



miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 2 | MAIO-AGO 2024

UT PICTURA POESIS: O SILÊNCIO DE VÊNUS ENTRE POLIZIANO E BOTTICELLI



UT PICTURA POESIS: THE SILENCE OF VENUS BETWEEN POLIZIANO AND BOTTICELLI

Giulia MUNHOZ

Universidade Federal do Paraná, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 15/01/2024 • APROVADO EM 08/08/2024
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i2.1464>

Resumo

Este artigo explora o *ut pictura poesis* como uma teoria da arte renascentista. O famoso verso de Horácio, o qual compara as duas artes, se torna um mantra entre os pintores renascentistas como um meio de elevar a pintura ao status da poesia. Portanto, faz-se esta investigação através do cotejo entre a obra de Angelo Poliziano: Stanze per la giostra e a pintura de Sandro Botticelli: O nascimento de Vênus.

Abstract

This article explores *ut pictura poesis* as a Renaissance art theory. Horace's famous verse, which compares the two arts, becomes a mantra among renaissance painters as a means of elevating painting to the status of poetry. Therefore, this investigation is carried out through a comparison between the work of Angelo Poliziano: Stanze per la giostra and the painting by Sandro Botticelli: The birth of Venus.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Angelo Poliziano. Arte. Botticelli. Écfrasis. Renascimento.

Keywords: Angelo Poliziano. Art. Botticelli. Ekphrasis. Renaissance.

Texto integral

Ut pictura poesis: Simônides de Ceos, poeta grego do período arcaico, afirma que a poesia é uma pintura falante e a pintura uma poesia muda. Talvez não tenha sido o primeiro, mas já no século quinto antes de Cristo, Simônides refletia sobre as ligações e semelhanças entre estas artes irmãs. Discussão antiga, perdura durante vários séculos, e vai encontrar um respaldo mais forte durante o Renascimento, período em que essa relação interestética é teorizada e sistematizada.

Talvez um dos exemplos mais interessantes da relação entre as artes seja “O Nascimento de Vênus”. A obra-prima de Sandro Botticelli, um dos quadros mais famosos de todos os tempos - reconhecível a quase todos que se interessam minimamente por arte - inspirou-se diretamente em uma poesia.

A Vênus de Botticelli é uma poesia muda e germina desse silêncio: suas linhas e traços se configuram a partir de versos poéticos: a obra transcende a análise formal e as fronteiras entre os campos do saber. No presente trabalho, imagem e palavra se conciliam, demonstrando que, embora seja importante analisar pinturas através de suas técnicas e respectivos contextos históricos, demonstra-se produtivo ampliar esse panorama através de correlações com outros tipos de arte. De forma mais estreita e específica, analisar-se-á o quadro “O Nascimento de Vênus”, de Botticelli, com base na teoria sintetizada na fórmula do *ut pictura poesis*.

Artistas e críticos de arte renascentistas¹ desenvolveram a teoria *ut pictura poesis* - assim como a pintura é a poesia - como uma tentativa de elevar o status da pintura, de alçá-la à mesma posição que ocupa a poesia².

Durante o Renascimento, pintores usavam como fonte de inspiração os temas clássicos e a imitação da natureza; o objetivo era provar o próprio valor enquanto artistas. Portanto, esse desejo tem como inspiração o *ut pictura poesis*, o qual tem suas raízes na “Arte Poética” (Horácio, 2017) e na “Poética” (Aristóteles, 2022); esses tratados conectam poesia e pintura e servem de base para essa teoria, a qual atingirá pleno desenvolvimento durante o Renascimento. Artistas renascentistas como Rafael Sanzio, Botticelli, Alberti e Michelangelo - os quais

¹ Leon Battista Alberti, em “De pictura” (1435), foi o primeiro a correlacionar as artes em modo sistemático. Cennino Cennini, em “Libro dell’arte” (1390-1437), já fixava princípios teóricos a respeito da arte pictórica, antevendo o novo papel do artista-intelectual.

² O prestígio social do poeta, antes do Renascimento, era muito maior em comparação àquele do pintor/escultor. Gombrich, em “A História Da Arte” (2015), define muito bem essa relação de *status*: “O esnobismo e o preconceito social são forças poderosas, e muita gente que convidaria prazerosamente para a sua mesa um erudito que falava latim e sabia usar a frase certa hesitaria em estender esse privilégio a um pintor ou escultor.” (Gombrich, 2015, p. 288).

aderiram à teoria - influenciaram incontáveis artistas ao mudar a maneira como a sociedade enxergava e ainda enxerga a arte pictórica.

O presente trabalho explora o processo do *ut pictura poesis* durante o Renascimento; a associação entre poesia e pintura modifica a posição do pintor e escultor dentro da sociedade. Vejamos como, a seguir.

Ut pictura poesis

Aqueles que eram vistos como trabalhadores manuais ou artesãos, são agora intelectuais, artistas³; a ligação entre a poesia e a pintura é o que permitiu essa mudança de status. Entende-se também que grande parte desses artistas estavam conscientes desse movimento e é possível verificar isso por meio das imagens produzidas nesse período. Os artistas relacionavam poesia e pintura no objetivo comum de imitar o objeto e depois aperfeiçoá-lo; isto é, idealizá-lo. Porque não havia até o século XV um tratado que constituísse a pintura enquanto objeto de teoria, intelectuais e críticos formam a argumentação com base em tratados literários clássicos: “Arte Poética”, de Horácio (13 a. C.) e a “Poética”, de Aristóteles (c. 330 a. C.). Tanto Aristóteles quanto Horácio fizeram apenas algumas correlações entre essas artes, porém os argumentos foram amplamente utilizados e aplicados à pintura.

Aristóteles se serve do modelo das artes visuais para se referir às artes poéticas ao discorrer sobre a mimese: a habilidade do poeta em suscitar imagens da natureza idealizada e a habilidade do pintor em representar essas mesmas imagens na tela. Entende-se a mimese também enquanto um processo criativo e produtivo, portanto não é apenas um recurso de “imitação” e cada arte mimetiza ao seu modo:

De fato, assim como alguns mimetizam muitas coisas, apresentando-as em imagens por meio de cores e esquemas (em função da arte ou do hábito); outros o fazem por meio do som, tal como nas artes aqui mencionadas: todas elas efetuam a mimese por meio do ritmo, da linguagem e da melodia, quer separadamente ou em combinações. (Aristóteles, 2022, p. 40-41).

Horácio, em “Arte Poética”, faz duas analogias entre pintura e poesia. A primeira é: poesias e pinturas devem apresentar harmonia em suas composições. Horácio afirma que tanto poetas quanto pintores têm liberdade e licença poética para criar segundo a própria imaginação. Porém, essa via pode gerar imagens em desarmonia, considerando que a originalidade nem sempre se baseia em equilíbrio e proporção.

³ As artes liberais surgiram na Antiguidade e eram compostas por sete áreas de estudo, divididas em *Trivium* (gramática, retórica e dialética) e *Quadrivium* (música, astronomia, aritmética e geometria). A cristalização das artes livres remonta a Platão, em a “República” (c. 380 a. C.) até Santo Agostinho, em “De doctrina christiana” (397 d. C.). Já as artes mecânicas eram conhecidas por serem artes “servis” e eram frequentemente justapostas com as artes liberais. Nas artes mecânicas, o produto era sempre material: alfaiataria, agricultura, arquitetura, comércio, culinária, ferraria, etc. Portanto, era apenas através das artes livres que o homem educado da Idade Média poderia obter os recursos intelectuais necessários para exercer a sua fé. (Pasquale, 2010).

“Porém ao pintor e ao poeta sempre se deu o pleno direito de ousar o que queiram.” Bem sabemos, pedimos e damos a mesma licença, mas jamais para unir o feroz ao manso, nem mesmo para geminar serpente e pássaro, tigre e cordeiro. (Horácio, 2020, p. 43).

Horácio clama aos poetas: “Exerçam a licença poética, mas omitam tudo aquilo que não seja consoante à unidade do todo”. O poeta acreditava que as artes deveriam promover ideias e personagens virtuosos, uma vez que têm o poder de influenciar a humanidade.

A segunda correlação, que é o *ut pictura poesis*, se baseia em uma símile; isto é, a capacidade de ambas - literatura e poesia - suscitarem um referencial visível da realidade. Esse conceito é produtivo para avaliar imagem/dinâmica do texto, uma vez que tanto a linguagem literária descritiva quanto a representação visual compartilham do mesmo objetivo: manifestar visualmente o objeto diante do espectador.

À pintura a poesia se assemelha;
Em ambas gostarás mais de umas coisas,
Se estiveres de perto, outras de longe.
Esta quer pouca luz, aquela às claras
Apetece ser vista, não receando
A perspicácia de olhos julgadores.
Uma causa deleite uma vez vista,
Outra vista dez vezes sempre agrada. (Horácio, 2017, p. 107).

Dentro desse tratado em versos sobre o ato de escrever, a passagem citada faz parte do conjunto dos paralelos entre as artes. Ao mencionar harmonia e estilos apropriados, Horácio enfatiza a importância de se estudar a técnica de poetas bem sucedidos. A poética horaciana não chega a afirmar a obrigatoriedade de se ater a um só estilo, pelo contrário; mas reitera o valor de estruturas clássicas já estabelecidas por poetas precedentes.

Durante o Renascimento, principalmente com o ressurgimento dos clássicos a partir de novas traduções - “A Poética” dentre os mais notáveis exemplos -, as teorias poéticas começam a ser aplicadas para se discutir sobre a pintura. Portanto, esse singelo trecho - “*ut pictura poesis*” (à pintura a poesia se assemelha) ressurgiu nos mais variados contextos e foi o suficiente para se tornar uma espécie de mantra nesse período.

Os escritos gregos e romanos não operam sistematização. Somente no Renascimento as reflexões se tornam disciplina, e, por conseguinte, texto disciplinar. Especialmente três textos estão na vanguarda do pensamento científico/teórico sobre a pintura durante o “Quattrocento: O Livro da Arte”, de Cennino Cennini; “Comentários”, de Lorenzo Ghiberti e o “Da Pintura”, de Leon Battista Alberti.

Alberti - o primeiro dos teóricos - monta seu texto teórico com base na retórica e na gramática, pois está familiarizado com as artes liberais.

A “gramática” da pintura

Ao longo do século XV viu-se que pintura e retórica têm afinidade: *ut pictura poesis*, segundo a qual o pintor e o orador se exercitam ambos na *invenção* – um dos cinco elementos que, segundo afirma Alberti no livro “Da Pintura”, concorrem para o êxito da composição; os outros são: disposição, elocução, ação e memória. Alberti utiliza uma metáfora que transfere à pintura um modelo de organização derivado da divisão gramatical:

Ensinam-lhes em primeiro lugar e separadamente todas as formas de letras, que os antigos chamavam elementos; depois ensinam as sílabas; a seguir, ensinam a compor todas as palavras. Os nossos alunos deviam seguir esse método na pintura. (Alberti, 2022, p. 131).

Assim como se considera a parte precedente na escrita em vista da subsequente - letra, sílaba e palavra - também se considera dessa forma na composição de uma pintura: membro, corpo e história.

Em alguns momentos, ao estudar o método de compor uma pintura, a análise do autor é mais precisa. Em outros, a equivalência com a poesia e a retórica é mais subjetiva; portanto, a teoria não constitui aplicabilidade absolutamente rígida. Ao discorrer sobre a instrução do pintor, Alberti coloca dois elementos essenciais: o primeiro é o conhecimento da geometria. Um geômetra entenderia muito bem uma bela pintura. Afinal, é através do rigor matemático que se compreende como é feita uma representação pictórica. Porém, o pintor que não conhece geometria nunca poderá pintar bem: quem não entende as regras da matemática não entende as regras da pintura. Alberti relacionou a aritmética à pintura, pois o rigor matemático também está presente na poesia. Os laços matemáticos rigorosos mantêm poesia e pintura focadas no mesmo objetivo; um conceito um tanto quanto estratégico, pois assim a posição da pintura como arte liberal se solidificaria.

O segundo elemento essencial é: o pintor deve estar sempre na companhia de poetas e oradores, pois eles têm vasto conhecimento sobre muitas coisas e, principalmente, dominam a arte da narração, isto é, da *invenção*. Sabem narrar uma história. As duas constituintes são a fundação de uma boa pintura, por conseguinte, uma boa composição. A construção geométrica da pintura, isto é, fazendo uso da proporção e da perspectiva, se consegue mostrar uma história, ou seja, demonstra-se ação. Alberti divide a pintura em três partes: circunscrição (desenho propriamente dito, as linhas e formas), a composição (o que é mostrado na pintura, a harmonia entre os corpos que formam a história em si) e a recepção das luzes (luzes, sombras e cores).

Acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas artes liberais, mas antes de tudo desejo que saiba geometria. (...) Nossas instruções, por meio das quais se exprime toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras. Mas quem não conhecer geometria não entenderá nem estas regras nem regra alguma de pintura. (...) A companhia de

poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores. (Alberti, 2022, p. 128).

O discurso pode também utilizar ferramentas retóricas para tornar uma narração visível. Um exemplo disso é a *écfrasis*: um recurso retórico responsável por fazer algo saltar aos olhos. Esta técnica narrativa se distingue pelas descrições vívidas: permite a produção de um discurso claro e detalhado. Portanto, era (é) bastante utilizado para descrição de objetos de arte: pinturas e esculturas. A *écfrasis* coloca a obra diante dos olhos do leitor, constituindo uma ferramenta interessante ao artista, pois ele pode utilizá-la para a reprodução de suas próprias pinturas. A *inventio*, recurso da retórica, é exemplificada no texto de Alberti com a *écfrasis* realizada por Luciano de Samósata na descrição da pintura “Calúnia”. Não por acaso, Botticelli - o mais literato dos pintores renascentistas - consegue reproduzir a pintura descrita no texto da “Calúnia”⁴.

Porém, “Calúnia” não foi a primeira ocasião em que o pintor se beneficiou do recurso efrástico. Para pintar a deusa Vênus, Botticelli se inspira em outro texto literário, mas um que foi escrito por um contemporâneo seu; na realidade, um poeta com quem convivia nos mesmos círculos sociais e que frequentava, como ele, a famosa corte dos Médici: Angelo Poliziano.

Vênus, da *poesis* à *pictura*

Em 1475, para celebrar o acordo de paz entre Veneza, Milão e Florença, Lorenzo de Médici organiza um torneio: o vencedor é Giuliano, irmão de Lorenzo. Para celebrá-lo, e comemorar o feito, Poliziano escreve “Le stanze per la giostra”: um poema de 171 estrofes que, no entanto, nunca foi concluído; a morte de Giuliano o convence a abandonar o projeto. Inicialmente, “Le Stanze” se inspiraram em um outro texto: “La Giostra”, de Luigi Pulci, o qual foi escrito para comemorar a vitória de Lorenzo no torneio de 1469. O argumento de “Le Stanze” é de fato o torneio, o dia do evento, os jogos e a “gloriosa pompa”. Porém, Angelo Poliziano é um autor extremamente refinado, considerado um dos mais elegantes da poesia italiana; sendo assim, ele o escreve de modo mais profundo que Pulci, desenvolvendo a trama de maneira alegórica e mitológica. Um dos pontos cruciais da história é o amor platônico de Giuliano por Simonetta Vespucci; a visão dela gera em Iulio um duplo apetite: o de contemplar a beleza terrena através da visão celeste e o de gerar beleza celeste na sua forma terrena. Narrado esse primeiro encontro com a Vênus terrena, que é Simonetta, o restante do livro consiste em tratar da Vênus urânica - deusa do amor puro, celeste.

⁴ Luciano de Samósata (125 d. C.) foi um escritor sírio. Era famoso por escrever diálogos satíricos, nos quais criticava os costumes da época. Sabe-se também que ele era considerado o mais artístico dos escritores gregos, pois estava sempre em busca do equilíbrio entre arte e literatura (Brandão, 1999.). Em “Da Pintura”, Alberti exemplifica a importância da *inventio* a partir de um exemplo vindo de Luciano: a *écfrasis* de “A Calúnia”. Neste texto há uma descrição efrástica de uma pintura feita por Apeles (375 a. C.), um dos mais importantes pintores da Antiguidade. Botticelli reinterpreta - e reproduz - A Calúnia a partir da narração de Luciano de Samósata, visto que da pintura original de Apeles não sobreviveram traços, apenas relatos.

Esta é a jornada de um jovem que se dedica à caça e decide desdenhar o amor: Cupido, ansioso por se vingar do desprezo de Iúlio, trama um plano para fazer o jovem se apaixonar. Durante uma caçada numa manhã de primavera, uma corça branca aparece ao protagonista, criada por magia pelo deus. Iúlio a persegue até um prado florido, mas a corça desaparece. Em seu lugar, o jovem vê uma mulher, Simonetta, por quem se apaixona. Cupido volta ao reino de Vênus para contar dos seus feitos. Nesse ponto do poema, começa uma minuciosa descrição da ilha. O detalhamento chega aos portões da mansão da deusa, os quais contêm uma série de relevos: obras primas que Vulcano realizou com as próprias mãos, apresentando-as em duas fileiras nas colunas dos portões do palácio de Vênus. O conjunto se completa com uma moldura ornamental de folhas, flores e pássaros. A primeira fileira de relevos ilustra alegorias sobre a origem do cosmos até o nascimento de Vênus; já a segunda sequência ilustra o poder da deusa com doze exemplos clássicos.

O nascimento de Vênus e sua recepção na Terra são descritos nas estrofes 99-103. No entanto, a presente pesquisa se concentrou nas estrofes 99 a 101, as quais têm relação direta com a imagem que se pretende cotejar: O nascimento de Vênus. Desta maneira, foram realizadas as traduções dos versos levando-se em conta mais o seu sentido literal, com o propósito de compará-los ao seu correspondente imagético: analisar a recepção e transposição dos versos a outro meio estético.

Como já mencionado, Poliziano engendra o seu poema a partir de uma perspectiva mitológica; por isso, seus referenciais para descrever o nascimento de Vênus são: “Teogonia”, de Hesíodo (VIII - VII a. C.), os “Hinos Homéricos” e “Metamorfoses”, de Ovídio (I d. C.). Na Antiguidade, o relato mais completo desse mito se encontra nas “Genealogias”, de Acusilau de Argos (VI a. C.).

Em “Teogonia”, a origem do cosmos, descreve-se a relação do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Gaia pare o “Céu constelado” (Hesíodo, 1995) e com ele têm vários filhos, porém toda vez em que um deles nasce, Urano o manda diretamente ao centro da Terra. Gaia, com o ventre inchado, revolta-se com a situação e consegue convencer um dos filhos - Saturno - a castrar Urano. Saturno, com a foice gerada dentro do ventre de Gaia, assim o faz: castra o pai. Do sangue que cai na Terra originam-se as Erínias e os Gigantes. O pênis lançado ao mar dá origem à Vênus. Hesíodo narra que, logo após o seu surgimento, Vênus atinge a Cítera divina e depois dirige-se à “circunfluída Chipre”. Inclusive, nesse mesmo trecho ela é chamada de “Amor-do-pênis”, uma alusão ao membro do qual nasceu.

Poliziano descreve as alegorias mitológicas, porém a partir da estrofe 99 o poeta irá enriquecer ainda mais o mito, embelezando-o de detalhes e pormenores; assim, serão visíveis as obras de arte:

Revolto Egeu, no seio de Tétis
vê o naco genital acolhido,
sob as muitas voltas dos planetas
a vagar, em branca espuma envolvido;
e dentro, nascida em adoráveis e vagos gestos,
uma donzela de face não humana,
que por zéfiros à margem é levada,
dentro de uma concha, e parece que os céus dela se aprazem.

(Poliziano, 2018, p. 95- 96, tradução minha⁵).

Como descrito no mito, Egeu - o mar - está revoltado: toda a natureza parece estar em desarmonia. Porém, no seio de Tétis - essa divindade marinha - vê-se o “naco genital”; isto é, a referência ao membro de Urano jogado ao mar. Toda a natureza parece estar envolvida nesse nascimento, inclusive “à mercê” das voltas dos planetas; ou seja, pela graça das estações (Carrai, 2018). Esse é o clímax do surgimento da deusa: o que era caos e desordem vira harmonia. Os céus se apazem, se deleitam: é a deusa do amor, é a deusa da beleza. Nesse sentido, os versos podem ser interpretados de duas formas concomitantemente: todo aquele cosmos ou ecossistema se apazigua com sua chegada, mas também o Céu - Urano - se satisfaz com sua criação, com sua filha. Os mitos evidenciam os vícios e virtudes humanas. Os deuses são forjados com essa perspectiva: têm sentimentos, emoções, são violentos; tudo aquilo que tece a psique humana encontra-se espelhado nos deuses e deusas greco-romanos. A ira de Urano, o seu egoísmo e todas as consequências advindas são reflexos de comportamentos visceralmente humanos; isto posto, faz sentido que ele se deleite com sua cria.

Logo em seguida, o poeta fala sobre a donzela de “face não humana”. Importante ressaltar a escolha de Poliziano, pois ele optou por não usar um adjetivo como “divina”, afinal uma face humana pode ser adjetivada como “divina”, mas uma face “não humana” não deixa rastros de dúvida: aqui se trata de uma deusa.

Vênus nasce envolvida na branca espuma, mas emerge do mar dentro de uma concha: a alusão ao esperma⁶ e à vagina; esses dois elementos estão justapostos como essenciais ao seu surgimento. O modelo do cenário é o mito, porém Poliziano cria uma imagem quase cinematográfica. A Vênus do poeta é floreada, ele a concebe dentro de um ritmo poético que suscita a imagem pretendida. Como Warburg afirma:

O acréscimo de Poliziano praticamente só diz respeito ao colorido que conferiu aos detalhes e acessórios; se o poeta se detém na descrição exata desses elementos é para, graças à ficção de uma representação fiel que alcança até os mínimos detalhes, tornar plausível a surpreendente realidade natural das obras de arte descritas. (Warburg, 2015, p. 21-22).

O silêncio é um componente essencial da música: a pausa é necessária. Isso pode parecer um paradoxo, mas a antítese está quase sempre presente na manufatura de uma obra de arte. Assim é o efeito produzido ao final da estrofe 99: Vênus se eleva acima das ondas, a deusa do amor está presente; então, todo o caos, toda a violência cessa. Ela se alça e há silêncio: os céus se regozijam do seu ser.

⁵ No original: “Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti/si vede il frusto genitale accolto,/sotto diverso volger di pianeti/errar per l'onde in bianca schiuma avvolto; e drento nata in atti vaghi e lieti/una donzella non con uman volto,/da zefiri lascivi spinta a proda,/gir sovra un nicchio, e par che 'l cel ne goda.”

⁶ Em grego, *áphros* significa tanto *espuma* quanto *esperma*; portanto, Hesíodo acredita que as duas palavras estejam intimamente conectadas. (Lafer, 2022).

O colorido dos versos de Poliziano cria essa pintura. Através dos “acréscimos” do poeta - como cita Warburg - Botticelli configura “O nascimento de Vênus”, o qual traz especificidades que só se encontram nas “Stanze”.

O primeiro componente é a narrativa poética transfigurada em composição pictórica. Como já citado, Alberti os coloca paralelamente: a *inventio* do poeta encontra respaldo na composição a ser pintada. Botticelli segue o poema ao dispor todos os personagens no quadro: a Vênus na sua concha em posição central (prenunciando que ela é o foco da história), Zéfiro com Aura ou Bora à direita da deusa e a Ninfa. Como plano de fundo encontram-se os três elementos que proporcionaram o nascimento de Vênus: o Céu, o Mar e a Terra (Urano, Ponto e Gaia respectivamente). O céu e o mar estão representando a bonança causada pela vinda da deusa: ambos calmos, azuis e serenos. A espuma branca mencionada por Poliziano também está presente.

O segundo componente a ser tratado é a circunscrição. Como já visto na “gramática da pintura”, “palavra” e “desenho” se associam; isto é, o delineamento das diferenças dos contornos dos membros deve ser confiado à memória do pintor, a qual se associa à memória na retórica. Isso significa que as pessoas têm traços somáticos diferentes, os quais podem ser ligados ao gênero ou à idade, por exemplo. Uma jovem mulher e uma senhora terão contornos diferentes. Esta foi uma das grandes inovações do período renascentista: os contornos e linhas corporais sendo representados de maneira fiel à natureza. Botticelli representou Vênus como a “donzela” do poema, ou seja, uma mulher jovem. Obviamente, o pintor a retrata idealizadamente, tal como é retratada nas Stanze. Sobre isso, Alberti afirma:

Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau da glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura. Por isso será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas e devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda a formosura. (Alberti, 2022, p. 132).

A circunscrição não confere importância apenas às formas dos membros, mas também à própria composição da história; afinal, a grande obra do pintor será a história, logo os corpos fazem parte desta - assim como os membros, assim como as superfícies. Porém, os corpos não estão estáticos. Na estrofe 100 há movimentação:

Tu dirias, reais as espumas e as ondas do mar,
reais a concha e o soprar dos ventos;
verias da deusa o olhar cintilar,
o céu rindo em volta dela, e os elementos;
as Horas, em vestes brancas, na areia a pisar,
a brisa ondulando cabelos soltos e lentos;
rostos parecidos, mas distintos têm,
como às faces das irmãs assim convêm.

(Poliziano, 2018, p. 96, tradução minha⁷).

Nesta estrofe, quem figura com maior importância é a natureza em torno da cena. As “Horas” são as ninfas, as quais estão na areia prontas para receber a deusa; elas são representações das estações: inverno, verão e primavera. O poeta também menciona novamente a harmonia: “o céu rindo em volta dela, e os elementos”. Porém, é o vento que propicia a ação, representado por Zéfiro, o qual aparece na estrofe anterior e impulsiona a chegada de Vênus às margens. Este ato é tão importante para a história que também está no quadro de Botticelli, o qual pinta Zéfiro com as bochechas inchadas; isto é, para demonstrar que o deus está soprando. A ação dos ventos não passa incólume às outras personagens do poema: os cabelos das ninfas estão esvoaçando. Também na pintura os cabelos da deusa e das ninfas agitam-se ao soprar dos ventos, assim como suas vestes.

Estes “movimentos transitórios” (Warburg, 2015) no poema são cruciais para distinguí-los dos “Hinos Homéricos”, e para entender como eles impactam na transposição pictórica:

Eu cantarei a bela Afrodite, [a deusa] venerável de coroa de ouro, que domina as muralhas de toda a Chipre, rodeada de mar, onde a força úmida do Zéfiro que sopra a levou sobre a vaga do mar de ruído ressonante na doce espuma. As Horas de véu de ouro receberam-na com agrado, vestiram-lhe roupas imortais, sobre a cabeça imortal puseram uma coroa bem trabalhada, bela, de ouro, nos lóbulos gravados flores de oricalco e de ouro precioso. À volta do pescoço delicado e do peito argênteo, enfeitaram-na com colares de ouro com os quais também elas próprias, as Horas de véu de ouro, se adornavam quando iam aos amáveis coros dos deuses e à morada do pai. (Lima, 2005, p. 153).

Poliziano amplia os detalhes das descrições, com o intuito de criar uma verdadeira écfrasis. Portanto, o acréscimo destes acessórios torna plausível a descrição da obra de arte, assim como nos versos sobre os ventos e a concha: “reais a concha e o soprar dos ventos” (Warburg, 2015). Ou então nos detalhes sobre os cabelos: “a brisa ondulando cabelos soltos e lentos”.

A ideia de movimento na pintura é um tema para Alberti e sobre o qual escreve em “Da Pintura”, afirmando que os movimentos se encontram na natureza e são intrínsecos a ela:

Agrada-me ver alguns movimentos nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas. (...) Como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre as nuvens, para que os panos se agitem. Então se verá com que graça os corpos, naquelas

⁷ No original: “Vera la schiuma e vero il mar diresti,/e vero il nicchio e ver soffiare di venti;/la dea negli occhi folgorar vedresti,/e 'l cel riderli a torno e gli elementi;/l'Ore premer l'arena in bianche vesti,/l'aura incresparle e crin distesi e lenti;/non una, non diversa esser lor faccia,/come par ch'a sorelle ben confaccia.”

partes em que forem atingidos pelo vento, exibirão nas partes convenientes o nu sob os panos; por outro lado, os panos, projetados pelo vento, voarão graciosamente pelos ares. (Alberti, 2022, p. 119-120).

Alberti é bastante enfático ao exigir do pintor uma certa delicadeza para pintar o movimento; deve-se sempre manter o equilíbrio entre as “peças” da composição. Idealmente, representam-se os lugares exatos onde a ação do vento teria efeito, mas não se pode exagerar. Ao fazê-lo, de maneira moderada, o pintor infiltra vida até mesmo em seres inanimados - como roupas, ramos ou cabelos.

Botticelli insere a movimentação de um modo sutil, porém eficiente: ele torna o “invisível” - o ar - “visível”; afinal, esses elementos são muito importantes nos versos do poema. As formas em movimento, que se apresentam na exterioridade das personagens também refletem as suas respectivas interioridades: as paixões das almas. Nesse sentido, tanto a poesia quanto a pintura são únicas em termos de representação de Vênus.

Já na estrofe 101 há o relato sobre a atitude das ninfas para com a deusa, assim que ela chega à praia:

Jurar poderias, a deusa emergia,
prendendo com a destra os cabelos
com a outra o doce fruto cobria;
e, premida pelos pés divinos,
de ervas e flores a areia se vestia;
depois, com semblante feliz e belo,
no seio das três ninfas fosse acolhida
e com estrelado manto envolvida.
(Poliziano, 2018, p. 96-97, tradução minha⁸).

Nesta estrofe presenciavam-se os primeiros atos de Vênus na Terra; até então, toda a natureza convergia em torno dela, inclusive os ventos. Agora ela está no mundo de fato: Vênus se alça, prende os cabelos com a mão destra e cobre os seios com a mão esquerda. Esta atitude pudica também está presente na pintura, porém as mãos estão invertidas: ela prende os cabelos com a mão esquerda e cobre os seios com a mão direita.

Na estrofe acima há referências à natureza: as flores e ervas que envolvem a areia. Outro fator que também está no quadro: as flores que preenchem boa parte do quadro.

O relato sobre o nascimento de Vênus fecha o seu círculo quando as ninfas a acolhem e a envolvem com o manto estrelado, tal como o fariam com um bebê recém-nascido. Já foi indicado no presente trabalho a representação das ninfas: as três estações do ano. Contudo, Botticelli escolheu retratar apenas uma ninfa, sendo essa a diferença mais notável entre a pintura e a poesia: uma única figura com um traje colorido coberto de flores. Esta diferença provavelmente se deve a uma

⁸ No original: “Giurar potresti che dell’onde uscissi/la dea premendo colla destra il crino,/coll’altra il dolce pome ricoprissi;/e, stampata dal piè sacro e divino,/d’erbe e di fior l’arena si vestissi;/poi, con sembiante lieto e peregrino,/dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,/e di stellato vestimento involta.”

questão de harmonia na pintura. Botticelli foi um dos primeiros pintores renascentistas a dar harmonia às figuras, pois a “descoberta” da perspectiva havia suscitado esse obstáculo: os artistas já não sabiam como dispor as figuras harmoniosamente. Sandro Botticelli foi um dos primeiros artistas a “solucionar” esse problema, imprimindo em suas pinturas um modo gracioso de colocar suas personagens⁹.

Inclusive, a Vênus de Botticelli tem proporções um tanto incomuns: como o caimento dos seus ombros ou o pescoço um pouco mais alongado do que o “normal”. Porém, talvez fosse essa exatamente a intenção do pintor: para representar um ser tão terno e delicado, ele teria que deixá-la um tanto “não humana”, como diz Poliziano. Mas é inegável que ele atinge a harmonia e a beleza no conjunto do quadro: contornando a beleza de Vênus, contornando a beleza do cenário, contornando a beleza dos céus.

Vênus, entre poéticas

Uma pintura. Coloca-se uma moldura ao seu redor e tem-se um objeto; o espectador o apreende ao relacionar as partes com o todo, o todo com as partes. Esse é o fator estético primordial: o ritmo entre as relações. Quando há ritmo, o artista atinge o esplendor. Ritmo: talvez seja uma boa palavra para definir uma obra de arte. A música tem ritmo, a poesia tem ritmo. Mas há dois fatores que diferem na apreensão de uma poesia e na apreensão de um quadro: tempo e espaço.

Na apreensão de uma obra literária, como de uma poesia, o olhar capta a partir de uma ordem preestabelecida; portanto, há um sentido de tempo. Porém, na apreensão de uma obra plástica, o olhar percorre o todo de uma só vez; não há sentido de temporalidade, pois a assimilação é imediata. Esta é uma concepção um tanto superficial, pois chega a ser impossível absorver “o todo” com um só olhar. Afinal, Alberti já não afirmava a necessidade de se pintar seguindo o modelo de uma sentença; ou seja, sequencialmente? Os corpos dentro de um espaço na pintura não seguem uma estrutura narrativa precisa, mas também lógica e linear? Não é assim que o espectador a compreende, mesmo que toda a história esteja dentro de um quadro apenas? Sobre as fronteiras entre a poesia e pintura, Lessing expõe sua teoria central:

Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (Lessing, 2020, p. 195).

⁹ Segundo Gombrich, a “invenção” da perspectiva gerou dificuldades em outras direções, algo que não ocorria com os pintores medievais, os quais conseguiam criar um padrão “perfeito” ao distribuir suas figuras, pois não levavam em conta a concepção geométrica e matemática do desenho: “Mas não devemos esquecer que a arte é inteiramente diferente da ciência. Os meios dos artistas, seus recursos técnicos, podem ser desenvolvidos, mas dificilmente se poderá dizer que a arte progride nos mesmos moldes do progresso da ciência.” (Gombrich, 2015, p. 260).

Esta é a relação discutida sobre espaço e tempo dentro da poesia. Porém, não é exclusivo da poesia a ação, nem exclusivo o corpo da pintura:

Contudo, todos os corpos não existem apenas no espaço mas também no tempo. Eles perduram e podem parecer diferentes e se encontrar numa outra relação em cada momento da sua duração. Cada uma dessas aparições momentâneas e relações é o efeito de uma anterior e pode ser a causa de uma sucessiva e, assim, como que o centro de uma ação. Consequentemente a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos. Por outro lado, as ações não podem existir apenas por si mesmas, mas dependem de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou são observados como corpos, a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através de ações. (Lessing, 2020, p. 195)

O grande trunfo de Alberti foi perceber essas relações já no século XV; mas ele não foi perspicaz apenas por compreendê-las, mas por usá-las quase como um argumento político, com o intuito que a pintura finalmente alcançasse o mesmo *status* da poesia. Tão sagazes quanto foram os pintores desse período, os quais perceberam o quanto se beneficiariam dessa ligação; a prova maior disso são as pinturas que resistiram ao tempo e indubitavelmente são mais famosas que a produção poética renascentista. Em uma lista em que figurassem os nomes de Poliziano e Botticelli, esse último sairia em vantagem em termos de popularidade.

Ao pintar “O nascimento de Vênus”, Botticelli cria a sua própria poesia; de certa forma, ele é um poeta visual, extraíndo os versos de Poliziano e os transformando, transportando-os a outra concepção estética. Uma das imagens mais reconhecidas do mundo da arte, um dos maiores símbolos do Renascimento, não existiria sem essa poesia, não dessa forma. Poliziano escreveu sua poesia como se fosse um quadro, uma verdadeira e profunda pintura em movimento, captou Vênus em tons de luz e escuridão, valorizou as gradações e incluiu os personagens em meio a isso. A Vênus de Poliziano é uma composição pictórica, comprovando que a literatura tem um valor plástico de forte relevância.

Entre o *quadro escrito* por Poliziano e a *poesia pintada* por Botticelli se estabelece um novo diálogo silencioso: a écfrasis da imaginação do poeta tem seu reflexo na poesia visual do pintor; o eloquente silêncio de ambas chama continuamente ao debate leitor e espectador. De Simônides a nós, tempo ou espaço são meros meios: arte é permanência.

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: 34, 2022.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Entre a Górgona e a sereia: Literatura e artes visuais em Luciano. *ITINERÁRIOS - Revista de Literatura*, Vol.14: 1999, p. 59 - 79.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Traduzida em versos e comentada por Cândido Lusitano. Porto Alegre: Concreta, 2017.

LAFER, Mary de Camargo Neves. *Engenhos da sedução: o Hino Homérico a Afrodite em Quatro Ensaios e uma tradução*. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2020.

LIMA, Célia Joaquim Silva. *Hino Homérico a Afrodite: Estudo Introdutório, Tradução do Grego e Notas*. 2005. 166f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) - Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro. Aveiro, 2005.

PASQUALE, Giovanni Di. A reflexão sobre as artes mecânicas. In: ECO, Umberto. *Idade média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*, v. I. Lisboa: Dom Quixote, 2010. p. 460.

POLIZIANO, Angelo. *Stanze Fabula di Orfeo*. Milano: Mursia, 2018.

WARBURG, Aby Moritz. *História de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Para citar este artigo

MUNHOZ, Giulia. Ut pictura poiesis: o silêncio de Vênus entre Poliziano e Botticelli. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 2, p. 190-203, maio-ago. 2024.

Autoria

Giulia Munhoz é aluna de graduação do curso de bacharelado em Letras Português-Italiano, com ênfase em Estudos Literários, na Universidade Federal do Paraná. Professora de língua italiana. E-mail: munhoz.giu@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-4260-6949>.