. Antes, vemos nela um desvio entre o que é mostrado na exterioridade e o sentido que está sendo representado.

Esta operação da imagem alegórica em Botticelli fica mais nítida quando atentamos para a demonstração analítica que Giulio Carlo Argan constrói ao descrever a obra do pintor renascentista. Ele diz: “Na *Primavera*, que pode ser considerada quase um programa da poética de Botticelli, as três graças dançantes, cobertas de véus diáfanos e flutuantes, não estão nuas nem vestidas” (ARGAN, 2011, p. 217). No quadro (Ilustração 24), esses véus que encobrem o corpo nu dão a ver, ao mesmo tempo, a nudez. É um movimento propositalmente dúbio. Assim, o nu torna-se visível apesar de (e através de) uma oclusão provocada pelos véus. O fechamento ambíguo exige do olhar um atravessamento entre o véu e a pele da figura, provocando, consequentemente, uma operação tátil na visão, uma vez que o olho tateia o breve percurso entre as vestes e a pele. Para Argan, esse ornato reflete em grande parte a ideologia da corte dos Medici: a dessubstancialização e a produção de um belo que é, sobretudo, vaidade.

É portanto um valor negativo, o valor da aparência à qual já não corresponde uma substância ou um conteúdo; é “vaidade” no sentido próprio, e não podemos esquecer que a palavra pode definir o epicurismo culto e iluminado da corte dos Medici (ARGAN, 2011, p. 209)

Argan está decodificando o sentido oculto da pintura de Sandro Botticelli: a vaidade. Significado que funciona como categoria crítica para aquilo que a própria corte dos Medici buscava ver representado. Logo, é uma categoria estética, mas, ao mesmo tempo, social, visto que diz respeito ao perfil de um grupo de indivíduos: os espectadores das obras de Sandro Botticelli. Assim, o historiador explica através desta categoria a qualidade do símbolo nas obras do pintor, como *Primavera* e *O nascimento da Vênus*, entre outras, revelavam. Este esclarecimento traz uma espécie de esvaziamento do belo, pois a vaidade é aquele excesso de elementos visuais que exalta a imanência do quadro. A “vaidade” se avizinha, em parte, do conceito de imagem, visto que ambos trazem uma ideia de dessubstancialização. Entretanto, o conceito de imagem revela como o pintor se afasta da forma (no caso, rompe criticamente com a perspectiva linear), enquanto o termo “vaidade” propõe o sentido do símbolo que se nota nos quadros do pintor

– símbolo que surge como valor negativo com a corte dos Medici, como nos mostra Giulio Carlo Argan.



Ilustração 31: Autor Desconhecido. Vênus de Willendorf. (25.000 A.C)

Fonte: <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/venus-of-willendorf.htm> <acesso em 15/03/2015>



Ilustração 32: WARHOL, A. **Sem Título.** 1967. Impressão em papel, 91 x 91cm. Tate.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-no-title-p07125> <acesso em 15/03/2015>

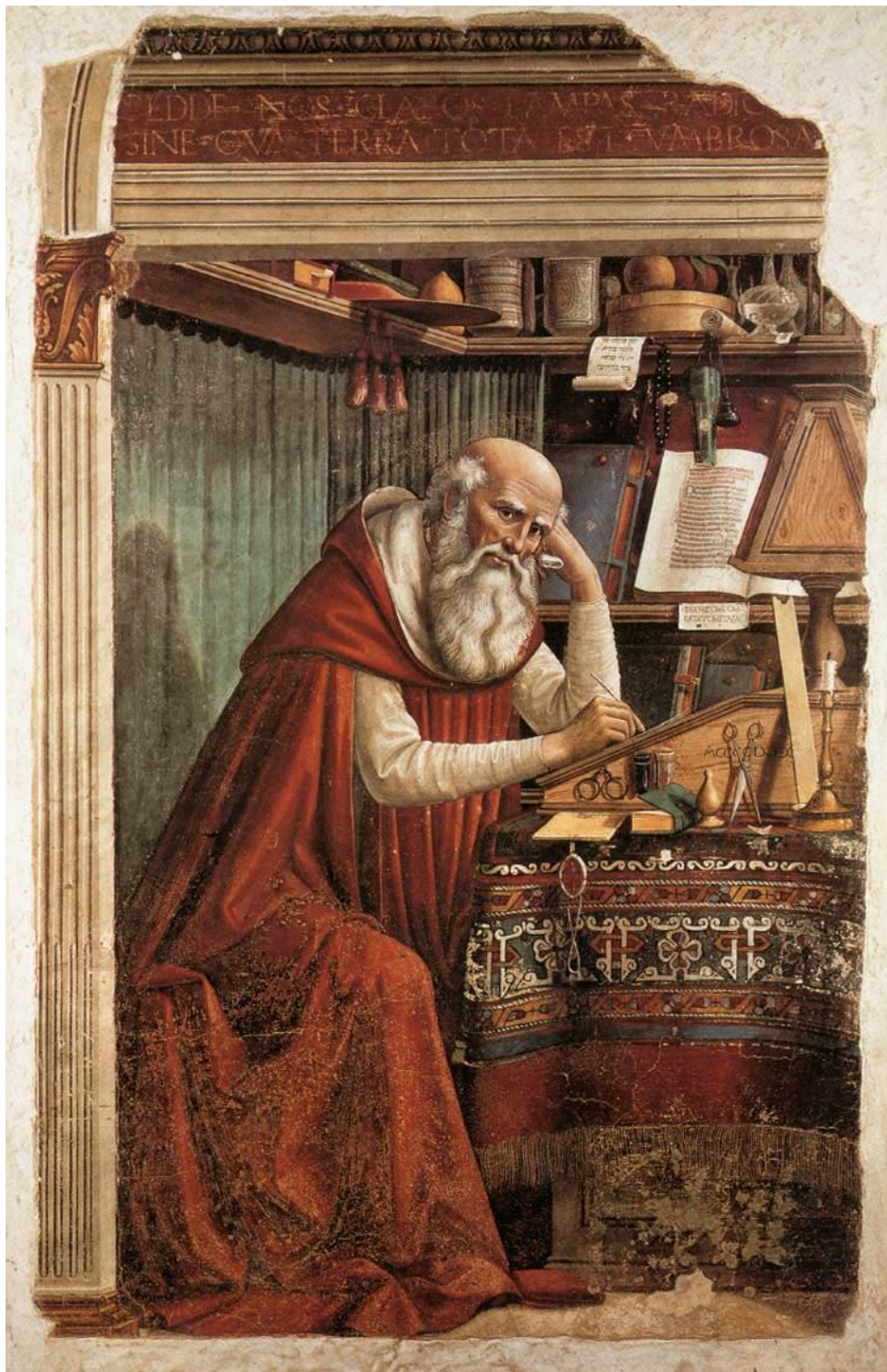


Ilustração 33: GHIRLANDAIO, D. *São Jerônimo*. Afresco, 184 x 119 cm; Florença, Ognissanti.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 34: BOTTICELLI, S. **Santo Agostinho**. Afresco, 185 x 123 cm. Florença, Ognissanti.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.