

A IMAGEM DO CORPO ADOLESCENTE EM BOTTICELLI¹

*Sophie de Mijolla-Mellor**

TRADUÇÃO: *Catarina Coelho dos Santos*

REVISÃO: *Tânia Coelho dos Santos*

RESUMO

Baseado nas noções de “imagem do corpo” (P. Schilder) e de “pathosformel” (A. Warburg), este estudo se propõe a revisitar a obra pictórica de Botticelli do ponto de vista da adolescência percebida como ficção idealizada e que repousa em um sofrimento tripla: a busca inacessível da pureza, a dimensão do excesso maníaco em relação ao tempo futuro e a desaparecimento nostálgica do tempo irremediavelmente perdido da infância. O método seguido é o das “interações da psicanálise”, isto é, não se aplica o método psicanalítico à decodificação da obra de arte, opta-se por relacionar a escuta sensível da obra de arte com a clínica psicanalítica da adolescência.

Palavras-chave: interações da psicanálise; pathosformel; pureza; festa maníaca.

ABSTRACT

THE BODY IMAGE IN BOTTICELLI'S WORK

Based on the notions of “body image” (P. Schilder) and “pathosformel” (A. Warburg) this study revisits Botticelli's pictorial work from

* Psicanalista; Catedrática em Filosofia; Doutora em Letras; Professora de Psicopatologia e Psicanálise da Universidade Paris VII.

the point of view of adolescence, perceived as an idealized fiction that rests upon a triple suffering: an inaccessible search for purity, a maniacal excess regarding the future, and the nostalgic disappearance of infancy. We follow a “psychoanalytic interactions” method, that is, the traditional psychoanalytic method is not applied to a decoding of the work of art, but we choose to relate a sensitive listening to art with the psychoanalytic clinic of adolescence.

Keywords: psychoanalytic interactions; pathosformel; purity; maniacal party.

Minha reflexão se inscreverá no campo das interações entre a arte e a psicanálise. Entendo por “interações” não uma aplicação do método psicanalítico à tentativa de decifrar a obra de arte, mas, ao contrário, uma leitura que contrasta a escuta sensível tanto dos pacientes quanto das obras artísticas, literárias ou mitológicas. Farei uma abertura regressiva naquilo de que alguns se aproximam, ou alardeiam tanto que não conseguimos mais escutar...

Esta escuta será completada por uma tentativa de fazer uma elucidação e um confronto epistemológico dos modelos, não para forçar aproximações ou superposições, mas para confrontar e reafirmar as especificidades de campos, justamente naqueles onde há incompatibilidade de modelos.

O contexto ideológico muito particular do período do Renascimento permite abordar a questão da imagem do corpo adolescente em Botticelli em três perspectivas simultaneamente: psicanalítica, histórica e artística. Lembremos que a noção psicanalítica de “imagem do corpo”, herdada de Paul Schilder (1950), não é o simples esquema corporal, mas sim a inscrição, o registro dos vestígios da vivência emocional de um ser humano. Para cada um de nós, esta imagem funda o sentimento de existir.

Na adolescência, ela deverá suportar as transformações da puberdade, surgidas ao mesmo tempo das sensações internas e da imagem especular projetada pelo exterior. Essa imagem tem a particularidade de ser uma “transformação em ato”. Assim, o adolescente,

durante sua evolução pubertária, poderá sentir-se anômalo, inquietantemente estranho, como se algo tivesse aparecido em seu corpo antes que ele pudesse apropriar-se disso.

No caso específico de Botticelli, desejo salientar, ao contrário, o esclarecimento que ele nos trás no que concerne à *percepção da adolescência como ficção idealizada*, que permanece presente no adulto.

Minha hipótese, então, é relativa à *negação particular ou amnésia do adulto no que tange às tribulações, e até mesmo sofrimentos, ligados ao fato de tornar-se adolescente*, pois essa imagem do corpo adolescente, maravilhosa e esvanescente, ao mesmo tempo os recobre e os exalta.

O pano de fundo histórico da “renovatio mundi” que acompanhou o período de Lorenzo il Magnífico é necessário para compreender essa representação específica que estou apontando em Botticelli. Ela tem o poder da juventude eterna, e, como demonstrou o antropólogo e historiador da arte Aby Warburg (1990), a figura da “ninfá”, jovem de longos cabelos e roupas fluidas como asas de borboleta, é uma forma emocional, noção que definirei mais além, que é fundamental nessa época.

Entretanto, algo permanece que podemos interpretar como movimento, vivência transitória que evidencia a instabilidade fundamental das criaturas viventes e a melancolia que transparece na expressão muito peculiar no olhar desses belos adolescentes.

Falar da imagem do corpo adolescente em Botticelli não implica uma descrição minuciosa dos corpos efetivamente pintados por ele, mas a tentativa de tornar sensível a atmosfera peculiar que eles geram.

Aproximarei da fascinação muito especial que sentimos diante das pinturas de Botticelli as noções psicanalíticas de “efêmero” (Freud, [1915] 1969) ou do “fantasma do meio-dia”, *Gradiva* (Freud, [1907] 1969), para tentar esclarecer nossa compreensão e nossas lembranças desaparecidas do tempo da adolescência.

Os aportes de Paul Schilder (1950) sobre a noção de imagem do corpo e de Aby Warburg (1990) sobre a noção de “Pathosformel”

guiarão minha aproximação de início. Num segundo momento, tratarei das formas pregnantas que permeiam a obra de Botticelli na perspectiva da psicanálise, isto é, da escuta de temas recorrentes na adolescência, tais como os pacientes nos contam.

Ainda nesse assunto, formularei perguntas mais gerais a respeito da questão do tempo enquanto vivência do corpo imposta à psique, ou da dinâmica pulsional do excesso, exibida voluntariamente pela adolescência. Irei me referir às diversas teorizações psicanalíticas da adolescência, mas também recorreremos à imagem da adolescência dada tanto por nossos pacientes, quanto por grandes romancistas tais como Colette (1950) em *Le blé en herbe*.

I – IMAGEM DO CORPO E “PATHOSFORMEL”

A imagem do corpo, tal qual Paul Schilder (1950) a desenvolveu graças à *Gestaltpsychologie* de Köhler ([1929] 1947), é diametralmente oposta à imagem especular alienante na forma analisada por Lacan ([1949] 1966), pois, para o primeiro, a questão é como nosso corpo aparece para nós mesmos, como o sentimos de dentro, como unidade. Todavia, esta está apta a transformar-se devido a fatores internos que podem ser evolutivos, súbitos e até mesmo acidentais.

Um determinado elemento é especialmente capaz de gerar essa configuração (*Gestalt*), que engendra a imagem do corpo, é sua *postura* e, se não é ainda sua ação, é ao menos a potencialidade de sua ação. Voltaremos a isso mais adiante a respeito de Botticelli.

A imagem do corpo não é somente um objeto para a libido narcísica, mas também é estruturada segundo as sensações vindas das zonas erógenas. Schilder, entretanto, aventa a hipótese seguinte: “Somente percebemos nosso corpo como unidade, como todo, no momento em que ganhamos acesso harmonioso no nível genital. Uma sexualidade genital plenamente desenvolvida nos é indispensável para assumir totalmente nossa imagem do corpo” (Schilder, 1950: 191).

Evito discutir o fundamento da afirmativa, normativa demais para merecer total confiança. Podemos, entretanto, extrair daí uma interrogação sobre esse momento de emergência, essa explosão do genital que é a aparição da puberdade. A clínica de adolescentes nos mostra que a transformação pubertária, mesmo se prevista, desejada e até mesmo impacientemente esperada, também será vivida como *deformação do corpo infantil*. Podemos então dizer que ela afeta profundamente a *gestalt* adquirida anteriormente, mesmo se ela tivesse sido evolutiva.

De fato, o crescimento adolescente raramente é harmonioso, ele é acompanhado de uma vivência de insuficiência em relação ao corpo adulto que virá e de perda em relação ao equilíbrio adquirido ao final da infância. As pequenas Lolitas de nove ou dez anos que se maquiam e se disfarçam de hiper-mulheres anos mais tarde estarão usando calças jeans e moletons largos, assim como os meninos da mesma idade, que brincavam de ter relações sexuais com elas, encontrarão a angústia de não “estarem à altura” de uma sexualidade que se focaliza em órgãos genitais que se tornaram angustiantes por fazerem ressurgir um fantasma de cena primitiva.

Com a puberdade ficamos diante de uma situação de *metamorfose* que em sentido etimológico significa deslocamento para além (*meta*) da forma inicial (*morphé*) na direção de uma outra. Sabemos que é uma situação capaz de engendrar monstruosidades, isto é, construções que ultrapassam a natureza. Mais de um adolescente viverá sua puberdade desta maneira: surpresa de início, inquietude em seguida, e às vezes sensação de anormalidade, de distorção, e até de desarmonia².

Meu enfoque se baseia na possibilidade de utilizar o ponto de vista de Schilder (1950) sobre a maneira como a *gestalt* corporal se funda na postura (o que ele denomina “modelo postural”) como analisador de certas particularidades na pintura de Botticelli.

Considerarei reciprocamente (do ponto de vista das “interações” mencionado anteriormente), que *as posturas muito peculiares das figuras botticellianas têm algo a nos ensinar ou nos confirmar a respeito*

do que a clínica dos adolescentes nos sugere no que concerne à imagem do corpo pubertário.

Decerto, muito mais do que Botticelli, outros pintores ou fotógrafos, de Lucas Cranach a David Hamilton, foram literalmente obcecados pela representação do corpo adolescente. Entretanto, em Botticelli, mesmo a representação de adolescentes existindo diretamente, notavelmente com os anjos, ou os jovens São João Batista, podemos dizer que ela transparece igualmente em sua pintura de jovens adultos na plenitude de sua beleza.

Portanto, não só a representação por Botticelli do corpo adolescente é objeto deste estudo, mas principalmente a presença, a *pregnância* diríamos, dessa *gestalt* na sua pintura em geral, tal como ela se faz presente em todas as representações.

Para demonstrar isso, faremos apelo a outro teórico, tão fundamental quanto Schilder (1950), apenas em domínio diverso, o da arte e da antropologia, Aby Warburg (1990)³, e a noção estabelecida por ele de “*pathosformel*”. A ligação entre Schilder e Warburg passa pela fenomenologia, e existem várias maneiras, principalmente na aproximação entre *Gestalt* – forma dada originalmente – e *pathosformel* – termo de difícil tradução que poderíamos transpor rigorosamente como “forma pática”, isto é “gesto típico” ou “fórmula gestual” (*formel*) – sendo o que permite configurar um afet⁴ (*pathos*) no estilo de uma obra.

Giovanni Carreri (2003), em seu estudo sobre Warburg, lembra que:

Sendo o *ethos* o conjunto dos mecanismos de controle de si – que os indivíduos de uma sociedade partilham por os haverem interiorizado desde a primeira infância –, o *pathos* é aquilo que escapa a essa instância de controle. Os indivíduos o percebem como uma prova de perda de si. Os ritos, aos quais as formas gestuais patéticas estão sempre ligadas, têm relação com uma instância de controle dos afetos que deve ser constantemente renovada, pois a afetividade que eles tentam formular ainda não

pôde ser interiorizada, não pôde tornar-se ethos (Carreri, 2003: 56-57).

Adiciono, da minha parte, no prolongamento de minhas próprias pesquisas sobre a noção de “Résurgence arcaïque” (Mijolla-Mellor, 2002), que essas fórmulas gestuais e ritos, como também os mitos que as acompanham, são *traços arcaicos* aos quais o sujeito recorre quando ele está aborrecido, *por estar sendo empurrado contra sua vontade para a transformação*.

Pois, salvo exceções, a criança não entra voluntariamente no processo de adolescência, e se ela reivindica algo, é muito mais o *status* de criança com as prerrogativas de adulto.

Entretanto, no momento em que é dado o pontapé inicial na concepção, ele não tem escolha do que vem a seguir e crescer é uma obrigação. Ademais, podemos desejar-lhe que isso se faça sem nostalgia e que aquilo que ele está abandonando para sempre possa parecer-lhe – como o que ocorria com a cabra de Monsieur Séguin⁵ – um cercado muito estreito e não um paraíso infinito do qual teria que fazer o luto.

A imagem, isto é, *gestalt*, que proponho ver nas pinturas de Botticelli do corpo adolescente não é um corpo com seus contornos, mas uma *atmosfera criada por estereótipos formais*, os *pathosformel* evocados anteriormente.

Não é questão de detalhá-los, mas de se encher os olhos com eles, de deixar-se passivamente impressionar, aceder-lhes não mais com espírito de análise, mas com uma escuta empática, uma “Einführung”, como dito por Warburg (1990).

Tentarei me aproximar desta atmosfera a partir de três temas:

- 1- O ideal adolescente de pureza que se expressa diretamente nos personagens, particularmente graças ao seu olhar, mas também pelo *pathosformel* da fuga e, mais largamente, na extrema beleza quase estereotipada dos personagens. Mostrarei também como a *androgínia* presente na similitude dos rostos e nas atitudes corpo-

rais entre mulheres e homens encontra esse ideal adolescente de beleza e pureza.

- 2- A relação adolescente na dimensão do excesso e da mania que se confunde, em minha opinião, com a relação com o tempo futuro. Pode-se apreendê-lo no aspecto dionísíaco que se expressa na eflorescência das cenas e, de modo mais geral, na presença do movimento tal qual o analisou Aby Warburg (1990), marcando a força potencial contida no ser adolescente.
- 3- A relação adolescente com o tempo passado da infância será mostrada em relação ao “exoticon” como a presença de outra cena, no caso a da Antiguidade, que nos traz de volta ao termo freudiano de *Gradiva* (Freud, [1907] 1969).

II – O IDEAL DA PUREZA ADOLESCENTE

Em “o nascimento de Vênus”, a deusa do amor é representada como uma menina muito jovem, cujo rosto não exprime a sexualidade, mas sim sonho e inocência. Botticelli escolhe representá-la no instante em que ela se torna um ser, objeto de um desejo amoroso sobre o qual ela nada sabe. Decerto, uma série de “Vênus pudicas” a precedem, tradição transmitida pelas descrições dos poetas Ovídio e, especialmente, Polício.

Mas, além do gesto tornado clássico de esconder os seios e o sexo em Botticelli, a expressão do rosto de Vênus parece algo contraditória com o temor de ser vista manifestado pelo pudor. Na lenda, Afrodite Anadyomena, na realidade, não se esconde com seus cabelos, ela se enxuga, pois saiu molhada da espuma do mar, do esperma de Urano, castrado, como sabemos, por seu filho Crono, porque tentava impedir seus filhos de nascer recalçando-os no seio da terra através de uma união sexual contínua com esta.

A Vênus de Botticelli está além (ou aquém) de tais preocupações: ela está em outro lugar, nela mesma, quase dissociada, e por não olhar para nada acaba integralmente ofertada ao olhar, o que

não é o caso, por exemplo, da Vênus Médici, seu suposto modelo, que tem uma expressão quase inquieta.

O historiador da arte Gombrich (1945) viu no “Nascimento de Vênus” a metáfora neoplatônica da união do Espírito com a matéria. É muito claro aqui – tanto quanto em outras obras de Botticelli – que não podemos fazer uma leitura inocente, ignorante, do fundo ao mesmo tempo político e filosófico do Renascimento. Nossa leitura consiste, então, em relacionar fantasmas próprios da adolescência e o “ar” (*aria*), isto é, o estilo do pintor que faz com que reconheçamos rapidamente suas obras, em oposição à “maneira”, dependente das circunstâncias (notavelmente ideológicas), da criação, seu tema ou sua destinação.

O rosto da Vênus em “O nascimento”, é muito diferente do da Vênus mais madura e levemente insolente de “Marte e Vênus”, como, aliás, o da Vênus do quadro da “Primavera”, mais serena e meditativa.

Ao inverso, o rosto do “Nascimento de Vênus” exala o ideal adolescente de pureza, não no sentido de uma recusa da realidade, mas no da busca de uma interioridade que pode, se for o caso, confundir-se com uma retirada narcísica.

Como poderia ser diferente? Se ele não procura negar sua angústia existencial com condutas estereotipadas – que o confundiria na massa ou no grupo –, o adolescente ignora tudo em que ele se transformou com a puberdade e lhe falta se descobrir. Decerto, a procura histórica da resposta dada pelo outro pode permitir-lhe crer momentaneamente que resolveu a questão.

Mas, procurar seduzir, com o risco que isso implica em relação àquele que se seduz, não é, salvo exceções, um procedimento habitual para essas crianças grandes que sofrem o incômodo de sua nova puberdade. Assim, ao inverso, o feitiço arrisca ser quebrado quando ele sabe ser contemplado com prazer, ou até mesmo com desejo. Ele ou ela pode então recuperá-lo, e jogar ao mesmo tempo com a coqueteria e a timidez, nesses jogos de olhar que Luchino Visconti (1971) admiravelmente encenou em sua adaptação cinematográfica do romance de Thomas Mann ([1913] 1947), *Morte em Veneza*.

Se considerarmos as outras figuras do “Nascimento de Vênus”, podemos dar uma leitura mais completa ao quadro: a mulher, que é a alegoria da Primavera, assim como Eva após a queda, é visivelmente mais instruída sobre a sexualidade, e é por isso que ela tenta velar a nudez inocente de Vênus, enquanto as criaturas andróginas que são os “zéfiro lascivos” segundo Policiano (citado por Warburg, 1990) a contemplam fixamente e sopram em sua direção. Por que esse casal é indistinto e indiferenciado em termos de gênero, enquanto o hino homérico fala do sopro potente de um único Zéfiro?

Antes de tentar responder a isso, me aterei um instante a uma característica do estilo de Botticelli que é a *androginia dos personagens* e o que ela implica no que se refere ao ideal adolescente de pureza. Os quadros nos trazem a prova visual de que ela tem relação com a adolescência.

Assim, os anjos da “Madona do magnificado”, e esses belos adolescentes têm unhas sujas... Eles também não são assexuados, são ambíguos e perturbadores. Esses jovens são capturados no exato momento da transição da infância para a idade adulta da qual eles ainda não sofreram as limitações, especificamente as da sexuação.

Botticelli gostava especialmente de pintá-los e os encontramos na maior parte das Madonas com crianças, como se a ligação da mãe com o bebê se prolongasse indefinidamente neles, fantasma que sustenta, como bem o reconhece a análise que Freud ([1910] 1969) propõe da homossexualidade de Leonardo da Vinci.

As ocorrências são tantas que não é possível lembrá-las todas, mas quer seja São João ou anjos circundando a Virgem (“A Virgem com a criança e oito anjos”, Tondo Raczinsky), as figuras de adolescentes de graça andrógina são onipresentes em Botticelli. Em que sentido a androginia aproxima-se do ideal de pureza adolescente?

Poderíamos considerar que a pureza no sentido de ausência de mistura é o inverso dessa reunião de características dos dois sexos. Mas, de fato, a androginia é precisamente o que vai tornar a união sexual não pertinente, pois ela já ocorreu nessa figura que não é bissexual, mas reúne sutilmente os charmes dos dois sexos.

É nesse sentido que a androginia é aqui uma imagem de pureza e convém aos anjos, cujo sexo permanece indefinível apesar dos esforços notórios dos teólogos de Bizâncio para decidi-lo.

Se Botticelli, pelas razões acima, prefere dividir o macho Zéfiro em casal andrógino, em contrapartida ele condensa as Horas em um só personagem.

Retornemos ao “Nascimento de Vênus”: no conto de Homero, são três Horas usando vestidos brancos que têm a tarefa de recolher Vênus, não essa única figura feminina de perfil. Aby Warburg (1990) ressaltará que é somente a Hora da Primavera que vem representando as três e que, como afirma Polício em suas *Stanze*: “Os anos não viram nunca as páginas, e a alegre Primavera nunca está ausente” (Polício citado por Warburg, 1990: 60). Entretanto, é necessário verificar que a expressão da mulher à direita não tem nada de alegre: ela parece séria, no mínimo decidida.

Minha hipótese é que a Vênus-adolescente aparece aqui dentro de um duplo enfoque: o do desejo sexual que simbolizam os Zéfiros com seu casal abraçado – verdadeira cena primitiva – e o do recalque e da socialização – representados pela Hora que o acolhe como irmã atenciosa, mais velha e maternal, mas talvez também enciumada por tanta juventude e inocência.

O instante que Botticelli captura no “Nascimento de Vênus” encontra seu prolongamento em “A Primavera” que figurava ao seu lado em Castello, na Villa do Duque de Cosme. Vênus se parece com a Virgem Maria bendizendo a cena. A sexualidade refugiou-se à direita do quadro, na perseguição de Zéfiro, desta vez sozinho e animado por explícito e agressivo desejo que faz fugir a Flora que o contempla angustiada, mas já se reconhece vencida, como o demonstra a guirlanda de plantas que sai de sua boca.

É ao personagem de Flora que nos dirigiremos para desenvolver o tema adolescente da pureza como fuga ante o desejo, tal qual ela é mostrada através da ninfa seminua que foge. Ela contrasta fortemente com aquilo em que a experiência da sexualidade vai transformá-la, ou seja, sua vizinha da esquerda que, sorridente e confiante, distribui as flores que ela detém em seu seio.

Pode-se objetar, talvez, que a facilidade das relações sexuais precoces em nossos dias faz desta afirmação algo um pouco obsoleto. Mas, excetuando-se o fato de que a sexualidade compulsiva dos adolescentes responde mais freqüentemente a necessidades em relação à identidade (fazer como os outros, mostrar que se é um homem, etc), a exigência de pureza em relação à mãe, à irmã, ou da jovem amada só é mais violenta. Sabemos que, se for retomada em um ideal comunitário, essa exigência pode tornar-se assassina⁶.

A cena à direita do quadro da “Primavera”, é, por conseguinte, uma cena de rapto que evoca o tema mitológico de Apolo e Dafne transformada em louro rosa. Com a imagem da fuga, temos um exemplo muito forte destes “pathosformel” definidos por Aby Warburg (1990) e lembrados anteriormente. Encontraremos de fato essa imagem da fuga na curvatura muito peculiar do corpo da Virgem da Anunciação que, parecendo amedrontada, recusa o presente do Arcanjo. É verdade que a “Virgem e a criança” demonstra surpreendente rejeição materna da parte dessa jovem que parece decididamente afastar dela a Criança.

Mas, aos olhos do psicanalista, esta forma pática de fuga tem uma história que é uma teoria sexual infantil, ou seja, a representação da cena primitiva como uma violência que a parte mais forte impõe à mais fraca. De nossa parte, vemos aí mais um “mito mágico sexual” (Mijolla-Mellor, 2002), isto é, um elemento significativo, aqui limitado a uma imagem, a da fuga e da perseguição. Imagem forte que a criança reproduzirá em sua ambigüidade: o que quer o perseguidor, e, se a perseguida tem medo, não será porque querem matá-la, devorá-la, como o faria um lobo⁷, ou feri-la mortalmente?

O adolescente, com a puberdade, encontra em seu próprio corpo esta cena sexual original: ou ele é o perseguidor e se angustia diante da libido agressiva que terá de demonstrar, ou ele é o perseguido que, como Querubim, “quer e não quer ao mesmo tempo”.

III – RELAÇÃO DO ADOLESCENTE COM O EXCESSO E A MANIA

Essa relação dispensa demonstração, pois, mesmo se não mencionarmos a sua forma clínica expressa na toxicomania, na violência ou no gosto pela velocidade, e mais geralmente pelo extremo, ela está presente em todos os adolescentes. É provavelmente a música que a traz com mais facilidade, ao mesmo tempo devido aos ritmos, ao nível sonoro e à imersão que é dada pelos diversos aparelhos musicais que colam nas orelhas e isolam do mundo. Ela aparece tal qual a mania, ao mesmo tempo imensa e incerta, pronta a engendrar a festa maníaca, o carnaval que liberta da angústia. Esta agitação nasce de um *luto*, o da infância perdida irremediavelmente.

A análise que propõe Aby Warburg (1990) nos coloca no coração da questão, pois o movimento é constituído de traços passados, aqueles da Antiguidade que, tais como um fantasma, vêm habitar a Renascença. A festa da adolescência não seria um ressurgimento das brincadeiras da infância com meios de adulto? Mesma ausência de limites, mesma afirmação barulhenta de vida. Será necessário ao adulto o alibi religioso para reencontrar o gosto pelo transe, esse movimento que não leva a lugar nenhum, uma *pura explosão do vivido fóssil*.

Para Aby Warburg (1990), o testemunho da obra de Botticelli, ao inverso das teorias de Winckelmann (1954) sobre a imitação da Antiguidade na Renascença, é o corpo tomado num jogo de forças violento que ele controla com dificuldades graças à construção de formas que só se equilibram porque se movem. No quadro intitulado “A Calúnia”, podemos perceber a semelhança entre a atitude estática da figura da esquerda que representa a Verdade, personagem andrógino aqui também, com a da Vênus do “Nascimento de Vênus”.

Diante de sua indiferença às figuras caricatas que a cercam, podemos pensar no contraste entre o mundo estável da infância e a violência do mundo adulto no qual o adolescente deve entrar. A composição do movimento dos corpos dos personagens, assim como

na dança das Horas à esquerda do quadro da “Primavera”, só se sustenta devido ao movimento que ela representa.

Essa tensão é tipicamente adolescente, pois ela constitui seu equilíbrio sempre precário na contradição. Pensemos, por exemplo, na maneira como funciona o pensamento adolescente, nessa raiva que se volta contra as certezas passadas, ou aquelas impostas pelos adultos, para destruí-las. A irrupção das forças dionisíacas no seio do equilíbrio apolíneo – tal qual a descreve Nietzsche a respeito da tragédia antiga – é, propriamente, o que Botticelli nos mostra permanentemente no movimento e na exuberância vegetal.

Ocorre que a adolescência é a idade por excelência na qual vive-se essa irrupção do dionisíaco devido ao caráter súbito do desenvolvimento pubertário, em comparação ao tempo longo da infância, ao da idade adulta, mais longo ainda. Em Botticelli, o vento que brinca nos vestidos brancos ou floridos os cola ao corpo ou os faz voar como as velas de um barco, o movimento serpentino das longas cabeleiras esparsas e molemente cacheadas – tanto das mulheres quanto dos homens – convencem o espectador de que nada é fixo nem perene. Entretanto, a imagem, por definição, é imóvel, portanto, é esse desequilíbrio que sugere o movimento como uma potencialidade contida na atitude.

Esse desequilíbrio é adolescente, e a imagem aqui demonstra melhor do que um discurso a dramática descoberta do tempo que pode conduzir ao suicídio por não ter jamais que envelhecer, para permanecer um anjo, andrógino, anorético, ou flutuante na fuga da realidade proporcionada pela droga, como a clínica cotidiana nos permite encontrar.

III – A ESVANESCÊNCIA E A RELAÇÃO ADOLESCENTE COM O TEMPO PASSADO

Para concluir, estudarei a figura da *esvanescência* como presença de um tempo passado e perdido, aproximando os personagens de Botticelli em sua misteriosa beleza, ao mesmo tempo perfeita e

dissociada do real, como ilustrações daquilo que Freud elabora como vivência do tempo, tanto no artigo sobre o “efêmero destino” (Freud, [1915] 1969), que trata da revolta de um jovem poeta contra a incapacidade das coisas de perdurar, quanto nesta outra imagem de adolescente que é *Gradiva* (Freud, [1907] 1969), ela também se tratando de uma vivência fóssil ressuscitada pela magia da alucinação.

A extrema beleza das figuras botticellianas pode parecer relevar de artifício ou pose, como se o pintor houvesse sacrificado a emoção do encontro humano a uma hipostasia abstrata, irreal.

Consideramos que essa característica de seu estilo responde, excetuando-se as determinações filosóficas que podemos lhe dar, a uma experiência peculiar do *efêmero*. Lembramos que Freud em seu artigo “Sobre a transitoriedade” (Freud, [1915] 1969), para opor-se à revolta da alma que se retira do investimento na beleza porque ela não é durável, sublinha, ao contrário, que a beleza é “independente da duração temporal absoluta”. Não seria a idealização da forma pática da adolescência em Botticelli exatamente uma resposta a essa necessidade de afirmar que ela é independente do tempo que passa? Após ter tido de se arrancar à infância, o adulto gostaria de conservar desse período de sua juventude uma imagem extratemporal, juventude eterna na qual ele esqueceria todas as dúvidas e sofrimentos que ele teve de vivenciar em sua juventude real.

Mas, para estar fora do tempo, é necessário ter assumido como parte integrante de si aquilo que faz dele uma ameaça, ou seja, a decomposição através da qual ele nos conduz insensivelmente desde o nascimento até o fim da vida. Exatamente o que Botticelli transmite em suas pinturas, qualquer que seja o tema delas, é a presença invisível da morte, que acompanha necessariamente a perfeição formal como “Nec plus ultra”, além do qual não há mais nada. Vivência tipicamente adolescente que aqui vem reforçar a referência a esta vida surgida da Antiguidade, como se o tempo não houvesse exercido efeito sobre ela.

Impõe-se para o psicanalista a aproximação com a figura de *Gradiva* (Freud, [1907] 1969), jovem Pompéia que escapou das la-

vas resfriadas graças à magia de alucinação do desejo de Norbert Hanold. Este está convencido de que a jovem de passadas vivas, cujo pé se levanta obliquamente, é uma morte que retornou como fantasma. *Gradiva* é uma figura em movimento, “lente festinans” diz o autor (apressando-se lentamente), perfeita expressão do “pathosformel” da “ninfá”. Ela aparece ao meio-dia e faz para o jovem arqueólogo um discurso no qual poderia se resumir a dolorosa sabedoria exigida de um adolescente que tem de descobrir à custa de sua infância: “Que a pessoa tem de morrer para que possa estar viva”. Freud o interpretará como uma história de adolescência: “Sinto como se já tivéssemos compartilhado certa vez de uma refeição semelhante, há dois mil anos atrás – disse ela – Não te recordas?” (Freud, [1907] 1969: 33), palavras nas quais é impossível não reconhecer a substituição do passado pela infância e o esforço de acordar a lembrança da última.

Ao encontrar a lembrança de sua infância, o adolescente Norbert Hanold consegue aceitar crescer e não precisa mais de seu delírio. Permanecer a si mesmo enquanto se muda, como o mostrou Piera Aulagnier (1989), exige que se reconstrua seu próprio passado, pois, para que o Eu possa se constituir, a coexistência da mudança e da permanência são necessários.

Fiquemos então com esta imagem de “ninfá” que se afasta, vestida de movimento com seus leves véus, imagem idealizada de adolescência à qual Botticelli deu vida eterna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aulagnier, P. (1989). Le narcissisme à l'adolescence, *Journal de la psychanalyse de l'enfant*. Paris: Ed Le Centurion.
- Carreri, G. (2003). Aby Warburg: rituel, Pathosformel, et forme intermédiaire. *L'Homme*, issue 165, 41-76.
- Colette. (1950). *Le blé en herbe*. Paris: Flammarion.

- Daudet, A. (1869). *Les contes de mon moulin*. Paris: Hetzel.
- Freud, S. (1907/1969). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. *Obras completas, ESB*, v. IX. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1910/1969). Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância. *Obras completas, ESB*, v. XI. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1915/1969). Sobre a transitoriedade. *Obras completas, ESB*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago.
- Gombrich E. H. (1945). Botticelli's mythologies. A study in the neoplatonic symbolism of his circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. VIII, 7-60.
- Köhler, W. (1929/1947). *Gestalt Psychology*. New York: Liveright.
- Lacan, J. (1949/1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- Mann, T. (1913/1947). *La mort à Venise*. Paris: Fayard.
- Mijolla-Mellor, S. (2002). *Le besoin de savoir – Théories et mythes magico-sexuels dans l'enfance*. Paris: Dunod.
- Schilder, P. (1950). *The image and appearance of the human body*. New York: International University Press.
- Warburg, A. (1990). *Essais florentins*. Paris: Klincksieck.
- Winckelmann, J. J. (1954). *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris: Aubier.

NOTAS

- ¹ Título em francês: *L'image du corps adolescent chez Botticelli*. Este texto foi apresentado em inglês no âmbito do terceiro simpósio internacional "Arte e Psicanálise" organizado em maio de 2005 por Harold Blum na "Villa La Pietra", Florença, Itália. Intitulado *The body image in psychoanalysis and art*, ele está sendo publicado nas atas desse colóquio.
- ² Essa desarmonia passageira é emocionante aos olhos do adulto. A romancista Colette assim descreve Vinca em *Le blé en herbe*: "Ela ainda não acabou de crescer? Já é tempo de parar. Ela não tem mais carnes do que no ano passado. Seus cabelos curtos se espalham em palha rígida e bem dourada que há quatro meses ela deixa crescer, mas ainda não dá nem

para trançar nem para enrolar. Ela tem [...] o sorriso resplandecente, e mesmo se ela fecha firmemente com as mãos sobre um busto ausente seus casacos e xales, ela levanta as saias e as roupas de baixo para descer na água, tão alta quanto possível, com a serenidade de um menininho” (Colette, 1950: 6).

- ³ Referimo-nos, essencialmente, aos *Essais florentins* de Aby Warburg (1990), deixando de lado o resto da obra desse autor, particularmente no que concerne ao ritual ameríndio da serpente, pois nosso objeto limita-se a Botticelli. Os estudos sobre Warburg são numerosos. Remetemos o leitor essencialmente a *Aby Warburg et l'image en mouvement* de P.-H. Michaud (1998), e também ao artigo sobre Warburg escrito por Carreri (2003).
- ⁴ A respeito da oposição estoíca entre o “Pathos” e o “Ethos”, veja as definições dadas por Salvatore Settis (citado por Carreri, 2003).
- ⁵ Nós nos referimos aqui ao conto de Alphonse Daudet (1869), intitulado *La chèvre de Monsieur Séguin*.
- ⁶ O que na França é atualmente denunciado de forma vigorosa pelo movimento feminista “Nem puta nem submissa”.
- ⁷ Vale lembrar as palavras que Ovídio e Polício emprestam a Apolo: “Não sou lobo nem urso, mas sou seu amante” e, ainda, “Ó ninfa, não se vá, não te persigo para te matar” (Warburg, 1990: 75).

Recebido em 14 de abril de 2008

Aceito para publicação em 19 de maio de 2008