

## A QUESTÃO DA INDUMENTÁRIA EM OBRAS DE SANDRO BOTTICELLI

**The issue of the costume in Sandro Botticelli's works**

Larissa Sousa de Carvalho

Graduanda em Artes Visuais, Bacharelado em História da Arte, Universidade Estadual do Rio de Janeiro

**Resumo**

A presente comunicação pretende abordar e analisar algumas obras do pintor italiano Sandro Botticelli (1444/5-1510), pontuando questões referentes à iconografia e à indumentária. Deste modo, suas duas obras de maior destaque – “*O Nascimento de Vênus*” e “*A Primavera*” – foram selecionadas para um olhar mais atento, sendo relacionadas a outras imagens, tanto obras do próprio Botticelli, como de outros artistas do período ou ainda de períodos diferentes. Em alusão à indumentária, intenta-se identificar as peças do vestuário e, mais do que isso, perceber suas relações com a tradição clássica, com o contexto do quadro em si e de como isso é compreendido na obra de Botticelli de maneira geral. Ademais, é interessante observar como esses quadros ao invés de representarem temas cristãos, na verdade são representações de mitos clássicos, pois na Florença da segunda metade do século XV, enfatizava-se a idéia de uma verdade e sabedoria superior dos antigos, sendo esclarecido, aos poucos, o próprio contexto histórico do *Quattrocento*, período em que essas obras foram realizadas. Este estudo deve ser compreendido como uma tentativa de analisar a história da arte através de uma perspectiva não muito explorada até o momento, ou seja, sob o olhar dos questionamentos suportados pelo vestuário nas obras de arte.

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

**Abstract**

This paper is intended to address and analyze some works of the Italian painter Sandro Botticelli (1444/5-1510), pointing out issues related to the iconography and with the costume. Thus, its two more important works "The Birth of Venus" and "Primavera" were selected for a closer look, being related to images from other painters of Botticelli's time and even with other Botticelli works as well as painters of different time. In allusion to the costume, it seeks not only to identify the pieces of clothing but more than that, to realize its relations with the classical tradition, the context of the painting and how it is understood in the Botticelli's works in general. Moreover, it is interesting to see how these paintings instead of representing Christian themes, are in truth, representations

of classical myths because in the Florence, since the second half of the fifteenth century the idea of one superior truth and wisdom were emphasize over these concepts found in old societies, being clarified step by step in the historical context of the "Quattrocento" were these works have been performed. This study should be understood as an attempt to analyze the history of art from a perspective not much explored until now, that is, under the gaze of questionings supported by the clothing in the works of art.

**Key Words:** Botticelli, Costume, Art History.

Ao aventurar-se nas leituras referentes a Sandro Botticelli, por mais conflitantes que se apresentem, é possível perceber um ponto de contato entre elas, ou seja, todas concordam com a variedade de interpretações cabíveis às suas obras e igualmente com a dificuldade de estabelecer significados precisos e confiáveis a qualquer símbolo presente nas mesmas. Entretanto, essa capacidade de não encerrar a obra acaba possibilitando uma nova maneira de encará-la, já que a cada leitura um novo aspecto é levantado, quase como um processo de redescoberta.

Em seu estudo, E.H. Gombrich propõe uma leitura das mitologias de Botticelli em conformidade com o simbolismo neoplatônico do *quattrocento*. Dando prioridade para a figura central da *Primavera*, Gombrich busca aprofundar suas análises através, especialmente, de duas fontes principais. A primeira delas é uma carta presente no *Epistolarium* de Marsílio Ficino direcionada a Lorenzo de Pierfrancesco di Médici (supostamente o mecenas da obra), de quem Ficino era mentor espiritual. Na carta, Gombrich busca perceber qual seria o significado da figura da Vênus no quadro da *Primavera* para aquele que a encomendou. Por mais incomum que a passagem possa parecer em um primeiro momento, é nela que a noção de *Venus-Humanitas* é esclarecida, pois de acordo com sua visão de alegoria moral ao lado de seus conhecimentos sobre astrologia, Ficino esclarece o princípio representado por Vênus, que além de servir como guia para o amor dos homens é também um “planeta moralizante”, cuja virtude é definida através de comentários sobre sua anatomia. Ficino ainda aconselha Lorenzo de Pierfrancesco que aceite a virtude da *Venus-Humanitas*, já que pela beleza é possível chegar ao divino.

Além disso, a figura da Vênus também é descrita na segunda e principal fonte em que Gombrich constrói sua argumentação: o Julgamento de Paris presente no *Asno de Ouro* de Apuleius Madaurensis. Entretanto, Gombrich reconhece a dificuldade de relacionar alguns de seus pontos com o que considera como o programa que aconselhava os pintores a representarem os personagens de uma determinada maneira em suas composições, ressaltando,

ainda, a semelhança entre Apuleius e o tipo de fonte que mais inspirava os artistas e mentores do Renascimento, ou seja, a *ekphrasis*. Esta era utilizada para a descrição bem detalhada das coisas, principalmente no que se refere à descrição de uma arte para outra, servindo não somente para visualizar, mas quase para ser reconstruída na pintura. Acreditavam, pois, que era através da correta representação dos atributos e aparência dos Deuses que suas verdadeiras essências seriam reveladas. No entanto, quando Gombrich levanta a hipótese de que os autores dos programas desprezaram o contexto da descrição de Apuleius e a usaram-na exclusivamente como material visual, justificando uma certa desconexão entre texto e imagem, ao invés de corroborar, apenas enfraquece uma possível vinculação, já que a descrição apresenta maior semelhança com a Vênus do *Nascimento*, ainda que, de fato, seja descrita como velada por um fino véu.

Uma outra questão levantada por Gombrich é referente à falta de adequação da “arte secular” ao que Botticelli estaria tentando expressar em sua arte, isto é, a idéia da *Venus-Humanitas* citada por Ficino, que faz com que a figura da Vênus desperte no espectador algo semelhante ao entusiasmo religioso proveniente de sua beleza. Salienta, ainda, a importância de não se ater apenas ao lado pagão e nem somente cristão de suas obras, pois é exatamente através da representação de um assunto não-religioso pintado com um sentimento normalmente reservado para objetos de adoração que a obra de Botticelli dá um passo adiante. Cabe destacar a transformação pela qual os símbolos clássicos passaram a partir dessa vinculação com os dogmas cristãos, concepção essencial do Neoplatonismo. Logo, foi no resgate do mundo clássico de certa forma “esquecido” durante a Idade Média que o Renascimento abre os olhos para as formas da arte greco-romana, inspirando-se, principalmente, em sua mitologia e filosofia, onde Ficino interpreta os textos de Platão na tentativa de relacioná-los à teologia cristã. Deste modo, é possível chegar à compreensão da beleza divina por meio da apreciação da beleza terrena, sendo Vênus seu arquétipo. Percebe-se também como a exaltação da beleza feminina se afasta de sua antiga associação com o pecado (figura de Eva) e se aproxima cada vez mais da Virgem Maria.

Neste momento é interessante apresentar um outro tipo de interlocução, pois em contraste com Gombrich, por exemplo, que busca aprofundar seus questionamentos sem partir de pressupostos e definições prontas, Barbara Deimling reduz as possibilidades de significação da obra ao tomar como verdadeiro alguns fatores que deveriam ser questionados ou, no mínimo, mostrados como incertos (embora sua descrição minuciosa dos elementos faça o observador atentar para detalhes que antes lhe escapavam aos olhos). Logo, apesar de mencionar Ovídio e Poliziano, é através de uma outra

fonte que a autora baseia suas concepções sobre a obra, o *De rerum natura* de Lucrécio. Gombrich ao mencionar interpretações passadas sobre o quadro considera as associações realizadas a partir das passagens de Lucrécio, apenas coerentes quando isoladas. Contudo, o mesmo reconhece a possibilidade de que o texto de Apuleius tenha sido descontextualizado. Neste caso, por mais que as passagens de Lucrécio, no geral, não se relacionem ao conteúdo do quadro como um todo, é possível pensar que talvez possam ter servido como fonte descritiva para a construção visual e pictórica da obra. Cabe ainda questionar: para aqueles que cogitam outros significados para a obra, focando somente na figura da Vênus – como Gombrich que menciona o episódio do Julgamento de Paris – será mesmo que o quadro de Botticelli não esteja minimamente relacionado com a estação da primavera? Deimling observa a identificação de quinhentas espécies de plantas, das quais cento e noventa são flores. Por que Botticelli teria se dedicado tanto na caracterização de cada tipo vegetal, especialmente no primeiro plano, se não existisse algum vínculo efetivo com a chegada dessa estação do ano?

Em divergência à concepção de Deimling, Paul Barolsky defende a insuficiência de descrição para que o processo de transformação da ninfa Clóris pudesse, de fato, ser representado, sugerindo uma outra fonte possível: o mito ovidiano de Apolo e Dafne. Sendo assim, Barolsky acredita que através da metamorfose desses dois contos de Ovídio, Botticelli pôde construir na sua própria pintura a metamorfose ocorrida em um deles – Clóris transformada em Flora, assim como, Dafne fora transformada em árvore. Além do mais, Barolsky segue observando outros tipos de metamorfoses recorrentes nas obras do pintor, como o broche de uma das Três Graças que é aparentemente suportado, não por um cordão, mas pela própria continuação de suas tranças, metamorfoseando seus cabelos em um colar. Já na forma de Flora, não são seus seios que levantam questionamentos, como Ann Shteir afirma ocorrer na iconografia da deusa, mas sim sua barriga arredondada indicando uma possível gravidez. Tal comentário também pode ser encontrado em referência a figura da Vênus (traço comum a outros quadros) que, de certa maneira, também apresenta o ventre acentuado. Ao considerar a primavera como a estação da renovação e da fecundidade, será mesmo que a gravidez de uma dessas duas figuras se sustenta? Alguns críticos observam no quadro um clima de celebração, quase como um ritual de passagem para a felicidade. Esta noção se relaciona ao contexto do casamento, pois como evidenciado por Michael Rohlmann, o quadro foi supostamente encomendado para celebrar a união de Lorenzo de Pierfrancesco com Semiramide Appiani (MARMOR, 2003).

Continuando com mais um questionamento sobre a figura da Vênus na *Primavera*, cabe mencionar as análises de Jean Gillies em torno do que a mesma

considera como a figura central do quadro, já que é a partir da representação incomum e não estereotipada da Vênus que a autora se abre para novas possibilidades interpretativas, cogitando a hipótese de que na verdade seja Ísis ali representada. Para comprovar tal afirmação, Gillies recorre a duas fontes: uma estátua da deusa egípcia (“*Isis with Jar and Sistrum*” localizada nos Museus Capitolinos, em Roma) e o *Asno de Ouro* de Apuleius, seguindo a mesma fonte literária mencionada por Gombrich. Inicia, assim, contrapondo Vênus à estátua de Ísis, bem como, à descrição de Apuleius, afirmando ser possível encontrar similaridades, principalmente, no que se refere ao vestuário, posicionamento, gestos e expressões faciais de ambas as figuras. Adiante, a autora menciona mais um ponto para ratificar o vínculo que busca propor entre as deusas. A conexão está na presença de um medalhão contendo o principal atributo de Ísis, a lua crescente. Sendo assim, é através desse medalhão que a possível gravidez da figura também se justifica, pois como afirma Gilles, a gestação está indicada pela reflexão da luz solar na insígnia.

Vale ressaltar que em seu estudo, Gombrich menciona um possível vínculo entre essas duas figuras, contudo, se refere mais em relação ao *Nascimento de Vênus* do que da *Primavera*, como o faz Gillies. Sendo assim, Gombrich relembra como era usual a busca por múltiplas fontes e referências para, em seguida, combinar todas elas criando algo “novo”. No caso de Botticelli, o mesmo pode ter ocorrido, sendo possível que a descrição de Apuleius em referência à Ísis tenha sido transfigurada para Vênus, já que em um trecho Ísis afirma sua identidade com a deusa. Sobre tal procedimento, ainda considera que a principal fonte em relação ao quadro do *Nascimento*, ou seja, a *Giostra* de Poliziano, também se constitui da mesma forma, já que apresenta trechos retirados de Homero, Ovídio, entre outros autores clássicos. Assim sendo, o quadro representa a chegada de Vênus a Chipre, após ter nascido da espuma do mar fertilizada pelo sêmen de Urano. Para que chegue até a margem, Vênus é direcionada pelo sopro de Zéfiro, a quem a brisa Aura está entrelaçada. Já no canto direito, uma das ninfas das Horas, abre uma ampla peça de roupa, para que assim, cubra a nudez da deusa.

Como é possível perceber, esta obra não apresenta tantas divergências interpretativas como a *Primavera*. Na verdade, alguns significados relativos a esta última também são interpretados à luz do *Nascimento de Vênus*, como é o caso das concepções neoplatônicas, por exemplo. Deste modo, Vênus continua sendo o símbolo desses ideais, deixando de ser puro fruto de contemplação ou mesmo da associação com o pecado, para representar a verdade cristã através de sua beleza única. Botticelli, portanto, teria novamente acrescentado a um episódio mitológico-pagão um espírito cristão, em que a deusa passaria a ser símbolo da alma cristã que emerge das águas do batismo, assim como, todo o

esquema da composição seguiria as tradicionais representações do Batismo de Cristo, como nota Gombrich.

Ainda em relação à Vênus, mostra-se necessário acrescentar alguns comentários a seu respeito. Primeiramente, vale notar sua ligação com a noção clássica de *Venus pudica*, ou seja, da figura nua que cobre com uma das mãos sua genitália, enfatizando exatamente o que se pretende ocultar. Uma possível inspiração pode ter sido a estátua *Vênus de Médicis*, que também apresenta o mesmo gesto pudico e despido de senso erótico da deusa de Botticelli. Em seguida, alguns estudiosos, como Gaia Servadio e Fabienne Rousso, acreditam que a intenção do pintor, na verdade, foi baseada no ideal de beleza das mulheres florentinas de seu tempo, defendendo ainda, a utilização de um modelo em especial para criação de suas figuras, a bela Simonetta Vespucci. Por último, mas de certa maneira relacionado ao primeiro ponto, cabe observar a cor pálida destacada pelo contorno preto da pele de Vênus, remetendo também a cor do mármore das estátuas antigas, o que acentua sua expressão aparentemente fria e enigmática. Além disso, a deusa ratifica o ideal de beleza da época, apresentando ainda longas mechas de cabelo loiro quase dourado, símbolo da castidade feminina.

Após perceber algumas das questões e interpretações possíveis a ambos os quadros do mestre florentino, cabe ainda refletir sobre um questionamento relevante: Por que a Vênus da *Primavera* levanta tantas dúvidas e diferentes interpretações, enquanto a *Vênus do Nascimento* já é considerada como uma representação compreendida e totalmente válida? Se teoricamente toda moça bonita poderia ser Vênus, porque esta em particular é tão indagada? É evidente que o “contexto” influencia de certa maneira, pois a iconografia da Vênus surgindo do mar, inspirada também na representação da *Aphrodite anadyomene* de Apelles, já era recorrente na época, enquanto, no Jardim do Amor e da Primavera sua representação é incomum, onde nem mesmo a presença das Três Graças e do Cúpido faz cessar as dúvidas que recaem sobre a Vênus. Sendo assim, um elemento que corrobora significativamente para a sua representação diferenciada, fugindo de estereótipos e cânones, é o modo como sua indumentária é representada, bem como, as próprias características desta vestimenta. Paul Holberton já indicara para tal direção: “*Next to them [Flora, Clóris e Zéfiro], the figure in the middle is virtually characterless: her garments are neither classical nor contemporary, but extramundane, like those of a Virgin Mary. Her face is not a portrait but generic. Her gestures, however, are those of greeting – one hand raised upright on the wrist, the other lifting her robe in a curtsey*” (HOLBERTON, 1982).

Sem mesmo nomear a figura central como Vênus, Holberton foca para sua vestimenta como elemento caracterizador da personagem. Além disso, considera este traje extramundano, já que não pode ser completamente

identificado, nem à luz do vestuário clássico e nem ao do século XV. Essa heterogeneidade pode ser percebida em diversos elementos de sua vestimenta: em seu traje branco acinzentado, por exemplo, é possível observar a influência clássica, pois remete à túnica de linho utilizada pelos antigos, denominada *quitão*. Entretanto esta era ajustada nos ombros por fechos, sendo composta por uma peça única retangular amarrada, mas, no caso de Vênus, a parte superior de seu traje não se parece com nenhum tipo de combinação desenvolvida pelos gregos, assim como diverge dos vestidos comuns ao século XV. Ao invés da amarração na frente, o usual da época, o vestido da deusa apresenta uma espécie de armação nos seios de onde pendem os ornamentos, em que a corrente de seu medalhão, profusamente adornada com pedraria esverdeada, confunde-se com essas linhas que marcam a parte superior de sua vestimenta. Em relação às mangas, como era comum que elas fossem maiores do que deveriam, as pregas e amarrações faziam a correção do comprimento, formando pequenos pufes na parte do cotovelo ao ombro, como pode ser observado, até mesmo, em Vênus.

Além dessa espécie de túnica há um outro elemento enigmático em sua indumentária: o manto vermelho que pende sobre um de seus braços e apóia-se em uma de suas mãos. De tecido mais encorpado e volumoso, possivelmente veludo, esse manto de inspiração grega, denominado *himation*, se apresenta ricamente decorado com padrão quadricular em seu lado vermelho e, com uma espécie de estrela ou flor, em seu lado oposto (de cor verde esmeralda), assim como, da própria barra do manto de onde pendem formas circulares. Ao lado do *quitão*, o *himation* era uma peça essencial do traje feminino, sendo utilizado de sete maneiras diferentes, como avalia Herbert Norris. No entanto, nenhuma delas se assemelha à forma utilizada pela Vênus da *Primavera*, pois como serviam para proteger as mulheres das intempéries, normalmente envolviam seus ombros e até mesmo suas cabeças, pendendo sobre seus braços e corpo. No caso de Vênus, o manto não parece envolvê-la – é como se estivesse apenas apoiado frontalmente, precisando ser segurado com um movimento ascensional de sua mão esquerda.

Dando continuidade, agora em relação a outro personagem, é igualmente perceptível o vínculo entre o traje de Mercúrio e o dos clássicos. Assim, de acordo com a maneira de vestir, seu traje se assemelharia ao *peplo* utilizado apenas pelas mulheres, já que também segue por baixo do braço esquerdo sendo preso no ombro direito. Isto faz o peito esquerdo ficar descoberto e as laterais abertas, como é mostrado em Mercúrio. Tal “amarração” também era utilizada no *quitão* masculino, entretanto, seu tecido era muito mais fino (linho, algodão), menos decorado do que as capas e mantos e fechado nas laterais. Embora o *quitão* curto sem cinto fosse usado pelos

soldados por baixo da armadura, Mercúrio apresenta um traje diferenciado deste, é possível observar, assim, uma inspiração em outra peça de roupa clássica que ainda falta ser mencionada, a *clâmide*. Esta, com dimensões menores do que o *himation*, era a capa de lã utilizada pelos homens, principalmente, no período de guerra, onde os soldados e mensageiros mais novos vestiam-na sem outra peça por baixo, o que não era comum no ambiente social. Além disso, a *clâmide* oferecia liberdade dos movimentos, sendo presa apenas do lado direito do pescoço, embora não seja visível na veste de Mercúrio que, na verdade, induz ainda um outro tipo de amarração lateral, por baixo de sua mão esquerda. Em relação aos pés, era comum entre homens e mulheres o uso de sandálias e botas, todos confeccionados em couro e com solado do mesmo material ou de madeira. A bota que Mercúrio calça é semelhante a da Minerva no quadro *Minerva e o Centauro*, também presa aos dedos e aparentemente sem solado. O que se diferencia é apenas a cor, que variava de acordo com as colorações naturais do couro, assim como, o tipo de trançado para amarrá-las, geralmente frontal. Cabe notar que o restante dos personagens se apresentam descalços, com exceção de Vênus, que calça uma delicada sandália de tiras muito finas, quase com se estivesse descalça como os demais.

Flora, em contrapartida, exhibe um traje relativo mais ao século XV do que propriamente a Antiguidade. Sem apresentar nenhuma jóia, são apenas as flores que compõem a ornamentação de sua veste, totalmente bordada com padrões florais e variados. No decote, uma guirlanda de flores e, por baixo dos seios, um ramo de roseira: essa é a ênfase dada à parte superior de seu vestido. Em comparação com o traje dela, a indumentária de Hora do quadro do *Nascimento de Vênus* também compartilha de algumas características semelhantes, principalmente, no formato, na presença de padrões florais bordados e nas decorações com ramos de flores na região superior do vestido, embora as mangas, ainda se remetam as de Vênus da *Primavera*. Sendo assim, tanto as vestes de Hora como o próprio manto que a mesma estende para Vênus, são ricamente ornamentados, diferentemente, da lisa e esvoaçante capa de Zéfiro (e Aura), também presente no quadro da *Primavera*. Logo, da mesma maneira que Zéfiro se cobre somente com uma peça de roupa, Clóris também está coberta apenas por um véu transparente, tão diáfano, que revela o vulto das flores ao fundo. Igualmente vestindo as Três Graças, o véu aqui não parece ser tão invisível quanto o da ninfa, embora ainda revele a silhueta das três figuras, possibilitando que Stella Mary Pearce, ainda, atente para a suavidade com que suas vestes foram claramente desenhadas, apesar de nem sempre serem percebidas de imediato.

Deste modo, Pearce considera Botticelli um pintor preocupado com todos os pormenores da indumentária, sem inventar peças de roupas



fantasiosas e, nem mesmo, esquecer de nenhum detalhe relevante. O fato de ter sido ourives no início de sua formação pode ter influenciado essa preocupação com a minúcia, pois como era comum desde a antiguidade enviar artigos de vestir para a ourivesaria (aplicação de ouro ou prata), Botticelli pode ter tido algum contato com tal atividade. Ademais, Pearce ainda reforça a importância dos conhecimentos técnicos em indumentária, já que possibilitam a reconstrução mental do que está ali representado na obra de arte. Por fim, após evidenciar alguns posicionamentos, análises e interpretações, principalmente, no que se refere à figura da Vênus em ambos os quadros, cabe lembrar a continuidade de tais pesquisas para os diversos pontos ainda almejados, buscando aprofundá-los mais e mais.



(c[1]. 1482) Sandro Botticelli, Primavera, Têmpera em painel, 203 x 314 cm -  
Galleria degli Uffiz



(c[1].1485) Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus, Têmpera sobre tela, 172.5 x 278.5 cm, Galle

### Referências bibliográficas

- BAROLSKY, Paul. *As In Ovid, So In Renaissance Art*. In. “Renaissance Quarterly”, Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998), p. 451-474.
- DEIMLING, Barbara. *Botticelli*. São Paulo: Distribuidora de Livros Paisagem, 2005.
- GILLIES, Jean. *The Central in Botticelli's “Primavera”*. In. “Woman’s Art Journal”, Vol. 2, No. 1 (Spring – Summer, 1981), p. 12-16.
- 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.
- HOLBERTON, Paul. *Botticelli's “Primavera”: che volea s’intendesse*. In. “Journal of The Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 45 (1982), p. 202-210.
- MARMOR, Max C. *From Purgatory to the “Primavera”: Some Observations on Botticelli and Dante*. In. “Artibus et Historiae”, Vol. 24, No. 48 (2003), p. 199-212.
- NORRIS, Herbert. *Acient European Customer and Fashion*. . New York: Dover Publications INC., 1999.
- PEARCE, Stella Mary. *The Study Costume in Painting*. In. “Studies in Conservation”, Vol. 4, No. 4 (Nov., 1959), p. 127-139.

ROUSSO, Fabienne. “A beleza através da história” In. Chahine, Nathalie; Jazdzewski, Catherine; Lanneloune, Marie-Pierre; Mohrt, Françoise; Rouso, Fabienne e Vormese, Francine. *Beleza do século*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

SERVADIO, Gaia. *Renaissance Woman*. London and New York: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2005.

SHTEIR, Ann B. *Flora primavera or Flora meretrix? Iconography, Gender, and Science*. In. “Studies in Eighteenth-Century Culture”, 36 (2007), p.147-68.