

“As cenas da vida de Moisés” de Botticelli na Capela Sistina: narrativas pictóricas e fontes literárias no final do *Quattrocento*

Paula Ferreira Vermeersch¹

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

Resumo

O artista florentino Alessandro di Marianni di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli (1445-1510), fez, a pedido do papa Sisto IV (1414-1484), entre 1481 e 1482, dois afrescos para a Capela Sistina, no Vaticano, com cenas da vida do profeta Moisés. É possível supor que haja ligação desses afrescos *botticelliani* com algumas fontes históricas e literárias, como a *Fiorita* do frade carmelita Guido da Pisa, que, por volta de 1328, escreveu um dos primeiros comentários à *Comédia* de Dante Alighieri (c.1265-1321), mas também o *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci (1452-1519). A partir do exame de algumas iconografias e de trechos dessas fontes, é talvez cabível pensar em esclarecimentos sobre os procedimentos compositivos de Botticelli, e as estratégias discursivas do artista, nos debates intelectuais de sua época.

Abstract

The Florentine artist Alessandro di Marianni di Vanni Filipepi, named Sandro Botticelli (1445-1510), painted between 1481 and 1482 two frescoes with Stories of Moses in the Sistine Chapel, in the Vatican, at the request of Pope Sixtus IV (1414-1484). This article attempts to elucidate the link between the Botticelliani frescoes and some historical and literary sources, such as the *Fiorita*, from the Carmelite friar Guido of Pisa, who, around 1328, wrote one of the first comments on Dante Alighieri's (c.1265-

¹ Departamento de Geografia, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP.

1321) *Comedy*, but also the *Treatise on painting*, by Leonardo da Vinci (1452-1519). From the analysis of some iconographies and excerpts from these sources, perhaps it is appropriate to think on Botticelli's compositional procedures and the discursive strategies of the artist in the intellectual debates of his time.

Pouco se sabe sobre a vida de Alessandro di Marianni Filipepi, que ficou conhecido como Sandro Botticelli (1445-1510). Nascido, ao que tudo indica, por volta de 1445, em Florença, numa família de artífices do bairro de Ognissanti, foi aprendiz de Fra Filippo Lippi (c.1406-1469) e Andrea del Verocchio (c.1435-1488). Estabeleceu uma estreita ligação com a poderosa família de banqueiros Medici, para quem executou as célebres telas de temas mitológicos como o “Nascimento de Vênus” e a “Primavera”, e trabalhou em Roma, na primeira fase da decoração da Capela Sistina. Sua oficina foi a mais importante de sua cidade natal no final do *Quattrocento*, e suas criações estão dentre as mais destacadas da arte italiana do chamado Renascimento.

Longe de examinar toda a obra de Botticelli, pretende-se aqui traçar algumas observações sobre um aspecto importante das produções desse artista: o narrativo. O mestre florentino, ao que tudo indica, desenvolveu certos expedientes plásticos para narrar tanto episódios da História Sagrada quanto da literatura clássica e italiana. Tais recursos, por certo, convergem com os utilizados por outros artistas da época; mesmo estes, porém, em suas mãos, revelam certas particularidades que podem nos auxiliar no desvelamento de suas premissas e de suas discussões com o chamado humanismo florentino.

Para tratar das estratégias de Botticelli para a narração, as consequências visuais dessas escolhas e estabelecer hipóteses sobre a origem dessas opções, o presente texto se acerchará das “Cenas da vida de Moisés” [Figs. 1 e 2], dois afrescos realizados pelo pintor na Capela Sistina entre os anos de 1481 a 1482. Convidado pelo papa Sisto IV (1414-1484) para a grande

reformulação do espaço levada ao cabo pelo pontífice entre 1477 e 1482, o pintor florentino ficou responsável pela primeira fase de ornamentação pictórica da Capela, juntamente com Pietro Perugino (c.1446-52-1523) e Domenico Ghirlandaio (1449-1494), fase esta que será sucedida pelas duas etapas de trabalhos de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) no século seguinte.

Botticelli tratou de temas bastante complexos nas pinturas: as cenas da vida de Moisés, contidas no Livro do Êxodo, são narradas de forma por demais sucinta e sem grandes indicações visuais. Considerado o principal precursor de Cristo, Moisés é figura central nos esquemas iconográficos da concordância do Antigo e do Novo Testamento. O profeta aparece, por exemplo, em ciclos de mosaicos da Antiguidade Tardia, como os da Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, do século V.

Por conta de um erro de transcrição, na Vulgata de São Jerônimo (c.347-420), a palavra hebraica *qaran*, “radiante”, “brilhante”, que consta no Livro do Êxodo, capítulo 34, versículo 30, usada para descrever a face de Moisés quando retornava das conversas com Deus (o profeta usava um véu quando ia levar os discursos do Criador para seu povo, que observou que sua pele “resplandecia”), foi substituída por *qeren*, “o que tem cornos”, “o que porta chifres”, levando à expressão latina *cornutam Moysi faciem*. Por esse motivo, muitas vezes Moisés é representado com chifres, como é o caso do monumental Moisés de Michelangelo, datado dos anos de 1513 a 1515, e que orna o túmulo do papa Júlio II (1443-1513) na Basílica de São Pedro Acorrentado, em Roma. Botticelli não apresenta seu Moisés com chifres; na imagem que retrata a *Punição dos rebeldes e apedrejamento de Moisés e Aarão* [Fig. 2], o profeta aparece com raios que saem dos dois lados de sua cabeça.

Os intrincados episódios da vida do profeta maior de Israel atestam essa preocupação em narrar eventos particulares num arranjo espacial determinado. No caso, Botticelli optou por mostrar ao espectador Moisés em várias poses e gestos, em espaços sucessivos. O uso desse tipo de cena, que podemos denominar sequencial, em particular, permitia ao

artista disponibilizar as ações dos personagens de forma muito dinâmica. Botticelli encaixa Moisés em várias posições para anunciar ao espectador o desdobramento das ações do profeta: o seu chamado pela sarça ardente, a defesa das filhas de Jetro no poço e o devotamento à missão, quase impossível, de levar seu povo consigo rumo a Canaã [Fig. 1].



Figura 1

Sandro Botticelli

Cenas da vida de Moisés – Vocação e provações, 1481-1482

Afresco. 348,5 x 558 cm

Capela Sistina, Vaticano

O Livro do  xodo inicia com uma rápida apresenta o da situa o do povo de Israel no Egito, depois da morte do patriarca José, na escravid o². O faraó manda matar os meninos hebreus; Moiss s se salva e, adulto, revolta-se contra a situa o de seu povo. O afresco de Botticelli mostra a primeira a o pública do profeta, bem no início do Livro do  xodo, o assassinato de

² São usadas aqui duas edi es brasileiras da Bíblia, com tradu es consagradas: Livro do  xodo. Livro de Números. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Edi es Loyola, 1983; e a **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edi es Paulus, 2002. Ambas possuem aparato de notas feito por equipes ecum nicas e internacionais de especialistas.

um egípcio que maltratava um hebreu, no canto inferior direito. O hebreu salvo foge, à direita. Um pouco acima, Botticelli mostra Moisés de costas, fugindo para Madiã, no capítulo 2 de Êxodo.

Continuando a narrativa bíblica, muito sucinta, sabemos que, em Madiã, Moisés socorreu as filhas do sacerdote egípcio Jetro, as quais tentavam dar de beber ao seu rebanho e eram importunadas por pastores. Estes são expulsos por Moisés, por entre as árvores, no afresco. Moisés dá água aos animais, no centro da composição *botticelliana*; as duas moças aparecem à esquerda, e a tradição identifica na que está de frente Séfora, que será entregue como esposa a Moisés. O belo rosto de Séfora, inspiração de Marcel Proust (1871-1922) em *A busca do tempo perdido*, é um dos detalhes mais famosos do afresco, tendo sido reproduzido em gravuras através dos séculos.

No lado esquerdo superior do afresco, Botticelli prossegue a narrativa do Livro do Êxodo, capítulo 3: Moisés, ao pastorear o rebanho do sogro Jetro, e indo ao Monte Sinai, encontra a sarça ardente, ouve a voz do Deus dos seus antepassados e o conhece; recebe a missão de libertar os hebreus e a saída destes do Egito está figurada no canto inferior esquerdo, já no capítulo 13 de Êxodo. Moisés nos é apresentado em movimento, nos diferentes tempos de suas ações, em espaços contíguos. O espectador acompanha a história passando os olhos no afresco numa elipse, da direita para a esquerda, compreendendo a importância da missão do profeta e de seu caráter resolutivo e enérgico. Os gestos de Moisés são firmes e bem delineados.

O segundo afresco dedicado a Moisés realizado por Botticelli e auxiliares na Sistina [Fig. 2] trata da punição a Coré, Datã, Abiram e Om, e a reação a uma tentativa de apedrejamento sofrida pelo profeta e seu irmão, o sumo sacerdote Aarão. As cenas pertencem ao Livro de Números, capítulos 16 e 17. Este Livro começa com os hebreus no deserto, na jornada para a Terra Prometida. Deus, aqui denominado Javé (Iahweh), ordena a Moisés e Aarão o recenseamento dos descendentes das tribos de Israel, começando pelos homens depois dos 20 anos, para fins bélicos – Deus declara que muitos

lutarão pela causa, porém não verão Canaã. A revelação revolta os hebreus, e o Livro de Números (onde estão registrados os nomes e genealogias completas dos integrantes da viagem no Deserto do Sinai) contém passagens das insurreições contra a autoridade de Moisés e Aarão, entendida expressamente no texto como a de Javé.



Figura 2

Sandro Botticelli

Cenas da vida de Moisés – Punição dos rebeldes e apedrejamento de Moisés e Aarão, 1481-1482

Afresco, 348,5 x 570 cm

Capela Sistina, Vaticano

A edição brasileira da *Bíblia* de Jerusalém traz, em nota³, a informação de que a maior parte dos estudiosos considera que nos capítulos 16 a 18 do Livro de Números estão mescladas duas narrativas – a de uma rebelião política dos descendentes de Ruben Datã e Abiram contra Moisés, e outra, a da insurreição de sacerdotes, descendentes de Caat, liderados por Coré, contra os aaronitas. Os capítulos anteriores já traziam as tensões extremas de parte da caravana hebraica contra os irmãos Moisés e Aarão,

³ Livro de Números. Capítulo 16. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulus, 2002, p. 226.

que, respectivamente, ocuparam os cargos de líder político e líder religioso. O argumento utilizado é que essa autoridade foi entregue diretamente por Deus. Na maior parte da narrativa, outros hebreus põem em dúvida os desígnios divinos, e sofrem consequências pesadas por isso. Moisés e Aarão servem de intermediários do povo com seu Deus, que, nessas passagens, tem a ira muito pronunciada e afirma várias vezes que irá destruir toda a descendência de Abraão. A sobrevivência do povo de Israel é garantida, repetidas vezes, pelas súplicas de Moisés e Aarão, que, ironicamente, enfrentam também a raiva inconformada dos hebreus.

Botticelli organizou os episódios em três partes. Novamente, Moisés é figurado de forma repetida, em tempos diferentes de suas ações e discursos. Na parte direita do afresco, o jovem Josué salva Moisés de uma das muitas tentativas de apedrejamento. Em meio à multidão de hebreus, Botticelli pintou alguns rostos que, pela tradição, são retratos de contemporâneos. Uma ruína arquitetônica à antiga, na parte de cima, remete à ideia de decadência, mas também de antiguidade do que se narra.

Na parte central, Moisés e Aarão enfrentam os sacerdotes rebeldes, liderados por Coré. No capítulo 18 do Livro de Números, diz-se que Deus mandou a Moisés que Aarão ordenasse que os levitas rebeldes trouxessem seus incensórios à Tenda da Reunião. Deus faz com que os incensórios se incendeiem, matando os rebeldes. Os incensórios de bronze, também por ordem expressa do Criador, depois serão transformados em pequenas lâminas que adornavam o altar sacrificial para que todos recordassem da impiedade da revolta.

Na parte esquerda, aparece a cena terrível do castigo de Coré e sua família, narrado no capítulo 17 de Números – Moisés, sob a autoridade de Deus, faz com que a terra se abra e todos os de Coré desçam vivos ao Xeol (Infernos). Atrás de Moisés e sua cabeça com raios, mais personagens que pela tradição seriam contemporâneos do pintor; alguns estudiosos entendem que a figura de negro, que olha para o espectador, seria o próprio Botticelli.

Nas duas imagens aqui analisadas [Figs.1 e 2], o próprio personagem, Moisés, serve de elo de ligação entre as cenas. A repetição de sua figura, em espaços delineados pela presença dos personagens secundários, ou elementos de arquitetura ou árvores, pedras, faz com que o espectador acompanhe as diferentes etapas da trajetória do grande profeta e legislador, considerado o principal precursor de Jesus. Os temas são apropriados para a Sistina; como já foi dito, a iconografia da capela versou sobre a concordância do Antigo e Novo Testamento, e era necessário que Moisés, o que mais conviveu diretamente com o Deus dos hebreus, estivesse ao lado do Messias, o novo legislador e mensageiro da vontade divina.

A autoridade de Moisés é sublinhada por Botticelli: a representação do caráter enérgico, resoluto, forte do profeta, também contribui para que o uso da cena sequencial seja central na construção do discurso imagético dos afrescos. Entre 14 de fevereiro e 19 de maio de 2019, no Museu Isabella Stewart Gardner, de Boston, ocorreu uma exposição intitulada *Botticelli: Heroines + Heroes*, que reuniu, pela primeira vez e somente ali, as telas das *Histórias de Virgínia*, vindas da Itália, com as *Histórias de Lucrecia*, pertencentes ao próprio acervo do museu. O conjunto das oito telas, pintadas *circa* 1500, são denominadas, em todo o material disponível on line (*press release*, catálogo e textos explicativos)⁴, de “revolutionary narrative paintings”.

A exposição enfatizava, de acordo com os responsáveis, o excepcional talento de Botticelli como narrador. A reinvenção das narrativas de crimes, mortes e lutas, vindas da tradição romana, e muito sugestivas para o período turbulento que o artista viveu, com as crises da república florentina medicea, teriam sido potencializadas pelo uso da cena sequencial, bem como no caso dos afrescos da Sistina. A exposição americana demonstra que o interesse pelos aspectos narrativos das composições de Botticelli pode também trazer sugestões formais e iconográficas para artistas

⁴ Material disponível em: < <https://www.gardnermuseum.org/calendar/exhibition/botticelli-heroines-heroes> >.

contemporâneos (uma parte da mostra era dedicada a trabalhos atuais).

A narração a partir da forma plástica, no caso dos afrescos da Sistina, coaduna-se com uma certa exegese bíblica, uma interpretação dos textos sagrados, que evidentemente anda em paralelo com as discussões de teólogos e humanistas de seu tempo. Mas quais seriam as fontes textuais possíveis para a criação de tão intrincado jogo narrativo plástico? Uma hipótese para explicar significados do Moisés *botticelliano* pode estar numa obra muito popular durante o Renascimento, a *Fiorita*, do frade carmelita Guido da Pisa.

Sobre Guido da Pisa existe muito pouco, segundo Saverio Bellomo; a dificuldade decorre por existirem nas fontes documentais muitos homônimos, na mesma época em que viveu, a primeira metade do século XIV; a única informação biográfica segura é dada pelo próprio autor em seus textos, nos quais se identifica como frade carmelita da cidade toscana de Pisa. Foi um dos mestres de Lucano Spinola, de família nobre de Gênova, que se casou em 1329. Teria escrito um comentário à *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321) em latim, em torno de 1328, para o discípulo Spinola, um pouco antes deste se casar. O chamado Manuscrito Chantilly apresenta a segunda versão desse comentário⁵; outros manuscritos possuem partes ou fragmentos em latim e em vulgar, como alguns da Biblioteca Laurenziana de Florença. Guido da Pisa também escreveu *Fiore d'Italia*, designada na maior parte dos manuscritos e edições como *Fiorita*, por volta de 1337.

⁵ É conhecido por esse nome por pertencer ao acervo do Musée Condé, em Chantilly, na França, e é célebre por ser o primeiro manuscrito ilustrado da *Comédia* de Dante. Os desenhos aquarelados são atribuídos atualmente a Francesco Traini, grande pintor de Pisa no período e autor dos afrescos do Camposanto da cidade, onde Botticelli também trabalhou. É do autor desse texto a hipótese da ligação estreita do mestre florentino com os escritos de Guido da Pisa e eventualmente as ilustrações do Códice Chantilly. Consultar: BALBARINI, Chiara. "Francesco Traini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dell'Antico". **Polittico**. Studi della Scuola di Specializzazione e del Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti dell'Università di Pisa, 4, dicembre 2003. Sobre a ligação de Botticelli com os sarcófagos antigos do Camposanto de Pisa, LUCHS, Alison. "A Maenad from Pisa in the Primavera". **Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz**. XXIV Band, Heft 3, 1980.

Guido da Pisa tornou-se famoso pela *Fiorita*, obra muito divulgada nos séculos XIV, XV e, depois de um intervalo de séculos, no XIX, quando a segunda parte, com o título *Fatti di Enea*, foi adotada como texto escolar na Itália recém-unificada, por estar na língua literária de Dante. Trata-se de uma miscelânea histórico-mitológica, em vulgar, que reúne histórias bíblicas e da mitologia clássica. Explica Bellomo:

La compilazione si distingue per il ricorso diretto alle fonti latine classiche, anzichè, come d'uso tra i volgarizzatori e compilatori coevi, alle corrispettive traduzioni francesi. Soprattutto si segnala per la presenza massiccia di Dante, non solo per le frequenti reminiscenze verbali che impreziosiscono la prosa, ma anche per la cinquantina di citazioni della *Commedia*, talvolta di grande estensione; le quali danno al lettore l'impressione che il vero scopo della compilazione sia sostanzialmente esegetico, vale a dire quello di fornire le nozioni storiche e mitologiche necessarie per la comprensione del poema. Del resto sono stati individuati numerosi punti di contatto con il Comento dantesco nella redazione del ms. di Chantilly, segno di una stretta interrelazione⁶.

A fortuna da *Fiorita* de Guido da Pisa na atualidade está ligada ao trabalho filológico de Luigi Muzzi (1776-1865), estudioso que estabeleceu o texto a partir do exame dos manuscritos remanescentes em Florença. A edição de Muzzi para o editor florentino Antonio Giuntini foi reimpressa várias vezes, e serviu de base para outras, em toda a Itália do *Risorgimento*⁷.

No primeiro parágrafo da *Fiorita*, no “Antiprologo”, Guido da Pisa cita Aristóteles e São Bernardo de Claraval. Já inicia seu texto com a

⁶ BELLOMO, Saverio. “Guido da Pisa”. In: **Dizionario dei commentatori danteschi**. Firenze: Leo S. Olschki, 2004, p. 269.

⁷ No Internet Archive está disponível, digitalizada na íntegra, uma dessas edições, utilizada neste estudo. É informado ao leitor que a edição foi feita depois da morte de Muzzi a partir de papéis guardados em sua biblioteca particular. PISA, Guido da. **Fiore di Italia di Fr. Guido da Pisa Carmelitano. Testo di lingua ridotto a miglior lezione da Luigi Muzzi**. Firenze: Antonio Giuntini, 1865.

equiparação do antigo greco-romano e o pensamento cristão. No “Prologo”, o procedimento é o mesmo – Ovídio e São Jerônimo dividem o mesmo espaço, na definição do que é a “Italia”, a “grande Grecia”. Dante está presente em muitos momentos dos textos de Guido da Pisa, e versos da *Comédia* encerram ou iniciam a cronologia que casa a *Bíblia* e Tito Lívio. Jano é identificado por Guido da Pisa como o primeiro rei italiano, fundador de uma cidadela anterior a Roma. Depois dos feitos desse rei mítico, Guido da Pisa começa a contar as histórias de Moisés. Seu texto segue o Livro do Êxodo frase por frase, e sugere então que o grande profeta hebreu é contemporâneo dos primeiros habitantes da Itália. A narrativa é enriquecida com citações de Santo Agostinho e São Gregório Magno.

Mas Guido da Pisa também encaixa partes advindas da tradição apócrifa e/ou popular, como, por exemplo, uma história que Moisés recebeu um título de nobreza do Faraó do Egito, ou que era um homem de excepcional beleza física. O Moisés de Guido da Pisa também é um herói militar que realiza conquistas para o Egito contra o rei da Etiópia, antes da revolta contra a situação dos hebreus, o assassinato do egípcio e a fuga para Madiã. O profeta também se apresenta como um grande sábio e astrólogo, e que dá a uma amada que teve antes de Séfora um anel mágico. Essas peripécias, altamente sugestivas e cheias de detalhes, “completam” o texto bíblico, que, como já foi dito, é bastante sucinto.

Lendo as linhas de Guido da Pisa, os detalhes dos afrescos de Botticelli vêm à mente; o desejo de representar Moisés como um herói, alguém absolutamente excepcional, um sujeito de singularidade. Dos gestos e ações desse homem excepcional, surge a Lei e a fé verdadeiras. O assunto era conveniente no esquema discursivo da Sistina como um todo.

É importante aqui lembrar quem foi o comitente dos afrescos. Sisto IV, Francesco della Rovere na vida civil, 212º Papa, cujo pontificado foi de 25 de agosto de 1471 a 12 de agosto de 1484, foi hábil político, que subiu na carreira eclesiástica com a fama de bom teólogo. Estudou na Universidade de Pavia e foi Ministro Geral de sua Ordem, a Franciscana, em 1464. Sua

ascensão ao colégio cardinalício e depois ao papado correspondeu à formação de sólidas alianças políticas, como a feita com a família espanhola dos Borgia, e, como papa e fundador da Inquisição espanhola e árbitro entre as nações ibéricas, responsável pela criação de um arcabouço institucional que seria fundamental para a Igreja no século seguinte.

Sisto IV foi inimigo declarado dos Medici e estaria entre os articuladores da chamada Conjuração dos Pazzi, em 1478, o atentado contra Lorenzo de Medici, o Magnífico (1449-1492), e seu irmão Giuliano (1453-1478) na Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença. Giuliano acabou morto e Lorenzo vingou o irmão torturando e executando todos os participantes da Conjuração; Sisto IV chegou a declarar guerra contra os florentinos, mas Lorenzo e outras potências italianas, como Nápoles, contornaram a situação. A Conjuração dos Pazzi fortaleceu os Medici em Florença, causando o efeito contrário do que grande parte da corte papal teria pretendido.

Como prova do reestabelecimento das relações entre Florença e o Vaticano, Sisto IV convidou artistas da cidade e da Itália Central, para a decoração da capela que havia mandado erigir para os ofícios e seu uso pessoal, enquanto a Catedral de São Pedro estava em obras. É nesse contexto de delicadas relações diplomáticas que Botticelli aporta em Roma. Ronald Lightbown, em sua clássica monografia sobre o artista⁸, afirma que o pintor florentino teve muita habilidade em contornar possíveis embaraços políticos na corte papal e que conseguiu se destacar no conjunto de artífices contratados pelo pontífice.

As fontes para o esquema de concordância entre o Antigo e o Novo Testamento proposto por Sisto IV para a Sistina, segundo Lightbown, seriam os textos de Nicolau de Lira (1270-1349), teólogo franciscano que comentou pormenorizadamente toda a Bíblia. As anotações de Nicolau de Lira para o Antigo Testamento, notadamente, teriam fornecido os recursos

⁸ LIGHTBOWN, R. **Botticelli: Life and work**. New York: Abbeville Publishers, 1989.

retóricos necessários para o projeto do papa Sisto, que, ousadamente, propôs a apresentação visual de temas até então inéditos na iconografia cristã. Lightbown afirma que os afrescos de Botticelli sobre Moisés estariam entre as partes da Sistina que não possuem antecedentes iconográficos diretos, mesmo em conjuntos sempre citados, como os mosaicos da Igreja de Santa Maria Maggiore, de Roma, datados do século V.

Os textos de Nicolau de Lira estão todos em latim e não foram traduzidos para as línguas vernáculas durante o Renascimento. Foram editados exaustivamente pelos artífices alemães, que seguiram Johannes Gutenberg (c.1400-1468) no uso revolucionário da prensa, entre as décadas de 1470 e 1490. Os livros publicados nesse período pioneiro são conhecidos pelo nome de incunábulo (do latim *cuna*, grade), por serem confeccionados página a página, manualmente, por tipos encaixados em “grades” metálicas. Esses incunábulo, as edições da Bíblia comentada por Nicolau de Lira, hoje se encontram digitalizados, na íntegra, na Deutsche Digitale Bibliothek⁹. Alguns historiadores apontam a ligação dessas edições alemãs dos eruditos comentários de Lira e o início das reflexões de Martinho Lutero (1483-1546). Nicolau de Lira dominava muito bem a tradição exegética do Antigo Testamento, e por isso, no século XV, seus leitores chegavam a afirmar que possuía origem judia.

Certamente, Nicolau de Lira foi a grande inspiração de Sisto IV. Mas e de Botticelli? É possível que o artista florentino, através de seu mecenas, tenha conhecido partes das interpretações do teólogo franciscano. Mas não sabemos, até o momento, se o pintor era versado em latim a ponto de conseguir ler com fluência os comentários de Lira nos manuscritos e incunábulo de tipos góticos dos editores alemães. Já Guido da Pisa como fonte era bem mais próximo: a *Fiorita* estava em italiano, e os muitos manuscritos existentes em Pisa e Florença atestam a popularidade do livro, um compêndio de fácil manuseio, escrito exatamente com a intenção

⁹ Disponível em: < <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/> >.

de “facilitar” certos conteúdos bíblicos. Evidente que não se descarta uma ligação com a Teologia franciscana e o próprio círculo de Sisto IV; porém, parece, num primeiro momento, que Guido da Pisa seja uma chave mais imediata de leitura dos afrescos *botticelliani* sobre Moisés na Sistina.

Há um outro fator a se considerar, talvez mais decisivo. Nicolau de Lira foi crítico ferrenho de várias tradições orais e versões desviantes do Pentateuco e de outros textos bíblicos. Seus comentários exegéticos advinham de extensa leitura do hebraico, do grego e do latim, e enquanto teólogo, Lira exigia uma “fidelidade” filológica dos textos sagrados que evidentemente contrastava com a tradição pictórica florentina na qual Botticelli se inseria, na qual os pintores davam suas próprias versões, cheias de detalhes e licenças poéticas, das histórias da Bíblia e da hagiografia. Nicolau de Lira chegou a negar a permanência dos Livros Deuterocanônicos nos manuscritos da Bíblia, indo contra antigas convenções da Igreja, tiradas em concílios, desde o século IV.

Os Livros Deuterocanônicos são sete e estão nas mais antigas traduções do Antigo Testamento para o grego; na sequência, são os Livros de Tobias, Judite, I e II Macabeus, Sabedoria de Salomão, Eclesiástico, Baruch e alguns trechos em Esther e Daniel. Concílios rabínicos dos séculos I e II não reconheceram esses livros, mas os concílios católicos de Roma, em 382, de Hipona em 393, Cartago em 397 e o célebre de Trento, em 1546, confirmaram a permanência desses livros na Bíblia católica. Nicolau de Lira recusa os Deuterocanônicos, retomando as decisões dos rabinos de diversas linhas exegéticas, ao longo dos séculos, e retirou dos manuscritos da Bíblia, que trazem seus comentários, tais livros. Os editores alemães do século XV reproduzirão exatamente essas versões da Bíblia de Nicolau de Lira, e Martinho Lutero tornará a recusa dos Livros Deuterocanônicos uma das bases para o estabelecimento da Bíblia protestante.

Botticelli, assim como outros tantos artistas florentinos, figurou em suas telas as histórias de Judite e outros trechos dos Livros Deuterocanônicos. Guido da Pisa cita-os com frequência, assim como versões da tradição

oral. Os anos que o pintor florentino esteve em Roma antecedem o período turbulento em que o monge dominicano Girolamo Savonarola (1452-1498) pregou e liderou um movimento de oposição à corte papal em Florença. Vasari afirma que Botticelli teria se tornado um “piagnone”, nome dado aos seguidores de Savonarola, que, na Igreja de São Marcos, fez inúmeros discursos de sua exegese do Livro do Apocalipse. Savonarola também profetizou e recusou, em suas exortações, desde vestes de luxo até livros de Dante e Boccaccio. Seus seguidores chegaram a queimar em praça pública esculturas, livros e telas. Savonarola foi ferrenho opositor de Alexandre VI (1431-1503), na vida secular Rodrigo Borgia, o patriarca da família, pai do *condottiere* Cesare Borgia (1476-1507) e da duquesa de Ferrara, Lucrezia (1480-1519).

Parte das discussões historiográficas sobre Botticelli tem se referido a essa ligação do pintor com Savonarola¹⁰, mas aqui importa destacar que o pintor, vindo da decoração da Sistina, já poderia ter em mente indagações teológicas e parte do árduo debate religioso daqueles anos do fim do *Quattrocento*, quando retornou à Florença e encontrou Savonarola.

O problema da narração da História Sagrada não é central apenas nos afrescos de Botticelli na Sistina, evidentemente: nos afrescos de Domenico Ghirlandaio (1449-1494), tanto na Sistina quanto nas *Histórias dos antecessores de Cristo*, na Capela Tornabuoni, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, pode-se observar um projeto de narração e de comentário à ação dos personagens; gestos, olhares, sublinham ou dissolvem, como no teatro, uma determinada visão da história representada. Aby Warburg, em suas anotações sobre a pintura de Ghirlandaio¹¹, fala da tensão entre as formas miméticas, vindas de fontes visuais antigas, e os debates religiosos da época.

¹⁰ Destaca-se o estudo de MELTZOFF, S. **Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and painting from Boccaccio to Poliziano**. Firenze: L.S.Olschki, 1987; assim como o catálogo comentado de ARASSE, Daniel e DE VECCHI, Pierluigi. **Botticelli: from Lorenzo the Magnificent to Savonarola**. Paris: Skira, 2003.

¹¹ WARBURG, Aby. “O antigo romano na oficina de Ghirlandaio”. In: **A presença do Antigo**. Organização, tradução e introdução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

Esse projeto de unir o antigo ao cristão, a partir das formas advindas dos sarcófagos e da escultura florentina, que Warburg delimita ao tratar de Ghirlandaio, do que se pode imaginar, refere-se a algumas discussões do meio intelectual florentino da época. Leonardo da Vinci (1452-1519) foi, talvez, o artista da cidade que mais se preocupou com as questões relativas à observação da natureza e a relação entre essas observações e a tradição artística tanto antiga quanto da própria Itália central. Deixou anotações que, depois de sua morte, seu discípulo e herdeiro Francesco Melzi (c.1491-1570) reuniu sob o título de *Trattato della pittura*. O manuscrito de Leonardo, base das edições do Tratado, é o Códex Urbinus 1270 Latinus 135, guardado na Biblioteca Vaticana. O Códex Urbinus costuma ser datado entre 1480 e 1516; esse caderno, portanto, acompanhou Leonardo muitos anos e é fonte valiosa para o estabelecimento de algumas hipóteses sobre o meio intelectual no qual Botticelli se formou e se estabeleceu.

Na primeira parte do *Trattato della pittura*, Leonardo estabelece o *paragone* (a disputa) entre as artes. O primeiro *paragone* é entre a pintura e a poesia. Para Leonardo, a pintura é maior do que a poesia por ativar as emoções dos homens rapidamente; a forma plástica é mais direta e tem uma força expressiva maior que a palavra. Tanto a poesia quanto a pintura, segundo Leonardo, são “*invenzione e misura*”, arranjo de cores ou formas plásticas para a expressão. Mas a pintura possui maior competência na capacidade de dispor recursos para o convencimento do espectador:

Or va tu, poeta, descrivi una bellezza senza rappresentazione di cosa viva, e desta gli uomini com quella a tali desideri. Se tu dirai: io ti descriverò l’inferno, o il paradiso, ed altre delizie o spaventi, il pittore ti supera, perché ti metterà innanzi cose, che tacendo diranno tali delizie o ti spaventeranno e ti muoveranno l’animo a fuggire¹².

¹² DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Milano: TEA, 1995, pp. 21-22.

Aqui, Leonardo inverte a clássica expressão do *ut pictura poiesis*, advinda da *Poética* de Horácio; podemos pensar que nos ateliês da Florença do século XV alguns artistas estivessem numa discussão sobre os limites e as possibilidades das artes figurativas. O fato de Botticelli ilustrar o poema de Dante é prova disso – escreve Giorgio Vasari, na biografia destinada ao autor do “Nascimento de Vênus”, que Botticelli teria caído em desordem ao dedicar muito de seu tempo e energias a essa tarefa de ilustrar Dante. O desnível entre a poesia e a pintura, para Leonardo, explicaria o porquê disso – de fato, para Leonardo, o pintor deve se ocupar apenas de seu ofício, o que mais engloba capacidades técnicas e expressivas, muito mais que a poesia, o reino da palavra.

Leonardo é radical, em suas anotações, em pressupor a primazia absoluta da pintura. Descarta também que os pintores tenham que se embrenhar nas querelas teológicas. A narração da História Sagrada, para ele, nada mais é que mais um tema para a imaginação do pintor, como são os rios, as plantas, os corpos humanos.

O único pintor citado do *Tratado* leonardiano é Botticelli, chamado de “nostro Botticella”, na parte 57, “Precetti del pittore”¹³. Leonardo, na passagem, diz que Botticelli afirmava que uma paisagem pode ser feita apenas com manchas de cor, num afresco, e que por isso as paisagens em suas pinturas seriam “tristíssimas”. Leonardo reprova em Botticelli a falta de rigor no que é próprio do ofício da pintura, a concepção plástica; de outras passagens, é fácil compreender que Leonardo não está de acordo com a pouca importância que Botticelli dá a uma paisagem num afresco porque estaria preocupado com a narração no mesmo. Ao recusar a primazia da narrativa numa pintura, Leonardo deixa entrever que o entendimento de Botticelli fosse exatamente o inverso. Tanto num caso como no outro, porém, os dois artistas estariam reivindicando lugares sociais que não estavam destinados aos homens de seu ofício.

Essas tensões, que causam vertigem aos estudiosos, surgem do fato de

¹³ DA VINCI, *op.cit.*, pp. 54-55.

que os homens do *Quattrocento* possuíam regras e valores definidos sobre o papel de cada um dos agentes nos debates intelectuais, ainda mais na Florença, a república aristocrática de mercadores e artifices, que viu ressurgir em todo o seu esplendor tanto as formas quanto as frases da Antiguidade greco-romana. Mas tais regras e valores sociais não impediram o surgimento de arrojadas novas ambições, que quebravam justamente tais regras e criavam suas próprias leis de funcionamento: bem como Leonardo pôde sonhar com mecanismos inimagináveis para seus contemporâneos como helicópteros, escafandros e catapultas, Botticelli tomou um lugar numa galeria que, num primeiro momento, não parecia ser destinada a pintores como ele: o de intelectual exegeta e conhecedor de textos dos séculos anteriores, agente nos debates teológicos e culturais de sua época.

Georges Didi-Huberman conceitua, com exatidão:

La Renaissance est impure: Warburg n'aura jamais cessé d'approfondir et de construire – grâce aux concepts spécifiques de *Nachleben* et de *Pathosformel* – une telle observation. La Renaissance est impure: telle serait, peut-être, sa limite au regard de tout idéal, telle est pourtant bien sa vitalité même. Warburg l'écrivait exactement en 1920: le 'mélange d'éléments hétérogènes' (*Mischung heterogener Elemente*) nomme ce qu'il y a de précisément 'vital' (*so lebenskräftig*) dans la culture de la Renaissance (*Kultur der Renaissance*). Il nomme le caractère 'hybride' du style florentin (*Michstil*). Il implique une constante dialectique de 'tensions' et de 'compromis' – en sorte que la culture renaissante aura fini par se présenter, aux yeux de l'historien, comme un véritable 'organisme énigmatique'¹⁴.

Na busca pela interpretação dos afrescos de Botticelli na Capela Sistina, foi

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. "Renaissance et impureté du temps: Warburg avec Burckhardt". In: **L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 81, grifos do autor.

válida a mescla de opostos, ou de dessemelhantes; tal processo não estava em desacordo com o que o próprio Dante Alighieri em sua *Comédia* propunha como projeto intelectual para os italianos. Botticelli, hoje considerado seu maior comentador visual, aprendeu e bem essa lição – e, nos afrescos da Sistina, deixa para a geração posterior de artistas possibilidades de imaginação. Seria possível pensar no Moisés de Michelangelo sem o intercalar enérgico das ações do profeta, no afresco *botticelliano*? Ou mesmo mais perto cronologicamente, na tensão psicológica do enorme Davi de mármore?

A cena sequencial dos afrescos, como procedimento narrativo, denota a complexidade e profundidade da cultura humanista do artista, mas também se torna indispensável no porvir da arte renascentista florentina. A ideia seria voltar aos princípios da fé e da história, como desejou Guido da Pisa; realinhar a narrativa épica da cristandade na Itália e anunciar uma nova era para o Vaticano – sem perder de vista as tradições iconográficas da Antiguidade Tardia, que endereçam a Moisés o prenúncio não só da era messiânica, mas também da época em que o espectador vive (afinal de contas, Moisés seria uma das primeiras configurações do fiel cristão) – seria parte desse inesgotável legado de Sandro Botticelli.