

**O OLHAR RENASCENTISTA SOBRE A PAISAGEM SIMBÓLICA:
UMA ANUNCIAÇÃO À VIRGEM MARIA DE SANDRO BOTTICELLI**

Anna Paola P. Baptista

Uma das idéias centrais para o campo da iconografia artística é a de que qualquer percepção é interpretativa e de que toda linguagem humana deve sua inteligibilidade à decifração de um código de convenções restrito a uma comunidade de usuários. A validade desse pressuposto justifica-se não somente na relação da obra de arte com seu público-alvo original, mas também, de forma ainda mais contundente, com aqueles de épocas posteriores a ela, afastados culturalmente no tempo dos cânones que lhe moldaram a feitura, bem como do olhar perceptivo e interpretativo posto sobre ela por seus contemporâneos.

Dessa maneira, o entendimento de uma pintura e da resposta a ela por parte de seu público espectador depende diretamente do reconhecimento de suas convenções representativas. Para um gênero de arte como a pintura religiosa do *Quattrocento* italiano, essa necessidade se faz ainda mais intensa, dado que os retábulos e ciclos narrativos nas igrejas estavam comprometidos com as funções narrativa e instrutiva tradicionalmente designadas àquelas obras¹.

Propõe-se, aqui, a apreciação de um retábulo do *Quattrocento* florentino, circunscrevendo-se sua leitura a alguns aspectos de sua paisagem simbólica de fundo e deixando-se em segundo plano outros segmentos da composição, como as figuras e a arquitetura.

Em primeiro lugar, convém lembrar que a pintura de paisagem, enquanto fundo para as imagens religiosas, foi um dos gêneros bastante desenvolvidos na Toscana, durante o Renascimento. Fundos com paisagens complexas representavam um elemento relativamente novo na pintura do século XV, e não se associavam especialmente a Florença². Parece plausível dizer que o contato com a arte do norte impulsionou seu desenvolvimento. É notória a influência flamenga sobre diversos aspectos da pintura italiana do *Quattrocento*; porém, seus motivos paisagísticos destacaram-se em particular como um forte modismo florentino. Trazidos em tapeçarias, quadros e gravuras flamengas, e pelos próprios artistas estrangeiros em viagem, ou que lá pre-

1. Michael Baxandall, por exemplo, já demonstrou como o olhar renascentista era treinado e se comprazia com o reconhecimento e a decifração de códigos simbólicos, metáforas e analogias presentes nas cenas representadas. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*, Oxford, 1991.

2. E. H. Gombrich rastreou a emergência da paisagem como gênero autônomo da pintura em "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", em *Norm and Form*, London, 1985, pp. 107-121. As origens da representação de paisagens na pintura italiana são o objeto de estudo de R. A. Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966, e K. Clark, *Landscape into Art*, London, 1976.



tendiam se estabelecer, os motivos flamengos foram paulatinamente absorvidos no vocabulário pictórico dos mestres da Toscana e reinterpretados de acordo com as características estilísticas próprias a cada artista.

De qualquer maneira, a teoria artística do Renascimento, da forma como foi enunciada por Alberti e Vasari, via na paisagem um meio de auxiliar e sublinhar o conteúdo figurativo, adicionando detalhes simbólicos e enfatizando a *istoria* sem diminuição da importância do tema figurativo, ainda que a capacidade de a paisagem agradar fosse também reconhecida. Portanto, as paisagens do *Quattrocento* revelam geralmente um caráter simbólico, aludindo à temática do primeiro plano. Inspiradas em fontes variadas que incluíam textos religiosos, descrições poéticas de jardins, gravuras de botânica, Livros de Horas e, algumas vezes, observação direta, seguiam requisitos do *decorum* e do princípio da apropriabilidade em que os propósitos temáticos e simbólicos se faziam soberanos. Cada parte da paisagem deveria, assim, aludir de uma maneira ou de outra à *istoria* como um todo ou a personagens individuais, conectando-se intimamente, à temática figurativa³.

A *Anunciação* de Cestello de Sandro Botticelli (1489-90), hoje no Museu Uffizi (fig. 1), é uma obra que permanece instigante ao longo de seus mais de quinhentos anos e que, pela expressão peculiar do gestual de suas figuras, impressiona. Entretanto, a paisagem de fundo integra-se, complementa e participa das narrativas do primeiro plano e da *predella*. A vista imaginária, idealizada, dominada ao centro por uma árvore esguia e solitária, funciona como um eco do sentido geral daquela narrativa, que explora o conceito central da mariologia bernardiana, calcada no papel da Virgem para o projeto de Redenção da humanidade (fig. 2).

Iconograficamente, o retábulo seguiu os modelos delineados pela *Anunciação* Cavalcanti (ca.1433), de Donatello em Santa Croce, e da *Anunciação* de San Lorenzo (ca.1440), de Filippo Lippi, onde uma Virgem perturbada, de pé, é confrontada com um anjo ajoelhado. As particularidades, contudo, podem ser creditadas ao misticismo bernardiano que permeia a pintura de Botticelli. A iconografia mariana havia sido moldada, em grande medida, por São Bernardo no século XII e, no século XV, já representava um modelo tradicional para o tema. A idéia central desta mariologia encontrava-se no papel da Virgem na Redenção da humanidade. A *Anunciação* de Cestello explorou esse conceito ao procurar ser um registro do ciclo completo da Salvação, cujo incício é a Anunciação da Encarnação. Vale notar que, neste caso, a presença da imaginária bernardiana é apropriada por si mesma, considerando-se a natureza da encomenda e o local para o qual o quadro foi originariamente produzido.

Comissionada em 1489 por Benedetto Guardi, que a destinou à sua capela particular, na igreja do Monastério Cisterciense de Santa Maria Maddalena del Cestello, em Florença, a impressionante composição da *Anunciação* de Cestello destaca-se não apenas do conjunto da obra do próprio Botticelli, mas também em relação às interpreta-

3. A. Cole, *Aspects of Quattrocento Landscape Depiction*, M. Phill Dissertation, Warburg Institute, London, 1981, pp. 4, 94-96, 111 e 123; S. Fermor, *Piero di Cosimo*, London, 1993, pp. 164-205.



ções contemporâneas do tema. Composição e cor estão a serviço de sua espiritualidade exagerada, enquanto os painéis do *gradino* e a paisagem de fundo complementam o drama que vai sendo desvendado pelos protagonistas no primeiro plano.

A Virgem da *Anunciação* de Cestello foi surpreendida em suas orações pelo arcanjo Gabriel, que se precipita pela esquerda no aposento de Maria, mobiliado apenas com um atril na extrema direita. Um livro aberto repousa no atril e a Virgem vira-se na direção do anjo num movimento de *contrapposto*. Curvando-se para frente, com olhos baixos, ela estende ambas as mãos na direção do anjo. As mãos direitas dos protagonistas se encontram no espaço entre as duas figuras, mantendo uma distância ainda respeitável e funcionando, assim, como uma ponte entre as duas metades do quadro.

O mensageiro angélico, por sua vez, acabou de descer e apóia-se sobre um dos joelhos, aos pés da Virgem, no assoalho revestido com lajotas quadradas vermelhas com moldura branca. Sua roupagem ainda retém indícios da velocidade do voo, e o enorme talo de lírios, na mão esquerda, está envergado para trás por causa da viagem pelo ar. Ele é visto de perfil, a olhar para cima na direção de Maria, cujos lábios estão entreabertos e a mão direita levantada em um gesto de bênção, enquanto endereça ansiosamente sua saudação.

As linhas convergentes do chão direcionam nossos olhos para a parede cinza de *pietra serena*, que constitui o fundo e o lado esquerdo do aposento. Uma paisagem ampla descortina-se atrás do anjo, vista através de um portal aberto nessa parede. Uma árvore alta e delgada posiciona-se entre o pequeno jardim murado de branco contíguo à porta (*o hortus conclusus*) e a paisagem distante. O córrego tortuoso, pontuado de pequenos barcos, divide a cena em dois lados: na margem esquerda, um castelo de numerosas torres com flechas características da arquitetura do norte eleva-se sobre uma montanha de formas bizarras; na margem direita, uma estrutura arqueada no rio, que se assemelha a uma ponte inconclusa, junta-se à muralha com uma torre redonda monumental, ameias e os portões de uma cidade.

O retábulo repousa em uma moldura decorada com pilastras laterais, que suportam uma entablatura pintada com arabescos em ouro sob fundo azul. Embaixo do painel principal, há um *gradino* cuja pintura simula cinco painéis de mármore. O painel central oblongo ostenta uma figura em três quartos do Cristo Morto dentro do sepulcro, de onde pende o Sudário. À esquerda e direita, dois painéis oblongos trazem inscrições douradas sob fundo azul, nas quais se lê, respectivamente: “O Espírito Santo descerá sobre ti, e a força do Altíssimo te envolverá com a sua sombra” e “Eis aqui a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra”. Cada um dos painéis menores sob as pilastras possui um escudo com as armas do mecenas.

Regendo-se pelas convenções do *Quattrocento*, nas quais a paisagem subordinava-se às figuras e aludia temática e simbolicamente à *istoria*, o fundo do retábulo de Cestello complementa as narrativas do primeiro plano e da *predella*. A vista é imaginária, idealizada e, muito provavelmente, não pretende espelhar nenhum lugar conhecido. A paisagem na *Anunciação* de Cestello comunica uma sensação de primave-



ra. A árvore é nova e sua folhagem ostenta um matiz primaveril de um marrom dourado e luminoso.

A árvore, com efeito, é o elemento simbólico chave. Sua posição central proeminente, no ponto focal da pintura, de acordo com a teoria ótica medieval do *axis visualis*, implica o reconhecimento de sua importância para o sentido geral da narrativa. Além do mais, o motivo havia sido constantemente associado à Virgem. No retábulo de Botticelli, a árvore delgada no fundo é justaposta a uma Virgem em escala ligeiramente maior que a humana, no primeiro plano⁴. Tanto pintores italianos quanto flamengos utilizaram-se da imagem nas composições de *Madona e o Menino*, sendo a árvore vista frequentemente através da janela⁵. Em anunciações, a presença de múltiplas árvores na paisagem era comum, mas uma única, solitária, era menos usual⁶. Em alguns casos, pelo menos, a associação com a imagem da *Lignum Vitae* é evidente. Por exemplo, num relevo alemão, em marfim, do século X, no qual Maria e o anjo encontram-se de pé de cada um dos lados da árvore, esta ocupa um lugar tão importante na composição, que dificilmente pode ser encarada como um detalhe decorativo, devendo ser vista, conseqüentemente, como “a árvore da vida no paraíso”⁷.

A associação da primavera com o florescimento do homem e com o ciclo contínuo do processo de definhamento seguido da florescência e vice-versa, era um conceito recorrente do pensamento cristão à época do Renascimento⁸. Além do mais, a associação de árvores e plantas com o movimento de renovação da vida está intimamente ligado a Dante e à tradição franciscana da lenda da Vera Cruz. É uma presunção razoável que a árvore alta e solitária do retábulo de Botticelli esteja relacionada ao conceito da “árvore da vida”, considerando-se que a Anunciação significava a renovação da aliança entre Deus e a humanidade, o começo de nossa Redenção. O episódio tinha ainda forte associação com a chegada da primavera, celebrada em 25 de março – data que marcava também, em Florença, o início do Ano Novo.

Para muitas culturas diferentes, a árvore é um dos símbolos essenciais. Grosso modo, ela denota a vida cósmica, seu processo gerador e regenerativo. A árvore pode

4. Ver R. Lightbown, *Botticelli. Life and Work*, London, 1989, pp. 218-223. A mesma árvore aparecia no *Retrato de Piero de' Medici* (ca. 1478) hoje desaparecido. Na medida em que este foi, provavelmente, um retrato póstumo, o mesmo tipo de alusão à esperança de vida eterna e salvação continua a ser pertinente.

5. Alguns exemplos podem ser citados: a *Madona e o Menino* de Fra Diamante, National Gallery, Londres; a *Madona e o Menino* de Gambier-Parry de um membro do círculo de Verrochio, Courtauld Galleries, Londres; a *Madonna e o Menino* de Ghirlandaio, National Gallery, Londres; a *Madona e o Menino* de Piero di Cosimo, Coleção Real, Estocolmo; a *Madona e o Menino com Santos Pedro e Paulo*, de Dieric Bouts, National Gallery, Londres; a *Madona* de Memling, National Gallery, Washington; a *Sagrada Família* do Mestre de Frankfurt, Coleção Thyssen-Bornemisza, Madri.

6. Ela aparece nas Anunciações de Guido da Siena (Princeton University), Dieric Bouts (Lisboa), Mestre dos painéis Barberini (Washington) – embora neste caso seja um cipreste – e na iluminura atribuída ao Mestre da Riccardiana 231, a chamada folha de Cleveland.

7. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, London, 1971, p. 40.

8. G. B. Ladner, *op. cit.*, pp. 303-322.



simbolizar a vida inexaurível, um equivalente da imortalidade. Por sua forma vertical alongada, ela é vista como um *axis* do mundo, um elo entre os três mundos: suas raízes estão no subsolo, seu tronco, na terra e sua folhagem, no céu⁹. A simbologia Cristã compartilha plenamente do significado primário da árvore como *axis-mund*, sendo que a Cruz de Cristo, mantenedora da união universal, pode ser interpretada como uma árvore cosmológica. Duas árvores paradisíacas são mencionadas no Gênesis (2, 8-10 e 3, 22-24): a Árvore da Ciência do Bem e do Mal e sua antítese, a Árvore da Vida, a verdadeira *Lignum vitae*, no meio do Paraíso. No curso da Idade Média, a Árvore da Vida veio a ser visualizada não apenas no meio do jardim do Éden, mas também no seu ponto mais alto. A Água da Vida foi imaginada fluindo de uma fonte a seu pé, e, daí, separando-se em quatro riachos independentes. A exegese bíblica veio a identificar a árvore da salvação do Novo Testamento – a Cruz, o instrumento da vida nova – com a árvore fatal do Éden, e, da mesma forma que Eva havia iniciado a era da danação, Maria a interrompia, redimindo a todos. Assim, a Expulsão do Paraíso e a Anunciação passaram a ter uma relação antitética¹⁰. Bernardo elaborou a antítese Eva/Maria – Queda/Encarnação em termos de simbolismo vegetal:

(...) corre então para Maria, corre para tua filha. Deixe agora sua filha implorar pela mãe e apagar a sua vergonha. Deixe-a agora reconciliar sua mãe com o Pai (...) Sim, ele deu uma mulher por outra mulher; uma sábia por uma tola; uma humilde por uma arrogante. Ao invés da árvore da morte, ela oferece a você uma amostra de vida; no lugar do fruto venenoso da amargura, ela sustenta para você a doçura do fruto da eternidade.¹¹

Como *Virgo*, Maria era associada à *virga*, a vara da qual cresceram os frutos da redenção. A Virgem ligava-se à profecia messiânica da vara de Jessé, e a liturgia a invocava como o cedro do Líbano, a palma, o cipreste, a rosa de Sharon, a oliva e o plátano, todos elementos articulados ao conceito de sabedoria. Mas foi São Bernardo, provavelmente, que começou a enfatizar o papel de Maria na obra da Redenção,

9. Ver entrada “árvore” em J. C. Girtler, *A Dictionary of Symbols*, London, 1962; J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London, 1978; A. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam and London, 1974; e G. G. Sill, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, London, 1975.

10. Paire uma certa confusão acerca destas duas árvores. O Livro de Nicodemos, apócrifo do século I, descreveu que Adão foi mandado por Set ao Jardim do Éden para encontrar a árvore da misericórdia e coletar um óleo destinado a ungir seus membros. A *Legenda Aurea*, contudo, substituiu esta árvore por um ramo da Árvore do Conhecimento que está plantada na cova de Adão e, posteriormente, forneceria a madeira para a cruz de Cristo. Ver M. Warner, “Signs of the Fifth Element”, em *The South Bank Centre, The Tree of Life, New Images of an Ancient Symbol*, London, 1989, pp. 17-19; R. Hatfield, “The Tree of Life and the Holy Cross. Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento”. In: T. Verdon, and J. Henderson, [eds.], *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse, 1990, pp. 132-160.

11. Bernard of Clairvaux, *Magnificat. Homilies in Praise of the Blessed Virgin Mary*, Homily II, Kalamazoo, p. 17.



no painel central do *gradino* parece proclamar que a Redenção, anunciada pela narrativa principal, é atingida através do sacrifício do filho de Deus. O motivo era particularmente comum nas *predelas*, localizadas logo acima do altar pois, dessa forma, o retábulo passava a relacionar-se intimamente com a celebração da missa. Os fiéis defronte ao altar, eram convidados a lembrar tanto a Virgem quanto o Redentor. A conexão é particularmente significativa, porque a relação entre Maria e a Eucaristia dependia também da Encarnação. A devoção popular concentrava-se no aspecto sacrificial da missa, mas a teologia patrística havia estabelecido uma comparação entre a Transubstanciação e o momento da Encarnação. Um paralelo óbvio foi assim delineado entre o tabernáculo que guarda a matéria consagrada e o corpo da Virgem que carregou o Deus vivo¹⁶.

Pode-se dizer que, em sua mensagem de esperança e Salvação, a paisagem de fundo ecoa a narrativa que se desenrola no primeiro plano e se completa no *gradino*, em primeiro lugar, nas inscrições que finalizam o diálogo dos protagonistas e, finalmente, com a representação de seu resultado: o sacrifício de Cristo trazendo a renovação da aliança entre Deus e a humanidade.

A Anunciação é um importante conceito teológico. Para a fé cristã, representa um momento ímpar de apogeu na história da salvação. A narrativa reconta a Encarnação do Filho de Deus e a relaciona, ao mesmo tempo, a um instante singular da trajetória humana e a uma decisão pessoal. Episódio crucial na vida de Maria, representa a ocasião em que seus dotes naturais foram recompensados, seu destino, traçado e seu poderio como Co-Redentora, justificado.

Submetidos, ao longo do tempo, a variadas fórmulas iconográficas, desde as primeiras representações na pintura das Catacumbas, esses diferentes padrões estiveram ligados ao desenvolvimento de uma mariologia dentro da Igreja Católica. Para um tema como a Anunciação, pintores do século XV à procura de inspiração podiam beneficiar-se de um repertório prévio de exemplos visuais, bem como de uma bagagem teológica acessível, originária de tratados, sermões, hinos e representações teatrais. O pensamento bernardiano havia modelado a maioria dos conceitos mariológicos e permeado a sociedade florentina; suas idéias poderiam penetrar o universo simbólico de uma obra de arte mesmo que descartada a orientação direta de um teólogo Cisterciense.

De qualquer modo, Botticelli respondeu ao desafio da encomenda com uma composição que seguia a antiga tradição: um anjo ajoelhado e uma Virgem perturbada, de pé, com paisagem ao fundo. Nessa obra, todavia, o drama é intensificado: o aposento vazio enfatiza a angústia; a paisagem serve para criar um senso de espaço que, de outra maneira, seria claustrofóbico. A árvore solitária, em particular, acentua o drama, e as cores se harmonizam com o sentimento de inquietude. O pintor evitou símbolos tradicionais da concepção virginal. Não encontramos, aqui, uma tentativa

16. Ver S. N. Blum, "Hans Memling's Annunciation with Angelic Attendants". In: *Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, p. 49.

de representar o momento e a mecânica da Encarnação, tal como fizeram outras versões do tema. Nem podemos dizer que o retábulo representa apenas um dos estados de espírito experimentados pela Virgem no decorrer da entrevista com o anjo – a Anunciação da inquietação, como a obra já foi caracterizada¹⁷.

Ao mesmo tempo em que é inegável a tradução dos gestos da Virgem a um estado de agitação emocional, é forçoso reconhecer que a narrativa não circunscreve um único momento. Ao contrário, o episódio inteiro é contado. A saudação inicial do anjo está implícita pela sua postura ainda não completamente acomodada e pelo fato de partes do corpo de Maria estarem ainda viradas na direção do atril. A fase intermediária do diálogo é representada na área central do plano pictórico por meio da resposta confortante de Gabriel às ansiedades da Virgem e pelo balé das mãos que, ao buscarem umas às outras mas não se tocarem, falam sobre defesa e aceitação, compaixão e reverência. A narrativa então se desloca ao *gradino*, onde as inscrições remetem à elucidação das dúvidas da Virgem e à sua submissão final.

Mas isso não é tudo: em termos simbólicos, as conseqüências da Anunciação para a humanidade também foram representadas. O *gradino* divide o painel em três segmentos iguais. As laterais concentram a “ação” – os movimentos bruscos das figuras no painel e as palavras proferidas no *gradino*. Na banda central, coloca-se a maioria dos aspectos místicos e simbólicos – o drama das mãos expressivo do chamado que desencadeará o processo de Redenção, consumado pelo sacrifício de Cristo mostrado no *gradino* e re-encenado durante a missa. No fundo, a Árvore da Vida representa, ao mesmo tempo, o Paraíso perdido e uma ponte entre mortalidade e imortalidade, conquistada pelo homem desde o momento em que Maria aceitou a tarefa de carregar o Salvador.



17 M. Baxandall, *op. cit.*, p. 55.