

## A ATEMPORALIDADE DO VESTUÁRIO BOTTICELLIANO E SUA RECEPÇÃO NA HISTORIOGRAFIA ARTÍSTICA

Larissa Sousa de Carvalho<sup>1</sup>

Palavras-chave: Botticelli, História da Arte, Vestuário.

Uma enorme fortuna crítica envolve a vida e obra de Sandro Botticelli (c.1444/5-1510). No entanto, os significados continuam flutuantes e as interpretações em aberto. Nem mesmo a “crise de explicação excessiva”, observada por Sergiusz Michalski, trouxe respostas que solucionassem os mistérios e ambigüidades que cercam, ainda hoje, o trabalho do artista. Um fator que contribui fortemente para a indefinição de suas figuras é o tratamento reservado às vestimentas e aos acessórios. Sua relevância é sugerida até mesmo pela célebre citação do ator e escritor inglês Peter Ustinov: “*Se Botticelli estivesse vivo hoje, estaria trabalhando para Vogue*”; ressaltando a relação do artista com um possível campo da “moda”. Porém, antes de adentrar neste tema, caberá resgatar um pouco do que os autores construíram textualmente ao redor das obras, bem como seus modos de aproximação, metodologias e entendimentos gerais sobre suas poéticas.

No caso específico de Vasari, além de ser o primeiro a comentar<sup>2</sup> a respeito dos trabalhos do artista, também é um testemunho quase contemporâneo ao momento em que as pinturas foram criadas. Ele serve de base para várias interpretações futuras que deram continuidade ao que fora descrito. Botticelli, esquecido após sua morte, foi “redescoberto” no século XIX e apreciado por alguns historiadores, entre eles Aby Warburg. Este buscava perceber qual elemento da Antiguidade interessava aos artistas do *Quattrocento* e de como eles e seus “conselheiros” humanistas debruçavam-se sobre as fontes antigas em busca, sobretudo, de descrições de gestos e movimentos de roupas e cabelos, já que eram modelos para o que consideravam como “antigo”.

Constantemente mencionada e fundamental para qualquer pesquisa a respeito do artista é a leitura de E.H. Gombrich<sup>3</sup>. Destaca-se a importância de Ficino para a realização das obras e também dos humanistas de maneira geral (ainda que majoritariamente os neoplatônicos) como formuladores dos

---

1 Mestranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. (larissartes@yahoo.com.br).

2 “<Em Castello, uma villa do Duque Cosimo>, escreve Vasari, <existem dois quadros narrativos: um que representa Vénus nascendo e as brisas e ventos que a trazem para terra, juntamente com os Cupidos; e ainda uma outra Vénus a quem as Graças ornamentam de flores, denotando a Primavera>”. In: VASARI, Giorgio. apud. PANOFSKY, Erwin. Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental. Lisboa: Editorial Presença, 1980, p. 266.

3 GOMBRICH, E.H.. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 8 (1945), p. 7-60.

programas que deveriam inspirar e orientar a criação dos quadros mitológicos. Ele parte, naturalmente, das observações de Vasari e Warburg para constituir o que acredita ser válido para a compreensão das obras de Botticelli.

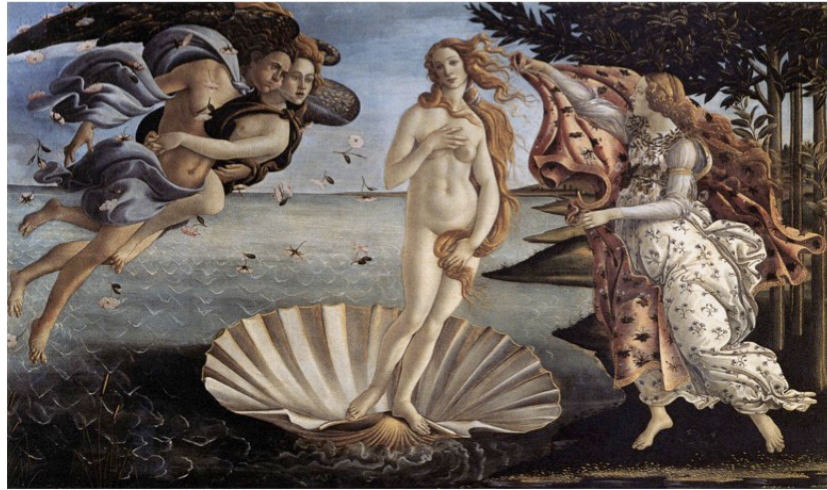
Três pontos podem ser levantados a partir da descrição vasariana: localização de ambos os quadros [Fig. 1] [Fig. 2] na *Villa di Castello* dos Medici, identificação de Vênus em cada um deles e a impressão de que eram composições tematicamente relacionadas (*pendant*). Gombrich observa como esta última ocorrência levou muitos estudiosos a procurarem por fontes antigas e renascentistas que evidenciassem tal relação, bem como a permanência desta ligação entre os quadros durante algum tempo. Warburg foi um desses historiadores: “*Não deve haver dúvida de que O Nascimento de Vênus e Primavera são complementares. O Nascimento de Vênus mostra Vênus vindo ao mundo, emergindo do mar para ser impelida por Zéfiro para a costa Cipriana. A chamada Primavera mostra o momento que se segue: Vênus, com a vestimenta completa, faz sua aparição em seu próprio reino.*”<sup>4</sup>



[Fig. 1] Sandro Botticelli. *Primavera* (c. 1482). Têmpera em painel, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. (Fonte: Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em: 10 dezembro 2009)

Este é um fragmento no qual Warburg sintetiza suas concepções sobre as obras – tanto a descrição do conteúdo como a confirmação da fala de Vasari a respeito da posição complementar dos quadros, ainda que vá além ao afirmar de que um vem antes do outro dentro de uma narrativa –, pois, em seu texto, as várias citações e exemplos acabam dificultando uma análise mais direta sobre cada obra. O desígnio de seu trabalho (1893) era o de compreender a relação do artista com o entendimento contemporâneo (século XV) da noção de “antigo” e também de como eles se apoiavam nesses modelos da Antiguidade ao representarem o movimento físico através, sobretudo, das vestimentas e dos penteados.

<sup>4</sup> “There can be no doubt that the *Birth of Venus* and *Spring* are complementary. The *Birth of Venus* shows Venus coming into the world, rising from the sea to be wafted by zephyrs to the Cyprian shore. The so-called *Spring* shows the moment that follows: Venus, in full regalia, makes her appearance in her own realm.” (tradução nossa). In: WARBURG, Aby. “Sandro Botticelli’s *Birth of Venus* and *Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance (1893)”. In: *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: Getty Institute, 1999, p.133.



[Fig. 2] Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus* (c.1485). Têmpera sobre tela, 172.5 x 278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. (Fonte: Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em: 10 dezembro 2009)

Quanto à questão da recepção da tradição clássica, Warburg acredita que a repetição do movimento como elemento que revivia a Antiguidade, é uma atitude que coube aos próprios artistas do *Quattrocento* (posicionamento curioso, devido à importância que atribui aos humanistas no ato criador). Novamente Gombrich, em um artigo que revisa a tese warburguiana, quase cem anos após sua publicação, ilustra o modo díspar como pode ocorrer a recepção em diferentes conjunturas: “*Para o século XVIII, a grandeza da Antiguidade repousa em sua ‘tranquilidade’, na imperturbável serenidade de sua beleza majestosa. Para o Quattrocento, agora aparece, o interesse da Antiguidade nas qualidades opostas do movimento gracioso ou apaixonado*”<sup>5</sup>. Os artistas da época de Winckelmann – fundador da moderna teoria histórica da arte antiga – teriam configurado aquele conteúdo (material histórico) para uma outra visualidade.

Outro aspecto importante é esse papel fundamental que Warburg atribui à figura do humanista “conselheiro” – neste caso Poliziano – na elaboração das obras do mestre florentino. Por meio da recepção da tradição clássica imbuída nos conhecimentos deste intelectual, o poeta transmitia este material “teórico” ao pintor, encarregado de colocar em prática e de maneira visualmente adequada. Poliziano, portanto, era o facilitador da articulação do tema. Ele teria utilizado o modelo dos poetas antigos (em especial Homero) para reforçar a ideia de movimento e apresentar uma reelaboração a Botticelli.

A tese deixa transparecer as “crenças” mais gerais do pesquisador, principalmente a da relação entre arte e cultura e da própria transferência de esquemas imagéticos de uma civilização para outra. Aqui, notamos sua declarada filiação metodológica aos estudos histórico-artísticos de Jacob Burckhardt. Ambos defendiam a multiplicidade dos tipos de fontes, o levantamento arqueológico, a análise detida das obras de arte e o estudo da biografia dos artistas para delinear determinado contexto cultural. Em resumo, estudar a arte e a cultura em sua completude.

Quando Warburg envia sua tese – ainda não publicada – para Burckhardt, o comentário que recebe em retorno aclama justamente seus esforços em inserir a obra de Botticelli na cultura humanística

5 “For the eighteenth century, the grandeur of antiquity lay in its ‘stillness’, in the untroubled serenity of its majestic beauty. For the *Quattrocento*, it now appeared, the interest of antiquity lay in the opposite qualities of graceful or passionate movement.” (tradução nossa). In: GOMBRICH, E.H. *The dissertation on Botticelli (1888-1891)*. In: Aby Warburg – an intellectual biography. Chicago: The university of Chicago Press, 1986. p.57.

florentina do final do século XV. Cássio da Silva Fernandes elucida de forma clara as concepções burckhardtianas: “Uma abordagem que privilegia o conhecimento material das obras de arte, a maneira como tinham sido criadas, colecionadas e avaliadas, e que, recusando uma explicação geral do fenômeno artístico, parte sempre da obra entendida como testemunho individualizado de um contexto histórico-cultural”<sup>6</sup>. Ambos os estudiosos desenvolvem suas pesquisas a partir desse método de contato individualizado, sem preterirem a conexão com o ambiente socio-econômico-artístico-cultural.

Compreender as propostas e metodologias de Warburg é fundamental, na medida em que seus estudos influenciaram diretamente muitos pesquisadores que seguiram trazendo contribuições a respeito das obras de Botticelli – o próprio Gombrich, Edgar Wind e Erwin Panofsky, por exemplo. Assim, após Warburg intuir um contexto indiretamente neoplatônico para a obra *Primavera*<sup>7</sup> e Gombrich corroborar tal afirmação indo até o fundo da questão, outros historiadores ajustaram suas próprias considerações ao que já havia sido exposto.

Wind, por exemplo, ao mesmo tempo em que discorda de duas identificações de Warburg, por outro lado leva adiante a conexão entre ambos os quadros: “Depois do labirinto da Primavera é uma espécie de alívio descobrir como a mesma filosofia de amor foi reafirmada de forma simples no O Nascimento de Vênus”<sup>8</sup>. Cabe lembrar que Wind, seguindo concepções warburguianas, acredita no dever arqueológico deste último quadro em reviver a Antiguidade, além da importância da figura do humanista para sua concepção.

É nesta mesma época que Giulio Carlo Argan e Erwin Panofsky contribuem para a pesquisa da obra de Botticelli. O primeiro analisa sua poética e seu ideal estético em conformidade com outros artistas renascentistas; já o segundo, tomando como base também as pesquisas gombrichianas, contribui com novas noções – por exemplo, a dicotomia entre Vênus celestial e Vênus terrestre – e rejeita leituras das quais desconfia, entre elas alguns pontos ressaltados pelo próprio Gombrich. Esta visão da deusa oposta, na verdade, não expressa antítese em si, já que uma Vênus estaria contida na outra, apenas manifestando-se em graus diferentes e à sua própria maneira<sup>9</sup>.

Um ponto crucial para essa discussão historiográfica é trazido por Webster Smith, pois a partir de 1975 houve, em certa parte, uma divisão em relação às interpretações anteriores. A importância do conciso artigo de Smith reside em seu poder factual. Partindo, assim, da análise de três inventários da família Médici, datados em 1499, 1503 e 1516, o autor comprova seus argumentos e abre um novo caminho para a compreensão da *Primavera* e de *O Nascimento de Vênus*. É Smith quem desata a antiga

6 FERNANDES, Cássio da Silva. “Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento”. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v.12, n.1, 2006, p., 135.

7 *O Nascimento de Vênus* não apresenta tantas divergências interpretativas quanto a *Primavera*. Por terem sido inicialmente atreladas, sua leitura seguiu o mesmo percurso da anterior. Na verdade, alguns significados relativos a esta última também foram estendidos para a interpretação da outra obra, como é o caso, por exemplo, das concepções neoplatônicas indicadas inicialmente por Warburg e aprofundadas por Gombrich.

8 “After the labyrinth of the *Primavera* it is something of a relief to discover how simply the same philosophy of love has been restated in the *Birth of Venus*” (tradução nossa). WIND, Edgar. “Botticelli’s Primavera”; “The Birth of Venus”. In: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London and New York: W. W. Norton & Company, 1958, p. 131.

9 Panofsky acredita na possibilidade de novas titulações para as obras: *Primavera* poderia chamar-se “O Reino da Vênus Natural”, enquanto *O Nascimento de Vênus* poder-se-ia intitular “O Advento da Vênus Celestial”.



associação<sup>10</sup> entre esses quadros ao confirmar a residência do primeiro não mais no refúgio rural da Villa di Castello, mas sim na casa citadina em Via Larga. Já a segunda obra, possivelmente realizada para uma família distinta, residiria em outra propriedade, ainda que mais tarde viesse a constar entre os bens de algum membro Médici.

Suas conclusões são originárias, sobretudo, deste pequeno trecho com descrições um tanto genéricas: “O registro pertinente no inventário de 1499 lido na seguinte tradução: ‘Um painel de madeira fixo acima do *lettuccio* [e] no qual estão pintadas nove figuras de homens e mulheres. Estimadas 100 liras’”<sup>11</sup>. Para Smith, os três elementos que comprovam a ligação entre esta descrição e a obra são: o valor elevado, a quantidade de figuras mencionadas e o suporte em madeira da pintura. No entanto, o próprio formato do quadro pode ser um indício que contribua para tal associação, já que ele deveria ficar a cima<sup>12</sup> do *lettuccio* (espécie de arca com assento e de medidas próximas ao da *Primavera*, como consta no inventário).

A partir deste momento, as concepções neoplatônicas são aos poucos deixadas de lado para que outras interpretações possam cercar ambos os quadros. Ronald Lightbown é quem mais veementemente nega essas concepções passadas ao demonstrar como as fontes textuais podem ser dispensáveis para a compreensão das obras. Agora é uma temática decorativa e matrimonial que se fortalece em ligação aos quadros (embora o autor reconheça um possível esvaziamento de sua concepção em comparação àquela neoplatônica – “tradição esotérica” como menciona). Suas descrições poderiam parecer reducionistas; Lightbown, contudo, constrói sua narrativa com bastante destreza.

Assentindo apenas tematicamente com Lightbown, Lilian Zirpolo não rejeita por completo as interpretações passadas. Sua tese principal é um complemento dessas visões, como mesmo salienta: “Obras de arte como a *Primavera*, embora incorporando o pensamento neoplatônico e refletindo as atividades intelectuais do círculo Médici, também serviram como ferramentas visuais para proporcionar às mulheres padrões de comportamento esperados e, ao mesmo tempo, como lembretes de seu papel inferior na sociedade”<sup>13</sup>.

A obra, além de servir como lição visual, indicada até mesmo no título de seu artigo, também se apresentaria como um poema visual em honra aos casais prestes a se casar – neste caso, Lorenzo di Pierfrancesco di Médici (considerado o “mecenas” da obra) e Semiramide Appiani. Especificamente em relação à noiva, três ensinamentos estariam presentes na *Primavera*: castidade, através da figura das Três Graças; submissão, na obediência de Clóris a Zéfiro; e, ainda, procriação, mediante os ventres acentuados de Vênus e Flora, indícios de fertilidade, assim como o próprio jardim frutífero onde a cena se desenrola.

10 “They do not correspond in size, material, composition, content, or date [...] and did not even belong to the same family”. In: SMITH, Webster. “On the Original Location of the *Primavera*”. In: *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1 (Mar., 1975), p. 34.

11 idem.

12 “The fact that the *Primavera* was intended to be hung or fixed above a piece of furniture at or slightly above eye level explains the gently rising plane on which the figures are distributed. And the space this creates implies the space from which the viewer looks at the picture”. In: LIGHTBOWN, Ronald. *Sandro Botticelli. Life and Work*. London, Thames and Hudson, 1987, s/p.

13 “Works of art such as the *Primavera*, while embodying Neoplatonic thought and reflecting the intellectual activities of the Medici circle, also served as visual tools to provide women with models of expected behavior and, at the same time, as reminders of their lesser role in society” (tradução nossa). ZIRPOLO, Lilian. “Botticelli’s *Primavera*: A Lesson for the Bride” [1989]. In: *Woman’s Art Journal*. Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1991 – Winter, 1992), p. 27.

Frank Zöllner, entretanto, menciona um outro desdobramento para essa mesma ideia: o poder de persuasão imbuído na imagem, uma vez que esta deveria convencer os próprios noivos de seu casamento (“*a pintura como forma de compensação para as circunstâncias distintamente não românticas do casamento*”<sup>14</sup>). *Primavera* teria uma função didaticamente diversa da indicada por Gombrich em sua leitura, aqui, deveria reforçar – por meio da “idealização” do tema – a união desses jovens que não pretendiam se casar. Seguindo o mesmo fluxo de ideias, Zöllner demonstra a possibilidade de alguns personagens do quadro ainda representarem os noivos: Lorenzo di Pierfrancesco estaria personificado em Zéfiro e Semiramide em Flora. Estes seriam “retratos alegóricos”; não há similaridades entre suas feições, mas sim entre suas funções na história (baseada em Ovídio).

Os artigos mais recentes, publicados após a virada do século XXI, tratam, em sua maioria, de questões pontuais e visam seu aprofundamento. Tenho tentado problematizar o modo como a vestimenta e os acessórios são representados nas obras mitológicas de Botticelli, bem como o que esses elementos relevam, seja na caracterização (fiel ou não) de personagens ou mesmo para a compreensão geral das poéticas dos trabalhos.

Paul Holberton considera a veste de Vênus como “extramundana”, uma vez que ela não pode ser completamente identificada nem à luz do vestuário clássico, nem mesmo do *Quattrocento*. Lightbown compartilha o mesmo ponto de vista, afirmando: “*A vestimenta, como um todo, é graciosamente exótica; nem clássica, nem contemporânea, mais uma variação fantasiosa dos vestidos do século XV, do que uma tentativa real de um traje clássico*”<sup>15</sup>. Vênus transitaria entre estes dois momentos, apresentando uma certa heterogeneidade nos diversos elementos de sua indumentária. Para o primeiro autor, ela ainda perde sua identificação como a deusa, já que suas características não estão claramente representadas.

O mesmo pode ser pensado em relação a outros personagens da *Primavera*. Mercúrio, por exemplo, é considerado “mitograficamente impecável”, embora o adorno em sua cabeça, de design inventivamente renascentista, pareça comprometer uma aparência totalmente clássica. Seu traje é o elemento que mais reforça essa recepção visual da indumentária dos antigos (*clâmide* ou *quitão*), sendo confirmado também pelo uso do cabelo curto e encaracolado, somado à ausência de barba, que sugere o ideal clássico de beleza masculina, no qual as feições joviais do deus foram ressaltadas. Flora, em contrapartida, exibe um traje mais caro ao século XV do que propriamente à Antiguidade e comparável até mesmo às vestes da Hora do quadro *O Nascimento de Vênus* – especialmente pelo seu formato, pela presença de padrões florais bordados e pela decoração com ramos de flores na região superior do vestido visivelmente mais contemporâneo.

Caberia, então, a um acessório – elemento aparentemente secundário – ratificar ou não a caracterização de um personagem? Além das inquietações relacionadas às representações de trajes possivelmente existentes, o tema se estende para compreender, de maneira mais geral, o modo como

14 “[...] the painting as a form of compensation for the distinctly unromantic circumstances of the wedding” (tradução nossa). ZÖLLNER, Frank. *Botticelli, Images of Love And Spring*. Munich/London/New York: Prestel-Verlag, 1998, p.64.

15 “The whole costume is gracefully exotic, neither classical nor contemporary, but rather a fanciful variation on fifteenth-century dress than a true attempt at classical costume” (tradução nossa) LIGHTBOWN, Ronald, op. cit., s/p.

Botticelli se relaciona com essas questões do vestuário e de como isso funciona dentro de sua obra. É interessante, neste momento, contrapor duas visões que observam este aspecto de um jeito diferenciado entre si.

No caso de Stella Mary Pearce, a pesquisadora considera o pintor preocupado com todos os pormenores da indumentária, sem inventar peças de roupas fantasiosas e, nem mesmo, esquecer mínimos detalhes (“*pintando roupas reais e não inventadas*”<sup>16</sup>). Reforça, ainda, a importância dos conhecimentos técnicos em indumentária, uma vez que possibilitam a reconstrução mental do que está ali representado na obra de arte. Confiar que o pintor, mesmo inconscientemente, concebe as roupas que conhece. Seguindo adiante, Pearce defende a união entre historiadores e pesquisadores do vestuário, pois estes auxiliam até mesmo na identificação de personagens e costumes do passado.

Retomando a discussão, Warburg se contrapõe à Pearce, pois, mesmo observando uma preocupação detalhista<sup>17</sup> no artista, defende uma certa imprecisão na representação de alguns trajes, principalmente no das Três Graças (“*Por causa do tema, ele omite [alguns elementos] para mostrar consideração visível ao caimento do drapeado*”<sup>18</sup>). Nega, deste modo, a afirmação de Pearce a respeito da exatidão na representação do vestuário realizado por Botticelli. Para o historiador, são apresentados trajes ideais nos quais alguns detalhes são omitidos ou modificados. Qual leitura será a mais acertada? A de alguém especializado no estudo da vestimenta em obras de arte ou de um profundo conhecedor da obra do artista que valoriza justamente essa questão do traje (em movimento) como fundamental para as noções artísticas de Botticelli?

Talvez Argan venha solucionar esse dilema:

É claro que nem Botticelli nem Leonardo pretendem pintar uma *historia*; contudo, se Botticelli evita a localização no tempo e no espaço pela variedade das alusões nas arquiteturas e roupas (como para dizer que aquele fato pode ser antigo e atual, pode ter acontecido neste lugar ou naquele), Leonardo, ao contrário, evita, até nas roupas das personagens, qualquer alusão ou indicação histórica.<sup>19</sup>

Em outras palavras, Botticelli colocaria em sua pintura uma referência “multi-espaco-temporal” na representação, sobretudo de seus trajes, enquanto Leonardo Da Vinci evitaria qualquer alusão histórica. Ainda que este fragmento comente a respeito de uma obra especificamente religiosa do artista, de que modo esta observação pode se estender para o domínio de seus trabalhos mitológicos?

Se isto for possível e válido para se compreender as ambigüidades que cercam o vestuário das figuras, Argan está contribuindo definitivamente para a discussão. Será que esta “decisão” de Botticelli em

16 “[...] painting real, not invented, clothes” (tradução nossa). PEARCE, Stella M. *The Study Costume in Painting*. In: *Studies in Conservation*, Vol. 4, No. 4 (Nov., 1959), p.131.

17 “For every sharply demarcated, static object, Sandro Botticelli had the keen eye of the Florentine ‘goldsmith-painter’; in his accessory forms, this appears in the loving exactitude with which every detail is observed and reproduced”. In: WARBURG, Aby, op. cit., p.141.),

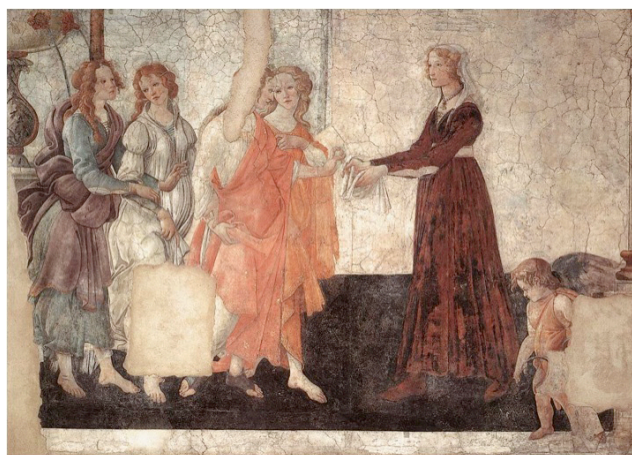
18 “...for the sake of the motif, he omits to account visibly for the lie of the drapery” (tradução nossa). Ibidem, p. 115.

19 ARGAN, Giulio Carlo. “Botticelli (1957)” In: *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 236.

não trazer apenas uma única referência histórica, mas sim a combinação entre vários tempos e espaços, é um aspecto amplamente desenvolvido em sua produção artística? Suas obras geralmente lidam com tal questão?



[Fig. 3] Sandro Botticelli. *Lorenzo Tornabuoni é introduzido pela Gramática no Círculo da Sabedoria e das Artes Liberais* (c.1484). Afresco transferido para tela, 238 x 284 cm, Museu do Louvre, Paris, França. (Fonte: DEIMLING, Barbara. Botticelli. São Paulo: Distribuidora de Livros Paisagem, 2005)



[Fig. 4] Sandro Botticelli. *Giovanna degli Abizzi recebe flores de Vênus* (c.1484). Afresco transferido para tela, 211 x 284 cm, Museu do Louvre, Paris, França. (Fonte: DEIMLING, Barbara. Botticelli. São Paulo: Distribuidora de Livros Paisagem, 2005)

Zöllner desafia tal afirmação ao relacionar alguns personagens dos afrescos da Villa Lemmi (*Lorenzo Tornabuoni é introduzido pela Gramática no Círculo da Sabedoria e das Artes Liberais* [Fig. 3], bem como *Giovanna degli Abizzi recebe flores de Vênus* [Fig. 4], ambos do ano de 1488, aproximadamente) com aqueles da *Primavera*. É possível destacar três segmentos:

As jovens mulheres [Artes Liberais] vestem roupas que remetem às imagens clássicas, enquanto Lorenzo [Tornabuoni] está se aproximando delas vestindo roupas contemporâneas de cor azul e a típica capa vermelha dos letrados. Em contraste com a mulher próxima a ele, Lorenzo usa sapatos resistentes, através dos quais Botticelli o caracteriza como uma figura contemporânea.<sup>20</sup> (tradução nossa)

À direita vemos Giovanna Albizzi usando um vestido contemporâneo marrom com uma faixa branca. As dobras quase verticais do material tem uma certa qualidade estática. Seus sapatos marrons, assim como o seu vestido, são quase imperceptíveis contra o chão de cor similar. Seu cabelo está em grande parte coberto por um lenço branco solto e, em suas mãos estendidas, segura um pano branco semelhante que a conecta ao grupo localizado na metade esquerda da imagem.<sup>21</sup> (tradução nossa)

20 "The young women [Liberal Arts] are wearing clothes reminiscent of classical images, while Lorenzo [Tornabuoni] is approaching them wearing blue-coloured contemporary clothing and a red scholar's cap. In contrast to the woman next to him, he is wearing sturdy shoes, by which Botticelli characterizes him as a contemporary figure" (tradução nossa). ZÖLLNER, Frank, op. cit., p. 103.

21 "On the right we see Giovanna Albizzi wearing a contemporary brown dress with a white sash. The almost vertical folds of the material have a certain static quality. Her brown shoes, like her dress, are barely perceptible against the similarly coloured ground. Her hair is largely covered by a loose white scarf, and in her outstretched hands she is holding a similar white cloth which forms a link to the group in the left half of the picture." Ibidem, p. 107.



Ainda mais do que no cenário com as Artes Liberais, aqui há um claro contraste entre a roupa contemporânea da figura isolada do lado direito e os vestidos em estilo clássico do grupo à esquerda. Este grupo é constituído por figuras alegóricas que se distinguem entre si pela jovem à frente que usa sandálias, significando que ela é Vênus, a deusa, e as demais, as Três Graças. Aliás, esta mesma distinção é feita na *Primavera* de Botticelli onde apenas Vênus e Mercúrio usam sapatos, enquanto as Graças não. <sup>22</sup> (tradução nossa)

O primeiro ponto a se observar é o contraste entre uma vestimenta clássica e outra contemporânea, sobretudo porque estão presentes na mesma obra. Em seguida, cabe ressaltar a questão da estaticidade na veste de Giovanna Albizzi. Enquanto as outras vestes clássicas são tratadas com aquele movimento típico das representações do “antigo” pelo século XV, como indica Warburg; o traje desta figura contemporânea, por outro lado, é destacado ainda mais do restante por sua qualidade imóvel e vertical. Será uma escolha consciente para caracterizar esta diferenciação?

Portanto, é evidente que nos afrescos da Villa Lemmi o contraste entre “tempo” e “espaço” é muito mais nítido e distinto para cada figura. Como foi ressaltado, o mesmo não ocorre para a *Primavera* e *O Nascimento de Vênus*. Argan estará correto em afirmar sobre a multiplicidade das referências históricas na obra do artista? Ou ainda, é possível estender a observação do autor para os afrescos, mas agora compreendendo esta referência “multi-espaço-temporal” para figuras separadas?

Imagina-se que esta é uma leitura plausível, assim como foram todas aquelas apresentadas anteriormente. Cada uma contribuiu a sua maneira para a presente discussão. Além disso, a posição de Argan é capaz de unir tanto as considerações daqueles que observam a exatidão na representação de trajes não-fantásticos, como Stella Mary Pearce, quanto dos que acreditam na incorreção de um vestuário completamente identificável, como Aby Warburg.

A indumentária é, assim, um forte elemento que contribui para a ambigüidade das figuras de Botticelli. Muitos autores basearam suas teses – identificação dos personagens – no modo como a roupa estava representada. A partir do momento em que ela é quase atemporal – por lidar com várias referências, mas ao mesmo tempo com nenhuma delas especificamente – torna-se muito problemática a sua caracterização e, logo, um posicionamento coerente. Embora a identificação de Botticelli com os campos da indumentária já tenha sido esboçada por alguns, como evidenciado acima, nenhum estudo se aprofundou nessa relação e nem mesmo traçou paralelos entre ambos. Espera-se que nossas considerações tenham contribuído para florescer e reforçar essa perspectiva pouco valorizada na produção do artista.

22 “Even more than in the scene with the Liberal Arts, here there is a clear contrast between the contemporary clothing of the isolated figure on the right and the classical-style gowns of the group on the left. This group consists of allegorical figures who are further distinguished from each other by the sandals of the young woman in front, for they signify her as Venus, the goddess, with the Three Graces. Incidentally, this same distinction is made in Botticelli’s *La Primavera*, where only Venus and Mercury have shoes, while the Graces have none”. Ibidem, p. 109.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN**, Giulio Carlo. “Botticelli [1957]”. In: *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FERNANDES**, Cássio da Silva. “Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento”. *Locus: Revista de História, Juiz de Fora*, v.12, n.1, 2006, p., 135.
- GOMBRICH**, E. H. “*Aby Warburg: His Aims and Methods: An anniversary Lecture*” In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62 (1999), pp. 268-282.
- \_\_\_\_\_. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8 (1945), p. 7-60.
- \_\_\_\_\_. *The dissertation on Botticelli (1888-1891)*. In: *Aby Warburg – an intellectual biography*. Chicago: The university of Chicago Press, 1986.
- LIGHTBOWN**, Ronald. *Sandro Botticelli. Life and Work*. London, Thames and Hudson, 1987.
- MICHALSKI**, Sergiusz. *Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's 'Primavera'*. In: *Artibus et Historiae*. Vol. 24, No. 48 (2003), pp. 213-222.
- PANOFSKY**, Erwin. “Rinascimento dell'antiquità: o século quinze”. In: *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- PEARCE**, Stella Mary. *The Study Costume in Painting*. In: *Studies in Conservation*, Vol. 4, No. 4 (Nov., 1959), p. 127-139.
- SMITH**, Webster. *On the Original Location of the Primavera*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1 (Mar., 1975), pp. 31-40.
- VASARI**, Giorgio. *Lives of the artists*. Tradução e seleção de George Bull. London Penquin Books, 1987.
- WARBURG**, Aby. “Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance (1893)”. In: *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: Getty Institute, 1999.
- WIND**, Edgar. “Botticelli's Primavera”; “The Birth of Venus”. In: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London and New York: W. W. Norton & Company, 1958.
- ZIRPOLO**, Lilian. *Botticelli's 'Primavera': A Lesson for the Bride* [1989]. In: *Woman's Art Journal*. Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1991 – Winter, 1992), pp. 24-28.
- ZÖLLNER**, Frank. *Botticelli, Images of Love And Spring*. Munich/London/New York: Prestel-Verlag, 1998.