

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

INEZ PAGGI VICENTINI

ENTRE PALAVRAS, FORMAS E CORES:
As Redondilhas de Camões e as Pinturas de Bruegel

MARINGÁ - PR
2011



INEZ PAGGI VICENTINI

ENTRE PALAVRAS, FORMAS E CORES:
As Redondilhas de Camões e as Pinturas de Bruegel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para obtenção do título de Mestre na Área de Concentração Literatura e Historicidade.

Orientador: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ
2011



INEZ PAGGI VICENTINI

ENTRE PALAVRAS, FORMAS E CORES:

As Redondilhas de Camões e as Pinturas de Bruegel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para obtenção do título de Mestre na Área de Concentração Literatura e Historicidade, sob a orientação da Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

Aprovada em _____ de _____ de 2011

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS

Prof Dr. Aécio Flávio de Carvalho
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Dedico este trabalho a Deus, ao meu marido José Roberto Vicentini, aos meus filhos Bruno Roberto e Amanda pelo amor e paciência que tiveram durante este período.

À minha orientadora Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez, que muito me incentivou com sua atenção, carinho, exemplo e por despertar o prazer pela pesquisa e, principalmente, pela confiança e amizade.



AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho e à Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, pela participação na banca examinadora e, principalmente, pelas valiosas sugestões para a conclusão da dissertação.

À Profa. Dra. May Holmes Zanardi pela rigorosa revisão do texto e atenção dispensada.

À Maria Inez Gaburo, em especial, pelas idéias compartilhadas.

Aos colegas da turma 2009 pelo carinho, convivência e companheirismo durante esses anos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, pela atenção e orientação dispensadas durante o período do curso.

a esta cantiga alheia:

*Pastora da serra,
da serra da Estrela
perco-me por ela*

VOLTAS

Nos seus olhos belos
tanto Amor se atreve
que abrasa entre a neve
quantos ousam vê-los.
Não solta os cabelos
Aurora mais bela:
perco-me por ela.

Não teve esta serra
no meio da altura
mais que a fermosura
que nela se encerra.
Bem céu fica a terra
que tem tal estrela:
perco-me por ela.

Sendo entre pastores
causa de mil males,
não se ouvem nos vales
senão seus louvores.
Eu só por amores
não sei falar nela:
sei morrer por ela.

De alguns que, sentindo,
seu mal vão mostrando,
se rim, não cuidando
que inda paga, rindo.
Eu, triste, encobrimo
só meus males dela,
perco-me por ela.

Se flores deseja
por ventura delas,
das que colhe, belas
mil morrem de enveja.
Não há quem não veja
todo o melhor nela:
perco-me por ela.

Se na água corrente
seus olhos inclina,
faz luz cristalina
parar a corrente.
Tal se vê, que sente,
por ver-se água nela:
perco-me por ela.
LUÍS DE CAMÕES

RESUMO

As discussões entre o texto verbal e o não verbal desta dissertação objetivam contribuir à fortuna crítica dos estudos camonianos e da pintura de Pieter Bruegel, ressaltando-se o poder verbo-visual dos textos poéticos em *medida velha* e das imagens da pintura, focalizando, comparativamente, a mulher em seu cotidiano numa paisagem rural, seu perfil e estado de espírito. Luis Vaz de Camões (1524 ?-1580), maior poeta português de sempre, retoma a tradição medieval para compor grande parte de sua poesia lírica em *medida velha*, seguindo os passos da lírica galaico-portuguesa e da poesia palaciana, recolhida em 1516 no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1470?-1539), como também os recursos retóricos utilizados nesse tipo de poesia. Pieter Bruegel (1525-1569) viveu e produziu suas telas nas grandes cidades da região conhecida como Flandres, localizada na atual Bélgica, considerado um dos maiores pintores e desenhistas do século XVI. Em pleno Renascimento sua obra distancia-se do ideal de perfeição renascentista, ao retratar a vida das pequenas aldeias que ainda preservavam os costumes medievais, num estilo próprio de pintura. O presente estudo justifica-se pela necessidade de valorizar a imagem como elemento de presença constante na arte verbal e na arte pictórica. A pesquisa fundamenta-se teoricamente nos pressupostos teóricos da Estética Comparada e Literatura Comparada, seguindo as ideias de Souriau, Praz, Joly, Aguiar e Silva, entre outros. Foram também considerados os conceitos da Estética da Recepção, segundo Iser e Eco. Historiadores como Gombrich, Auerbach, Strickland, entre outros, foram consultados como embasamento aos estudos das telas e textos selecionados. É na imagem produzida pela palavra e na palavra inspirada pela imagem que o homem pode perceber-se, sentir-se em sua realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Texto-Imagem; Poesia Camoniana; Perfil Feminino; Recepção de Leitura.

ABSTRACT

The discussions between verbal and non-verbal texts of this dissertation aim to contribute to the critical richness of the studies of Camões and the painting of Pieter Bruegel, highlighting the visual-verbal power of the poetic writings in *ancient measure* and the images of the painting, comparatively focusing the woman in her daily job on a rural environment, her profile and her mood. Luis Vaz de Camões (1524 ?-1580), the greatest Portuguese poet of all time, brings back the medieval tradition to compose a big part of his lyric poetry in *ancient measure*, following the steps of the Galician-Portuguese lyric and the palace's poetry, gathered in *Cancioneiro Geral*, by Garcia de Resende (1470?-1539), and also the rhetorical resources used in this kind of poetry. Pieter Bruegel (1525-1569) lived and produced his paintings in the big towns of the region known as Flandres, situated on actual Belgium, and he is considered one of the greatest painters and drawers of the Sixteenth Century. Over the Renaissance, his work departs from the idea of perfection of the period by portraying the life in the little villages that still preserved the medieval habits, in a proper style of painting. This study justifies itself by the need of valorizing the image like an element of constant presence in the verbal and pictorial arts. The research is based on the theoretical principles of the Comparative Aesthetical and Comparative Literature, following the ideas of Souriau, Praz, Joly, Aguiar e Silva and others. The concepts of the Aesthetic of Reception, by Iser and Eco, were also considered. Historians like Gombrich, Auerbach, Strickland, among others, were utilized as basis of the study of the selected paintings and texts. It is on the image produced by the word and in the word inspired by the image that mankind can perceive itself and feel itself in its reality.

KEY-WORDS: Text-Image; Poetry of Camões; Female Profile; Reception of Reading.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Figura 1 - Iluminura.....	26
Figura 2 – Vitral	26
Figura 3 - Afresco: <i>A criação de Adão</i> 1508-12	27
Figura 4 – Emblemas.....	29
Figura 5 - Giotto – <i>Jesus diante de Caifas</i> 1304 – 1306	49
Figura 6 - Bellini – <i>Nossa Senhora com Santos</i> 1505	50
Figura 7 - Ticiano – <i>Nossa Sa. com Santos e membros da família Pesaro</i> 1519 – 26.....	50
Figura 8 - Boticelli – <i>O nascimento de Vênus</i> 1485	51
Figura 9 - Da Vinci – <i>A última Ceia</i> 1495 – 8.....	52
Figura 10 - Da Vinci – <i>Mona Lisa</i> 1502.....	52
Figura 11 - Michelangelo – <i>Capela Sistina, interior</i> 1508 – 12.....	53
Figura 12 - Hans Holbein – <i>Os embaixadores</i> 1533	55
Figura 13 - Bruegel – <i>O pintor e o comprador</i> 1565.....	56
Figura 14 - Bruegel – <i>Casamento aldeão</i> 1568.....	57
Figura 15 - Bruegel – <i>Cabeça de camponesa</i> 1564.....	58
Figura 16 - Bruegel – <i>O recenseamento de Belém</i> 1566	59
Figura 17 - Bruegel – <i>A armadilha</i> 1565.....	60
Figura 18 - Bruegel – <i>A ceifa de feno</i> 1565	103
Figura 19 - Bruegel – <i>A ceifa de feno (pormenor)</i> 1565.....	105
Figura 20 - Bruegel – <i>A ceifa</i> 1565.....	114

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1. ESTÉTICA COMPARADA E LITERATURA COMPARADA – LEITURA INTRODUTÓRIA	16
1.1. ESTÉTICA COMPARADA	16
1.2. A LITERATURA COMPARADA	20
1.2.1. AS RELAÇÕES DA LITERATURA COM A PINTURA	24
1.2.2. A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO	35
1.2.3. A LEITURA DA IMAGEM	41
2. O RENASCIMENTO NA PINTURA E NA LITERATURA.....	47
2.1. O RENASCIMENTO NA PINTURA	47
2.1.1. PIETER BRUEGEL – DADOS BIOGRÁFICOS	55
2.2. O RENASCIMENTO E A LITERATURA CLÁSSICA EM PORTUGAL.....	60
2.2.1. CAMÕES – A TRADIÇÃO MEDIEVAL E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LÍRICA DE MEDIDA VELHA.....	63
3. A POESIA LÍRICA.	75
3.1. POESIA E IMAGEM	86
4. AS RELAÇÕES ENTRE OS TEXTOS POÉTICOS DE CAMÕES E AS TELAS A CEIFA DE FENO E A CEIFA, DE BRUEGEL	92

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A imagem nunca foi apenas uma “obra de arte”, nem muito menos uma “ilustração” dos textos. Ela é uma das formas pelas quais uma sociedade re-presenta o mundo, isto é, torna-o presente para pensá-lo e agir sobre ele. (SCHMITT, 2007).

A presença da imagem tem sido muito importante nos processos de comunicação entre os homens em todos os momentos da história, independentemente de quais formas eles se serviram para expor ideias e fatos ocorridos.

Desde os tempos mais remotos, o homem comunicava-se por meio de imagens. E com o processo evolutivo da humanidade, o aprimoramento da linguagem e do sistema comunicativo, a leitura do não verbal está cada vez mais presente na vida cotidiana.

Dentro desse processo evolutivo, as artes se entrelaçam. Por exemplo, poesia e pintura, utilizando recursos expressivos diferentes, podem ser consideradas, segundo Aguiar e Silva (1990), “artes irmãs”, quanto ao efeito e à produção dos sentidos. Ambas proporcionam ao leitor experiências surpreendentes nos modos de ver, refletir, sentir e criar. O poeta utiliza-se de metáforas e de recursos da linguagem, enquanto o pintor faz uso de traços, linhas, cores e formas.

Ingressar e analisar o mundo poético de Luís Vaz de Camões e a obra pictórica de Pieter Bruegel representa percorrer um grande universo onde tudo se relaciona de maneira complexa e ao mesmo tempo próxima e acessível. São muitos elementos, personagens e figuras convocados a habitar um espaço que faz integrar diferentes planos e tempos em que a memória marca sua presença.

Camões é o poeta do sentimento e do retorno àquilo que faz parte da essência humana dentro de um universo amplo, do qual fazem parte os diálogos entre a poesia e a pintura. Sua poesia em *medida velha* é um recurso onde o leitor pode encontrar correspondências e relações. É uma obra poética que incorpora um rico diálogo com o não verbal, possibilitando a visualização de imagens.

De acordo com Moisés (1977), Camões é grande dentro e fora dos padrões literários portugueses. Sua poesia pode ser estudada em duas faces distintas: a primeira, a *medida velha*, inspirada na forma medieval e tradicional expressa nas redondilhas, vilancetes e cantigas; a segunda face, a *medida nova*, inspira-se no doce estilo novo trazido da Itália por Sá de

Miranda, em 1528. É a poesia clássica renascentista, subdividida em sonetos, odes, elegias, canções, églogas, sextinas, oitavas.

Explica Silveira (1988) que no século XVI chamaram-se de *medida velha* os metros e as formas poéticas que, de origem Ibérica, foram utilizados pelos poetas do Cancioneiro Geral (1516). Recolhida entre 1511 e 1516 por Garcia de Resende, o Cancioneiro é uma coletânea da poesia cortesã, expressão artística dos humanistas portugueses. De acordo com o autor, a *medida velha* era elaborada

[...] sob o magistério versificatório castelhano, o que explica em parte o vazar-se também no idioma espanhol, nota-se-lhe o marcado influxo de Petrarca, não só na concepção da natureza como refúgio e lemitivo de amores melancólicos e contrariados, como também na tendência para intelectualizar-se e sublimar a paixão amorosa, ou no gosto pelas antíteses conceituosas. (SILVEIRA, 1988, p. 16)

Para Moisés (1977), Camões ultrapassa as limitações formais próprias da *medida velha*, acrescentando-lhe novos questionamentos que, a exemplo da poesia amorosa de Petrarca e do *Cancioneiro Geral de Resende*, estrutura-se nas antíteses e paradoxos

Daí resultam quadros de aliciante beleza em torno de cenas da vida diária, protagonizadas, não raro, por alguma mulher do povo, a quem o poeta conhecia muito de perto. Quase que apenas compostas para durar o tempo de sua enunciação murmurante, essas redondilhas deixam no ar uma sonoridade e uma “atmosfera” que perduram indefinidamente, como ressonância dentro dum búzio. É o caso, por exemplo, da obra-prima em matéria de redondilha, começada com verso “Descalça vai *pera* a fonte”. (MOISÉS, 1977.p.68).

O pintor Pieter Bruegel (1525-1569) foi o mais significativo dos mestres flamengos do século XVI. De acordo com Gombrich (1999, p. 381), apesar de viver em pleno Renascimento, sua pintura diferencia-se dos ideais de perfeição daquele período por retratar a vida de pequenas aldeias que conservavam os costumes medievais, desenvolvendo, dessa forma, um estilo próprio de pintura. Suas obras ficaram conhecidas como “pintura de gênero”, designada pela expressão francesa *peinture de genre*. Os historiadores o chamavam de “o Velho” para diferenciá-lo de seus antecedentes, para diferenciá-lo dos descendentes e dos contemporâneos, que achavam cômicos seus quadros, nomeando-o de “o Engraçado”. Atualmente, é conhecido como “Bruegel dos camponeses”, devido à sua preferência por pintar a vida no campo e o cotidiano.

As discussões entre o texto verbal e o não verbal desta dissertação objetivam ressaltar o poder verbo-visual dos textos poéticos camonianos em *medida velha* e das imagens das telas *A Ceifa de Feno* e *A Ceifa*, ambas pintadas em 1565, focalizando a mulher em seu cotidiano numa paisagem rural, seu perfil e estado de espírito, numa leitura comparativa. Para a abordagem da questão da comparação entre as artes foram estudados os conceitos da relação entre a palavra e a imagem, que se desenvolveram ao longo dos séculos, estabelecendo-se, assim, as possíveis relações entre os textos poéticos de Camões e as telas de Bruegel. Foram estudados os possíveis pontos de aproximação entre as duas artes, sob os pressupostos teóricos de Souriau, Praz, Joly, Aguiar e Silva, Iser, Eco, Gombrich, Auerbach, Strickland, Bosi, Candido, Cidade, Choklovski, Coutinho, Júdice, Lima, Manguel, Moisés, Nitrini, Salzedas, Staiger, entre outros, para que as perspectivas históricas e teóricas possibilitassem a leitura comparativa dos textos.

Para Aguiar e Silva (1990, p. 214), [...] “qualquer texto é a absorção de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética é lida, pelo menos, como dupla”. Dessa forma, entendemos que o texto proporciona para o leitor a percepção de imagens no momento da leitura. É o leitor que dá vida à obra e a recepção de leitura é condicionada por ele, que também contribui com suas experiências já vivenciadas, unindo-as aos horizontes trazidos pela leitura. O leitor, por meio da concretização da obra e de seus sentidos, reconstrói uma atualização, valendo-se de sua consciência imaginativa.

O leitor, explica-nos Aguiar e Silva (1990), quando lê um texto literário, elabora suposições para resolver possíveis problemas ou dúvidas no que se refere ao conteúdo lido e, na continuidade da leitura, novas dúvidas aparecerão num ciclo interessante que faz o leitor inconscientemente atualizar-se. O papel do leitor cumpre-se à medida que na leitura retoma suas vivências e concepções, o que deixa claro que cada atualização é única.

Quanto aos lugares vazios presentes no texto, de acordo com Iser (1999, p.107), “os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto”. Constitui-se tarefa do leitor combinar os elementos explícitos e os implícitos no momento da leitura, pois a ausência representa presença e o leitor é quem preencherá os espaços vazios do texto. Os vazios são para o leitor e para o próprio texto uma possibilidade de interpretação e de construção de significados. São, portanto, inúmeras as possibilidades de interpretação e de constituição de significados de uma obra.

O texto literário não possui todas as informações que o leitor procura; ele é um espaço, uma possibilidade de comunicação e da construção dessa procura do leitor que será construída a partir de sua eficiência no ato da leitura. O texto não apresenta nenhuma resposta elaborada, é o leitor quem atribui sentido ou não ao que lê. Na relação entre o texto e o leitor os vazios são preenchidos com as projeções do leitor.

Para Joly (2006) quando se intenciona a interpretação ou análise de uma mensagem, isso não pode representar o encontro de uma mensagem preexistente, mas compreender que a mensagem dentro das circunstâncias em que se encontra proporciona significações aqui e agora ao mesmo tempo. Nesse sentido, discute a autora, são necessários limites e pontos de referência para uma análise.

Joly (2006, p. 59) argumenta que a imagem, instrumento de ligação entre o homem e o seu ambiente, é uma “produção humana que visa estabelecer uma relação com o mundo”. Por conseguinte, é um documento utilizado para observar o mundo e interpretá-lo, podendo ser considerada instrumento de conhecimento e história, pois a imagem possibilita o acesso às informações sobre os objetos, lugares e indivíduos, de maneiras visuais diversas, conservando, assim, a sua história.

Ler uma imagem é observar, escolher, apreender o que não representa a reprodução de uma experiência visual, mas da reconstrução de uma estrutura. Assim, o conhecimento relaciona-se à estética, pois possibilita ao espectador sensações específicas. Para Joly (2006, p. 60), a comunicação pela imagem, mais do que pela linguagem, “estimula por parte de quem recebe a mensagem, um tipo de expectativa específica e diferente que uma mensagem verbal estimula”.

O presente trabalho foi estruturado em quatro capítulos. O primeiro capítulo é intitulado *A Estética Comparada e a Literatura Comparada*. Os estudos comparados exploram as correspondências presentes nas manifestações artísticas, como a pintura e a poesia, por exemplo, considerando cada qual em seu idioma diferenciado. O segundo capítulo, *O Renascimento na Pintura e na Literatura*, trata do período em que a humanidade presenciou um conjunto de transformações em toda a cultura. Registra um dos mais significativos mestres flamengos na pintura, Pieter Bruegel, criador de um estilo próprio em suas obras. Na literatura destaca-se Luis de Camões o maior poeta da língua portuguesa. Sua poesia lírica é marcada pelas redondilhas escritas em *medida velha*, harmonizando as novas ideias do Renascimento ao tom medieval e pelo estilo clássico em *medida nova*, inspirando-se nos novos modos de composição. O terceiro capítulo discorre sobre *A Poesia Lírica*

considerando-a linguagem literária carregada de imagens e simbologias, expressando sentimentos e emoções de maneira incomum, pois o poeta utiliza as palavras com inúmeras possibilidades expressivas. O quarto capítulo *As relações entre os textos poéticos de Camões e as telas, A ceifa de feno e a Ceifa, de Bruegel*, apresenta uma análise comparativa, ressaltando os recursos verbos-visuais presentes nas redondilhas camonianas, relacionando-os às imagens das pinturas de Bruegel, com foco na mulher em seu cotidiano, seu perfil e estado de espírito.

1. ESTÉTICA COMPARADA E LITERATURA COMPARADA – LEITURA INTRODUTÓRIA

1.1. ESTÉTICA COMPARADA

Nada mais evidente que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, estão levitando no mesmo templo. (SOURIAU, 1983).

A Estética Comparada lançou um olhar diferenciado no que se refere às correspondências entre as Artes. Ao longo da história, os estudos de teoria e história da arte pontuaram correspondências entre os gêneros artísticos, o literário e o pictórico especialmente, relacionando-os e classificando-os de acordo com as respectivas capacidades e peculiaridades.

No século XVIII, a estética filosófica foi responsável por orientar os estudiosos nos fundamentos da criação da ciência estética. Baumgarten¹, seu fundador, chamou de estética a ciência das sensações, isto é, a teoria do belo, criada anteriormente por Aristóteles. Para Baumgarten, assim como para os demais daquele século, o conceito de belo estava significativamente relacionado ao fazer artístico.

Segundo Pareyson (2001, p.5) a estética é filosófica porque reflete sobre a experiência estética da qual faz parte toda experiência sobre o belo e a arte:

A experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza. Nela entram, em suma, a contemplação da beleza, quer seja artística, quer natural ou intelectual, a atividade artística, a interpretação e avaliação das obras de arte, as teorizações da técnica das várias artes.

Etiénne Souriau, um dos grandes teóricos da Estética Comparada, considerou, em seu livro *A correspondência das Artes: elementos de estética comparada* (1983, p.3), que “a arte são todas as artes. Que há de comum entre uma catedral e uma sinfonia, um quadro e uma ânfora, um filme e um poema?” O estudioso questiona a relação dessas diferentes atividades

¹ Alexander Gottlieb Baumgarten: Filósofo alemão nascido em Berlim, criador do vocábulo Aesthetica (1750-1758), descreveu o conceito da nova palavra. Nomeado professor de Filosofia da Universidade de Frankfurt-sobre-o-Oder (1740), permanecendo 22 anos, até falecer relativamente jovem.

criadoras, umas que esculpem, outras que projetam luzes e vibrações; até onde podem ir as semelhanças e quais são as diferenças:

O que têm em comum essas diferentes atividades criadoras, que esculpem suas obras umas no mármore, outras na projeção de luzes contra uma tela, outras ainda no ar posto em vibração; até onde podem ir as semelhanças, as afinidades, as leis comuns; e quais são também as diferenças que se podem chamar congênicas. (SOURIAU, 1983, p.13).

A arte abrange em seu significado todas as formas de manifestação humana, como a dança, a pintura, a literatura, a arquitetura, entre outras. Segundo Souriau (1983), elas possuem um ponto de correspondência, pois se um termo liga todas essas formas artísticas, pode existir entre elas uma diversidade de relações. Entretanto, cada forma de arte tem sua linguagem própria, uma individualidade:

Longe, pois, de aceitar uma correspondência entre todas as artes por serem todas traduzíveis em poesia, linguagem artística universal, devemos tomar cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. E registrar como “intraduzível” aquilo em que se esvanece efetivamente, a essência artística da obra pela tradução numa outra arte. (SOURIAU, 1983, p. 7)

O autor defende que, pelas individualidades, a relação entre todas as artes pode ser impraticável, a não ser com a literatura, cuja manifestação considera universal. Dessa forma, o autor delimita seu campo de estudo, aplicando os parâmetros da estética comparada, em uma disciplina que procura observar as semelhanças e diferenças que podem ser relacionadas entre as artes. Sendo assim, sabe-se que existe um parentesco entre as expressões artísticas, entretanto, como situá-lo?

A partir de um elemento da pintura, por exemplo, é transformado pelo poeta, de maneira criativa, em poesia. Assim, a correspondência entre as artes acontece. Partindo-se de um ponto em comum entre formas estéticas da criação humana, por meio de analogias, o diálogo acontece, possibilitando a comunicação entre as artes.

Oliveira (1999) defende o diálogo entre as artes. Para essa comunicação o autor propõe uma análise icônica do texto, com o objetivo de extrair da linguagem verbal aspectos de imagens. Implica em uma reflexão sobre a correspondência entre as artes:

No encontro das artes, na inter-relação dos traços, há uma troca que implica ganhar e perder. Aproximadas às duas artes, a determinante e responsável pela equalização icônica é a pintura. É ela que atrai para si as formas do verbal simbólico, e empresta a ele sua propriedade visual e imagética. A

poesia vela as imagens do mundo. Ela vê e faz ver por seu poder de palavra. As imagens, guardadas nas palavras, tornam-se visíveis pela força dinamogênica da própria palavra. Combinadas em jogos translativos, elas liberam as imagens, e a poesia, revestida de olhos, fornece a visão do que estava velado. E ela o faz pela metáfora. (OLIVEIRA, 1999, p. 162).

Assim, o estudo sobre a relação entre as artes pode possibilitar a compreensão significativa do conhecimento sobre essas artes, pois, relacioná-las, exige conhecimento sobre a expressão estética, além de proporcionar crescimento no aprendizado. Também defende Souriau (1983) que o conhecimento sobre a correspondência das artes é um das maneiras de compreensão sobre o ser humano. Esse conhecimento pode possibilitar às pessoas serem espectadores de várias manifestações culturais com somente uma leitura de um texto que contempla várias artes e suas diferentes criações.

A Estética Comparada surgiu com o objetivo de tentar analisar a pluralidade e a riqueza das várias manifestações estéticas, e também as inter-relações, que possibilitam a aproximação de linguagens e instrumentações diversas, como também proporcionar a ligação com leituras de mundos variados. Para Souriau (1983), cada artista expressa de modo particular determinado assunto, de acordo com suas experiências próprias, com técnica ou com julgamento, mas de modo diferente uns dos outros, além disso, cada manifestação carrega recursos e estilos próprios. E a disciplina Estética Comparada procura observar exatamente isso e, de uma maneira positiva, pôr em evidência e pontuar corretamente as semelhanças e as oposições que podem ser relacionadas com esses diversos tratamentos, considerando cada arte em seu idioma diferenciado. Registra Souriau (1983, p. 16), “poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam. Contudo, quantas diferenças. Algumas se destinam ao olhar, outras à audição...”

A diferença entre as artes está na diversidade, na linguagem, na técnica e nos instrumentos utilizados. Segundo Pareyson (2001, p.33):

Da execução técnica de um projeto preestabelecido à invenção mais original da arte, do uso comum e cotidiano das matérias da arte, como a língua ou o desenho, aos fastígios da poesia e da pintura, estende-se todo um exercício de formatividade, que das formas mais elementares das “sagacidades operativas” do ofício chega até a “criação” artística.

Apesar das diferenças, entretanto, os estudos da Estética Comparada possibilitam perceber que há um saber intuitivo e talvez impossível de ser legitimado em suas minúcias e

que todas essas expressões são intimamente irmãs, especialmente por merecerem toda a designação de arte. De acordo com Souriau (1983, p. 35), “a arte é atividade instauradora. É o conjunto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser do nada ou de um caos inicial até a existência completa, singular, concreta que se atesta em presença indubitável”.

Mesmo a arte constituindo-se em um ser único, por mais completa e elaborada que seja, não deixa de se estabelecer numa diversidade de planos existenciais, todos eles indispensáveis. Diferenciam-se, entretanto, na obra de arte, quatro modos de existência, simultaneamente aproveitados por ela, e que são, no discurso da filosofia: a existência física, que trata a obra de arte como objeto material; a existência fenomenal, na qual a obra é considerada um dispositivo organizado e organizador de qualidades sensíveis; a existência reificada, que trata de modo coerente, cósmico, de seres análogos aos da representação humana comum; e a existência transcendente, considerada uma espécie de culminância em presenças superiores mais ou menos indizíveis e sugeridas por meio das presenças óbvias.

Souriau (1983) considera que entre essas ordens de realidades existem inúmeras correspondências que fazem harmonizar relações nas milhares de correlações de um todo orgânico e planejado, como também compartilha Praz (1982), outro estudioso que discute a correspondência entre as artes. Em sua obra *Literatura e artes visuais*, ele estabelece um paralelo entre a literatura e as artes plásticas, comungando em muitos sentidos do pensamento de Souriau, apesar de criticá-lo em alguns aspectos como, por exemplo, o fato de que a música não pode ser transcrita e, dessa forma, o resultado de tal trabalho não pode ser considerado como arte.

Praz (1982) aborda aspectos históricos para estabelecer as relações propostas, pois registra que as artes são intimamente ligadas por um fenômeno que contemplava todas as manifestações artísticas, sociais e políticas. De maneira objetiva, ele localiza elementos de comparação entre obras de arte visual e literária. Considera ser possível a distinção entre tipos de arte e maneiras de compará-las. Praz compartilha da visão de Souriau quando julga necessário respeitar as características inerentes a cada expressão artística distinta no momento da análise. Também não é possível o diálogo entre obras elaboradas de maneira objetiva, já que, no que se refere à estética, a sensibilidade do intérprete é o que importa no momento do diálogo. Como lembra Praz (1982, p. 6):

Toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do interprete. Aquilo a que

chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade. [...] a interpretação de uma obra de arte consiste de dois elementos, o original propiciado pelo artista do passado e o outro que lhe é acrescentado pelo intérprete ulterior, tem-se de esperar até que este último elemento pertença também ao passado a fim de poder vê-lo aflorar.

Dessa maneira, vale lembrar que o intérprete ou leitor é autor de uma outra obra, a que foi traçada a partir de uma reinterpretação de uma poesia, de uma pintura, de uma escultura, de maneira diferente, particular. Cada interpretação configura-se diferente, mas o instrumento utilizado é o mesmo, a sensibilidade.

1.2. A LITERATURA COMPARADA

A Literatura Comparada, desde seu princípio, provocou diversos questionamentos pela variedade de seus conteúdos e objetos e também pelo déficit metodológico da disciplina. Delimitar o campo dessa ciência se torna difícil, pois seus conteúdos e objetivos mudam constantemente conforme o espaço e o tempo. Nesse sentido, faz-se necessário um resgate histórico para entender como os primeiros comparatistas posicionaram-se diante das indefinições dessa ciência e como ela foi evoluindo ao longo da história.

Para Nitrini (2000, p.19), as origens da “literatura comparada se confundem com a própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas gregas e romanas. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las”. Entretanto, essa comparação tinha o objetivo de apreciação dos respectivos méritos, embora estivesse longe de um projeto de comparativismo elaborado.

A atitude de comparação foi recurso utilizado na investigação histórica da Antiguidade por Plutarco e Heródoto, entre outros. Foi aperfeiçoando-se nos séculos seguintes e nos finais do século XVIII começou-se a falar em método comparatista. Mesmo assim, a literatura constituía-se apenas em objeto de reflexão histórico-filológica, não tinha conquistado ainda a seriedade científica.

De acordo com Nitrini (2000), no século XIX, com os crescentes estudos da investigação linguística, foi possível o crescimento de estudos científicos dos textos literários. Surge, então, o termo *Literatura Comparada*, que constitui uma designação que surgiu por analogia com as nomenclaturas das ciências naturais.

A ênfase das produções literárias, em vários idiomas, foi o que diferenciou a *Literatura Comparada* das literaturas nacionais. Portanto, as tentativas de definição da disciplina fortaleceram o seu caráter internacional e a proximidade do estudioso com vários idiomas. Para Coutinho (2006, p. 42), a força dada ao aspecto internacional dos estudos da *Literatura Comparada* assinalou a “importância de o estudioso ser capaz de ler diversas línguas, o que restringiu, durante muito tempo, o âmbito da disciplina, confinando-a a uma pequena elite versada em vários idiomas”. No início do século XX, grandes teóricos acreditavam saber o que significava a *Literatura Comparada*, mas Benedetto Croce (*apud* NITRINI, 2000, p.22) afirmou não ser possível defini-la pelo método comparativo, exatamente por ser ele comum a todas as espécies de estudo. Os aspectos recebidos por um autor não dariam conta de explicar, por exemplo, o momento criador desse artista que, de acordo com Croce, era o que realmente era significativo à história literária e artística. Nesse sentido, Nitrini (2000, p.22) considerava “que um bom procedimento consistia em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética”.

René Wellek², em 1958, em sua conferência “A crise da *Literatura Comparada*”, que aconteceu durante o II Congresso da Associação Internacional de *Literatura Comparada*, criticou significativamente o método comparatista tal como era visto, sugerindo um fundamento para os estudos literários baseado na relação entre a história, a teoria e a crítica literária. Questionou também a divisão entre a *literatura comparada* e a *literatura geral*, lembrando que tanto a história literária quanto as pesquisas literárias possuíam apenas um objeto de estudo, a *literatura*.

Defende Wellek que a realização de um estudo comparado sobre um certo autor ou obra seria muito mais do que pontuar as fontes e as influências, as causas e as consequências dessa produção literária, isto é, as relações propriamente ditas estabelecidas por essa obra e por esse autor. Wellek (*apud* NITRINI, 2000, p. 34) esclarece que seria relevante tentar “desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, aliás, muito além do fato de que um escritor leu ou conheceu outro escritor”.

Wellek apontou as deficiências e discutiu novos direcionamentos para os estudos comparados, combateu o conceito da influência, esclarecendo que a obra de arte é uma

² Além dessa conferência, no livro *Teoria da Literatura*, há um capítulo intitulado “*Literatura e outras Artes*”, p. 153.

totalidade diversificada, uma estrutura de signos que implica e exige significados e valores. Nesse sentido, o centro do debate da estética, da natureza da arte e da literatura passou a ser problema da literariedade. Para o autor, os estudos comparados deveriam ter sua atenção voltada para a obra de arte literária em si e não para as fontes e as influências recebidas de outras obras e autores. Não poderiam existir fronteiras linguísticas, étnicas ou políticas para os estudos comparados.

Dessa maneira, Wellesk contribuiu significativamente para a delimitação do campo de atuação e para os objetos de estudo da Literatura Comparada, pois, desde o século XIX, a hegemonia da orientação francesa da Literatura Comparada firmava a análise comparatista em uma lógica casual, sugerindo as oposições binárias do tipo cópia e periferia. Dessa forma, o objetivo da disciplina era o de esclarecer as fontes e as influências de autores e obras, com o propósito de pontuar as filiações literárias.

Wellesk propôs uma análise focada na relação texto e contexto, ampliou a disciplina para abordagens mais amplas do fenômeno literário, considerando que a literatura comparada define-se por sua perspectiva e seu espírito, ao analisar qualquer literatura dentro de uma visão interacional, considerando a unidade de toda a criação e experiências literárias. Assim, esses ideais levaram esse estudo, de uma prática de comparação de obras autores e movimentos, para uma reflexão geral sobre a natureza da literatura e sobre a própria característica discursiva da disciplina.

A ligação entre a literatura comparada e teoria literária, bem como o fortalecimento das noções de intertextualidade e de interdisciplinaridade ampliam as investigações comparatistas em literatura. A intertextualidade foi pontuada como a relação entre textos entre si. Como considera Nitrini (2000, p. 157-8):

Dentro do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, a partir da segunda metade do século XIX, a teoria da “intertextualidade”, foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo nos estudos dos conceitos de “fonte” e “influência”. A intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica.

A partir dessa perspectiva, a especificidade do literário só pode ser pensada na relação interdiscursiva, o que fez da prática comparatista o uso de estratégias de aproximação e de confronto de textos e discursos, intencionando não mais as oposições binárias, mas a confluência e o trânsito, as disseminações entre os vários textos e discursos. Dessa forma, a

interrogação dos textos literários a partir da ligação com outros textos, literários ou não, e também com outras manifestações artísticas. Assim, estando o objeto de análise no espaço teórico da relação do *entre*, a literatura comparada passou a intensionar uma leitura aproximada, colocando os textos em relação e explorando os nexos existentes, para além de suas especificidades.

Munteano (*apud* NITRINI, 2000, p. 37) foi outro crítico que defendeu as coordenadas teóricas do comparativismo. Para esse estudioso, o objeto da literatura comparada pode ser delimitado por meio de dois processos opostos, o receptor e o emissor. Um se preocupa em identificar e definir os meios morais e materiais de qualquer ordem que o autor incorporou em sua obra literária. O outro, por sua vez, preocupa-se em analisar a ação e a divulgação de cada obra literária, nos ambientes que a circundam, situando-a, dessa forma, no universo em que obras futuras estarão. Munteano critica Weliek quando este aponta que a verdadeira dificuldade da literatura comparada não consiste em apresentar sua legitimidade, mas em determinar seus limites. Para ele, existe a possibilidade de determinar esses limites apenas por convenção. Nesse sentido, com o propósito de delimitar o domínio do comparativismo, propõe a divisão deste em elementos que encerram divergências e relações dialéticas mais gritantes,

No Brasil, os estudos de Literatura Comparada foram ministrados em algumas universidades a partir do significativo impulso dado à área com a criação da ABRALIC; a Associação Brasileira de Literatura Comparada. Dessa maneira, o campo de atuação dos estudos comparados cresceu consideravelmente, chegando a ser reconhecido como uma área específica dos estudos de Literatura.

Percebe-se, contudo, que outras áreas da investigação comparativista cresceram a partir de pesquisas como as da ABRALIC, entre elas destacam-se os estudos das relações interdisciplinares. Tornam-se objetos de estudos regulares: literatura e artes, literatura e folclore, literatura e história, literatura e cinema, entre outros, o que fortalece pontos de interesse e formas de pôr em relação características da literatura comparada. Assim, o comparativismo, nessa prática interdisciplinar, torna-se mais do que uma arte. Sendo uma maneira significativa de expressão, amplia-se para outras maneiras de experiências humanas, acima das barreiras disciplinares.

Nesse sentido, a literatura comparada assumiu o espaço de trânsito entre disciplinas e discurso, empregando a comparação como método, utilizando-a como recurso analítico e

interpretativo, proporcionando aos estudos literários uma grande ampliação e exploração de seu campo investigativo.

Para Coutinho (2006, p. 47), “a transversalidade da Literatura Comparada se faz mais explícita”, exatamente pelo fato de que os estudos comparados contemplam as correspondências existentes entre a literatura e outras manifestações artísticas, como a pintura, por exemplo, objeto de análise nesta pesquisa.

1.2.1. AS RELAÇÕES DA LITERATURA COM A PINTURA

Nos processos de comunicação entre os homens em todos os momentos da história, a relação entre a palavra e a imagem tem sido objeto de estudo. São expressões de arte que expõem idéias, relatam fatos e dão sentido à vida. Assim, a leitura de um poema ou a observação de uma pintura pode provocar no espectador reações significativas.

Quando aprecia uma pintura, o espectador é estimulado pela visão, ele vislumbra um desfile de linhas cores e formas, imagens fluem instantaneamente, produzindo inúmeros significados. Na leitura de um poema, o leitor mergulha nas palavras gradativamente, desde os primeiros signos até seu desfecho, refletindo sobre cada significado, estabelecendo relações com outras leituras e com sua experiência de vida, ou seja, são processos diferentes e instrumentos diferentes, mas as palavras permitem a emissão de imagens e as imagens ao estímulo das palavras.

Para Gonçalves (1994, p.11), “a poesia não é apenas texto e a pintura não se reduz à representação de imagens. Mas para que se chegasse a essa sabedoria, foi necessária uma longa história e traçar o seu percurso seria acompanhar todo o florescimento da poesia e da pintura”.

Ao longo desse percurso, muitas foram as discussões relacionadas à pintura e à poesia. Aguiar e Silva (1990), em sua obra *Teoria e Metodologia Literárias*, ao discutir a relação da literatura com a pintura, traça um percurso histórico desde a Antiguidade ao movimento da poesia concreta, para expor como se confere o que chama de “inter - relação”. Aponta que os estudos das relações entre texto e imagem têm origem remota e especuladas há muito tempo, como demonstra a afirmação do poeta Simonides de Ceos (séc.VII ou VI a.C.), recolhida por Plutarco, *muta poesis, eloquens pictura*, que aponta a poesia como uma pintura falante e a

pintura, uma poesia muda, abrindo as discussões sobre o tema. A frase célebre refere-se à eloquência da pintura e à visibilidade do poema, isto é, à pintura que fala com o texto e, também, ao texto carregado de linhas, cores e formas de uma pintura. No entanto, foi com o famoso verso de Horácio³: “*Ut pictura poesis, de sua Ars poética: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si logius abstes (...)*” (como a pintura é a poesia: coisas há de que de perto te agradem e outras, se à distância estiveres), que se fortaleceu a polêmica sobre a semelhança entre as duas artes.

O verso horaciano *Ut pictura poesis* guarda uma significativa tradição nos estudos sobre a correspondência das artes. O filósofo discutia que alguns poemas são lidos com satisfação uma só vez, ou apreciados em suas minúcias, enquanto outros podem ser lidos com satisfação muitas vezes, em seu significado geral, assim como se lê a pintura.

Nesse sentido, para Gonçalves (1994, p. 11), a partir daí

Estaria estabelecido o percurso por onde, durante vários séculos, estenderiam-se as reflexões sobre as correspondências entre as duas artes, no sentido de vê-las como irmanadas na representação de imagens, mais ou menos sensuais, mais ou menos concretas, tendo suas distinções valorativas fundando-se na utilização de signos naturais ou artificiais que dominaram os momentos classicistas e românticos da arte e da literatura.

Na expressão retórica e poética dos estudiosos da Antiguidade, encontram-se as primeiras teorias sobre a relação entre a literatura e a pintura. A partir das ideias de Platão, Aristóteles e Horácio. A proximidade entre a poesia e pintura, texto e imagem, objetivando seduzir o leitor/expectador pela visualização, originou-se na capacidade humana de imitar. De acordo com Aristóteles (1992, p.27): “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” Nesse sentido, a partir da *mimese* desenvolvem-se diferentes representações entre o real e a sua expressão artística.

Praz (1982) defende a ideia de “artes irmãs” quando se comparam produções da literatura e da pintura num mesmo período histórico, por exemplo. Essa prática está enraizada na mente humana desde a Antiguidade remota. Para o autor, as ideias de Ceos e Horácio fundamentaram a prática de pintores e poetas durante séculos; os pintores buscavam para suas composições inspiração nos temas literários, e os poetas tentaram apresentar para os leitores imagens que somente as artes visuais poderiam oferecer. “Uma vista de olhos a uma antiga

³ HORÁCIO. Arte poética. Tradução R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica S/D, p. 361-64.

tradição que remonta a descrição de Aquiles feita por Homero convencer-nos-á facilmente de que poesia e pintura têm marchado constantemente de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão”, (PRAZ, 1982, p. 3).

Ao longo da Idade Média, a analogia entre poesia e pintura, tanto na teoria como na realização artística, foi explorada por vários autores, além de ter sido utilizada nas iluminuras, e também nos vitrais com temas religiosos. Para Gombrich (1999), as iluminuras (figura 1), além do valor artístico, carregam um valor didático, considerando a quase totalidade do analfabetismo, a imagem foi utilizada no texto escrito para esclarecimento e aproveitada pelos monges copistas para desenvolver a alfabetização de pessoas não letradas.



Figura 1 – Iluminura
Fonte: GOMBRICH, 1999, p.266

As iluminuras fundiam palavra e imagem e contribuía para uma melhor compreensão do conteúdo exposto. E, ainda, para que a leitura se tornasse mais cativante, a letra inicial do texto era ricamente enfeitada e colorida. Dessa forma, a preferência por cores fortes predominantes no período transformava o texto em uma grande mistura de letras, cores e formas.

Ainda na Idade Média, explica Gombrich (1999), a utilização dos coloridos vitrais (figura 2), tinha o objetivo de narrar fatos e expor as passagens bíblicas. Grandes catedrais foram construídas e iluminadas pela luz do sol que atravessava os vidros decorados e coloria seu interior, combinando com os afrescos que enfeitavam as paredes. As pessoas faziam fila para receber aquela luz colorida que perpassava os vitrais, pois, acreditavam existir ali o poder de elevar o espírito e aproximar-se de Deus.

Da mesma maneira, esclarece Gombrich, os afrescos foram utilizados pelas antigas civilizações e com maior ênfase na

Idade Média e tempos depois no Renascimento. Grande exemplo da ligação do texto e da imagem, eles eram pinturas elaboradas nas paredes e nos tetos dos templos e tinham como objetivo retratar passagens da Bíblia ou de acontecimentos históricos relevantes. Os afrescos

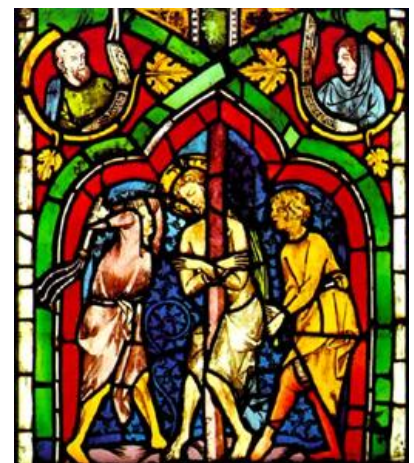


Figura 2 – Vitrail
Fonte: GOMBRICH, 1999, p.182

foram se tornando cada vez mais elaborados, expressando a recepção de leitura do texto bíblico e a produção de imagens. Grande exemplo é a Capela Sistina, em Roma (figura 3),

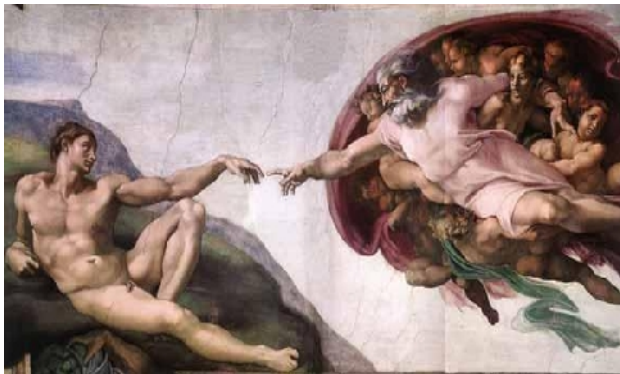


Figura 3 – Afresco: Michelangelo - A criação de Adão
Fonte: GOMBRICH, 1999, p.312

onde as passagens bíblicas história da Criação do Mundo, a Vida, a Morte e a Ressurreição de Cristo foram pintadas nas paredes e no teto por artistas como Michelangelo e Botticelli.

Dessa maneira, nas manifestações artísticas e culturais do século XVI, existiu a forte presença dos elementos visuais. Para Praz (1982), as

imagens religiosas ensinavam proveitosa, viva e deliciosamente as virtudes, os frutos e as delícias do mistério da fé.

De acordo com Cirurgião (1982, p. 11), ao recorrer à literatura e à pintura para traçar grandes quadros de acontecimentos históricos, vale ressaltar o testemunho do maior poeta português do século XVI. Na égloga VI, Camões faz uma breve consideração sobre a poesia épica e a poesia lírica e apresenta a poesia como pintura:

E se agora, que afável me escutais,
Não ouvirdes cantar com alta tuba
O que vos deve o mundo, que dourais;
[. . .]
Se não sabem as froutas pastoris
Pintar de Toro os campos, semeados
De armas e corpos fortes e gentis,

Por um modo mimosos sustentados
Contra o indômito pai de toda Espanha,
Contra a Fortuna vã e injusto Fado.

O poeta refere-se à célebre batalha de Toro, entre D. Afonso V de Portugal e os Reis Católicos da Espanha. Aponta Cirurgião (1982, p.12) que havia muitos tapetes e quadros que reproduziam as grandes batalhas, sendo compreensível, na leitura do poema, que “uma das

funções da poesia épica ou heróica é descrever, como uma tela ou quadro, uma das batalhas mais famosas da história de Portugal.”

Segundo Cirurgião (1982, p.12), em uma carta dirigida ao infante cardeal D. Henrique, Sá de Miranda, introdutor do *dolce stil nuovo* em Portugal, define a comédia nestes termos: “A comédia, tão estimada nos tempos antigos, que disseram aqueles grandes engenhos que era, senão uma pintura da vida comum?” Nesse sentido para Sá de Miranda pintar é

Reproduzir a realidade para que os olhos possam vê-la tal como ela é; é “tirar ao natural” as cousas. E escrever é apelar para o sentido da vista, no momento em que o escritor está a criar a arte da palavra, conformando-se assim com os filósofos do tempo que, como já foi dito, davam a primazia a esse sentido. (CIRURGIÃO, 1982, p. 12).

Desta forma, na analogia literatura e pintura, a obra de arte mantém-se por si própria, mas recorre a fatos históricos para robustecer sua subsistência, fortalecendo o conceito de “artes irmãs” como uma ideia permanente no homem. Do Renascimento à primeira metade do século XVIII, esse paralelo entre a poesia e a pintura foi muito significativo, valorizando principalmente as semelhanças estruturais entre elas, sendo a *mimese* a base dessa semelhança. Para Aguiar e Silva (1990, p.165), a *símile* de Horácio colaborou para defender uma concepção “pictoralística da poesia”, que encontrou sua realização consumada na poesia descritiva, cultivada nas literaturas europeias da primeira metade do século XVIII, fundamentando as inter-relações, tanto na prática artística como na teoria estética. Assim, seria o conceito de *mimese* responsável também por elevar o prestígio da pintura.

A *mimese* continuava a ser ressaltada como a matriz comum para as duas artes irmãs. Os artistas estavam impregnados pelos ideais humanistas, nos quais a *mimese* aristotélica direcionava toda a arte. De acordo com Praz (1982), os estudiosos da Renascença não se preocuparam em desenvolver nenhuma estética especificamente pictórica, mas tinham à atenção voltada às questões técnico-formais para garantir a realidade e o valor mimético da pintura, valorizando a tridimensionalidade, a proporção, a perspectiva, o movimento, a luz e a cor, o que garantia a qualidade artística. Naquele período, no domínio da prática artística, assistiu-se a muitas relações entre literatura e pintura. Escritas referentes a obras em pintura e escultura foram grandiosas transposições semióticas.

A pintura renascentista procurou trabalhar com efeitos de realidade, proporcionando ao observador uma aproximação do objeto, utilizando um ponto de vista único, geralmente

frontal, representando a perspectiva a luz, o movimento, as cores e a proporção. E os pintores escolhiam para tema de suas pinturas cenas retiradas de obras poéticas.

Outra representação artística importante da ligação entre a poesia e a pintura foram os emblemas (figura 4), característicos do Renascimento e do Barroco. O *emblema* era a representação de uma imagem que se referia simbolicamente ao texto pictórico, por um lema



Figura 4 – Emblemas
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 169

ou moto, pequeno texto que condensava o significado alegórico da figura e por, um explicatio, um breve relato, geralmente em verso, que comentava a imagem, fortalecendo o objetivo didático. Para Praz (1982, p. 4), com os emblemas era possível “ensinar de forma intuitiva uma verdade moral”. O grande idealizador desse estilo no século XVI foi Andréa Alciato, publicando em 1531, *Emblematum libellus*, o primeiro livro de emblemas.

Na segunda metade do século XVIII, vários autores começaram a contestar a relação entre a poesia e a pintura. Para Burke (*apud* AGUIAR E SILVA, 1990), a poesia não faz uma descrição exata das coisas como a pintura. Portanto, só a linguagem verbal da poesia poderia proporcionar a experiência do sublime, despertando e agitando as paixões. Para o autor, a pintura, com a descrição exata das coisas, permitiria ao espectador uma representação clara da natureza, contrapondo-se à poesia e à retórica, que poderiam despertar as paixões, gerando a experiência do sublime.

Outro teórico que abordou diferenças entre as duas artes foi Lessing⁴, em sua obra *Laoconte: sobre os limites da pintura e da poesia*. Para Lessing, os símbolos utilizados pela pintura são elementos e cores presentes no espaço, entretanto, na poesia, são os sons articulados no tempo; dessa forma, os símbolos da pintura são naturais e os da poesia são arbitrários. Assim, a pintura, em contraste com a poesia, não é capaz de contar histórias e de expressar ideias universais. Dessa maneira, a pintura é uma arte do espaço e a poesia uma arte do tempo, da ação e do movimento.

⁴ Em 1776 Gotthold Efraim Lessing publicou a sua famosa obra intitulada *Laokoon: oder uber die Grenzen der Malerei und Poesie*. (*Laocoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia*).

Para os teóricos, a poesia é uma arte superior à pintura. Entretanto, no Romantismo a questão poesia e pintura passou por uma grande reavaliação, principalmente com a instauração da arte expressiva em contraposição à arte mimética. Para Gonçalves (1994, p. 93), transformam-se as reflexões sobre o relacionamento entre arte e realidade quando o poema lírico acentua-se como expressão do espírito, “resultado de profunda interceção entre o mundo externo e o mundo do eu cognocente”. Assim, o Romantismo, ao pontuar a expressão da subjetividade como fonte geradora da arte e ao exaltar a criação em oposição à imitação, valorizava a relação *ut musica poesis*, que apontava a música como arte gêmea da poesia, destacando-a como mais elevada, mais completa. Aguiar e Silva (1990) explica que o termo *mousiké* (grego), como se lê na *República* (376 e SS) de Platão abrange a poesia.

O estudioso francês Cousin (*apud* AGUIAR E SILVA, 1990, p.168) discutiu a capacidade de relação da poesia com as outras artes, elevando-a:

Se as artes devem respeitar a forma uma das outras, existe uma, todavia, que parece aproveitar dos recursos de todas, e essa é ainda a poesia. Com a palavra, a poesia consegue pintar e esculpir; construir edifícios como a arquitetura; imitar, até certo ponto, a melodia da música. Ela é, por assim dizer, o centro onde se reúnem todas as artes: é a arte por excelência; é a faculdade de tudo exprimir, como um símbolo universal.

No século XIX, com a estética romântica, a arte era sugerida como imitação da natureza, valorizando-se a subjetividade e a criação como princípios geradores da arte. Para Aguiar e Silva (1990), a aproximação entre a poesia e a pintura fortaleceu-se com as poéticas do Realismo e do Parnasianismo que, em oposição ao Romantismo, valorizavam a representação do mundo exterior tal como ele é, em suas cores, formas e representações reais. Posteriormente, observou-se que as obras poderiam imitar umas às outras, a partir da clássica *imitatio*. Essas práticas se tornaram mais próximas e relevantes com o Modernismo e as Vanguardas históricas (Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo). O texto, graças ao aproveitamento visual da materialidade dos seus grafemas e à disposição tipográfica dos seus significantes, ganhou características estruturais que possibilitaram funcionar semioticamente parecido ao texto pictórico. Aboliu-se a linearidade do texto e os quadros de palavras que foram produzidos em liberdade.

O experimentalismo poético e a poesia visual, com evidências para a poesia concreta representam a recuperação da escrita como objeto, elaborando variedades no espaço plástico, brincando com as propriedades icônicas do material verbal, utilizando uma sintaxe visual,

construindo objetos poéticos capazes de se auto-representar. É uma nova escrita poética que transformou a palavra em coisa, atribuindo-lhe materialidade e presença.

Para Aguiar e Silva (1990), as características referentes a cada uma das artes, literatura/pintura, possibilitam identificar que o texto literário tem um princípio que é temporalmente marcado, permitindo ao leitor a realização de uma síntese; já o texto pictórico, não tem início e nem fim, devendo o leitor mover livremente os olhos sobre a obra. Assim, ao final da leitura, tanto o texto literário como o texto pictórico não oferecem uma visão total da história, pois a temporalidade e a causalidade serão absorvidas de modo fragmentado. Isso obriga o leitor a adotar processos de leitura inovadores.

Nesse sentido, Aguiar e Silva (1990, p.172) acrescenta que na relação entre literatura e pintura podem ocorrer analogias principalmente em alguns movimentos artísticos em particular. Entretanto, há situações que não suscitam dúvidas: quando se inscreve no âmbito de “códigos semântico-pragmáticos, independentes dos recursos e meios próprios da semióse poética e da semióse pictórica”, quando os textos poéticos e pictóricos representam temas oriundos da mitologia, da religião, da história guerreira, entre outros; e quando um texto pictórico representa um tema extraído de um texto poético ou um texto poético descreve, comenta e julga um texto pictórico. Dessa forma, as “inter-relações” tornam-se complexas ao se estabelecerem semelhanças, analogias ou isomorfias de ordem estrutural e técnico-formal, isto é, quando se ultrapassa o plano estritamente semântico, adentrando-se no domínio das equivalências, correspondências e analogias entre os signos, as convenções e as regras sintáticas que possibilitam a combinação.

Souriau (1983), em *Correspondência das Artes: elementos de estética comparada*, pondera entre as diferentes formas de relacionar as artes, a temática e a estrutura sob a perspectiva da estética comparada. Ao discorrer sobre o parentesco das artes, defende que apresentam um mesmo princípio, entretanto, as estruturas e o modo fundamental de vida estão envolvidos na diferença. Nesse sentido, a definição de arte fundamenta-se na variedade dos comprometimentos artísticos e das linguagens, pois cada uma tem seus recursos próprios e formas peculiares de expressão:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente se comunicam ou comungam. Contudo, quantas diferenças! Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Um emergem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Um trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou tela, definitivamente consagrados a

determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais. (SOURIAU, 1983, p.16).

Mesmo diante das diferenças, Souriau (1983) defende que as artes são irmãs e têm afinidades entre si. Assim, correspondências capitais devem ser encontradas como motivos com os mesmos princípios, em diferentes técnicas, ou descobrir leis de proporções ou esquemas de estruturas significativas para todas as manifestações artísticas. Dessa forma, faz uma diferenciação das artes, conforme o modo de existência, em obras com um corpo único e definitivo – estátua, quadro, monumento – e as que são múltiplas e provisórias – música e literatura – pois sua presença só é atingida provisoriamente.

De acordo com Souriau (1983, p.60-61), para toda obra de arte há um estatuto existencial que é o fenômeno e a aparência para todos os sentidos, o que pode ser chamado que *qualia*. O plano físico não é único e verdadeiro plano existencial, porém importante para a separação das artes. Para o autor as especificidades desses *qualia* sensíveis constituem a diferença principal, pois as manifestações artísticas não são feitas de sensações, mas de “qualidades sensíveis”.

Dessa forma, as artes seriam divididas de acordo com os *qualia*, em arte do primeiro grau – presentativas – e do segundo grau – representativas – também chamadas de formas primárias e formas secundárias. Para Souriau (1983, p.95), as artes do primeiro grau possuem uma maneira primária de organização, o que quer dizer uma organização formal de todo conjunto dos dados que fazem parte do universo da obra. Já nas artes do segundo grau há uma dualidade ontológica da obra, que leva a uma dualidade formal – uma parte da forma concerne à obra em si que, possui, como as artes do primeiro grau, uma forma primária. Como esclarece Souriau (1983), há um jogo de organizações apresentados por diferentes discursos:

Enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo (e, como iremos verificar, também poema ou o romance) apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária, entre as quais se estabelecem curiosas relações, ora de identidade estrutural, ora de semelhanças ou afinidades evocativas, às vezes muito mais sutilmente de harmonia, conveniência, conformidade estética e mesmo, ocasionalmente, de luta e oposição. (SOURIAU, 1983, p.98).

A diferença entre as artes do primeiro e do segundo grau tem significativa importância estética e constitui, praticamente, a chave das correspondências entre as artes. Para o autor a afinidade por pares das diferentes artes representativas leva a toda estrutura do sistema artístico, fundamento de seu estudo. Cada *qualia* resulta a origem de duas artes, uma do primeiro grau outra do segundo.

Souriau (1983) defende uma variedade de afinidades estéticas em que se evidenciam alguns tipos principais, como o parentesco por pares, que serve de base às correspondências entre as artes do primeiro e do segundo grau. Aponta o autor que, no sistema das belas artes, tanto a poesia como a pintura são definidas como arte de segundo grau dessa forma as relações entre elas podem acontecer em duas perspectivas: uma que remete a uma ordem estrutural – forma primária -, reduzindo-as à forma e estrutura para melhor averiguar suas relações; outra de ordem temática – forma secundária – semelhante àquela apresentada por Aguiar e Silva (1990). Vale esclarecer que a proposta de Souriau (1983) é uma teoria significativa que pode explicar a relação texto e imagem, pois possibilita a correspondência entre as diferentes artes, centrada em uma distinção em planos de primeiro e segundo graus.

Para Salzedas (2001), tanto o texto como a imagem são expressões comunicativas, com mecanismos inerentes a cada uma, usadas em diversos contextos e situações que vão desde a pré-história até os tempos modernos; juntos podem ter relações de complementaridade, de interação ou de exclusão; isolados, fechando-se sobre referentes, designando-os, explicando-os, criticando-os; ou correlatos, ao construírem sentidos emanados ora de um, ora de outro.

Dessa maneira, é o leitor (e sua formação) que colabora com a produção do sentido, seja para o texto literário ou para o texto pictórico, pois existem diferentes modos de ver um texto, tornando-se fundamental a construção e a educação do olhar do leitor.

Wolfgang Iser (1999) discute que, na medida em que lê, o leitor amplia seus horizontes. O texto lido, verbal ou pictórico, estará na memória e o leitor poderá “dispor” o texto de diferentes formas. O texto não diz tudo, existem vazios que o leitor preencherá a partir das relações que consegue estabelecer no texto. E o diálogo com a arte, pictórica ou verbal, é que completará esses vazios e construirá o seu olhar crítico.

Joly (2006), na obra *Introdução à Análise da Imagem*, defende sua proposta para estabelecer as relações entre o texto e a imagem, sob o prisma da significação. Afirma a autora que no desenvolvimento desse método de estudo, que tem a semiótica como referencial

teórico, há a possibilidade de reconciliação dos múltiplos empregos do termo “imagem”, como também a complexidade de sua natureza, entre imitação, traço e convenção. Após a delimitação do objeto de estudo, a autora expõe algumas implicações na análise das imagens.

Um dos pontos problematizados por Joly (2006, p. 116) é que as relações entre o texto e a imagem são, geralmente, abordadas na forma de exclusão ou de interação, e raramente de complementaridade. Nesse sentido, considera a autora que o texto não somente participa da construção da mensagem visual, como também a substitui e complementa em uma circularidade ao mesmo tempo reflexiva e criadora. Dessa forma, nega o preconceito de que a imagem exclui a linguagem verbal, porque geralmente o texto acompanha o visual com comentários, títulos, legendas, etc.

Joly (2006, p.119-120), ao discutir a complementaridade entre texto e imagem, faz uso da noção de “revezamento”, entendida como complemento entre as imagens e as palavras no qual o texto apresenta os significados que a imagem não consegue mostrar. “As palavras vão completar a imagem”. O “revezamento”, porém, não é a única maneira de complemento verbal de uma imagem. Outra forma consiste em conferir à imagem uma significação que pode partir dela.

Postula Joly (2006, p. 121) que a complementaridade das imagens e das palavras também está no fato de que se alimentam uma das outras – “as imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim”. Assim, não há qualquer necessidade de uma co-presença de uma delas para que o fenômeno exista, as imagens mudam os textos e os textos mudam as imagens. Isso quer dizer que, apesar de às vezes figurarem como ancoragem de significação, as imagens também podem completá-lo, num “revezamento”. Dessa forma, completa o texto, demonstrando que o verbal e não-verbal desempenham um papel conjunto na construção de sentidos.

Nesse sentido, a autora apresenta uma proposta para a análise das imagens nos seguintes passos: (1) observar os tipos de significantes plásticos, icônicos e lingüísticos co-presentes na imagem; (2) fazer com que eles correspondam os significados por convenção ou hábito; (3) observar o cruzamento desses diferentes tipos de signos e os significados que emergem desse cruzamento; (4) formular uma síntese desses diversos significados, ou seja, uma versão plausível da mensagem implícita vinculada à imagem.

Considerar a imagem como uma linguagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e comunicação. Seja ela expressiva ou

comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando o outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida (JOLY, 2006, p.55).

Trata-se de uma abordagem que leva em conta os vários significantes que compõem uma imagem: os seus diferentes signos, plásticos, icônicos, linguísticos e, por fim, entender o seu significado, buscando também seu contexto histórico.

Diante das discussões apresentadas, cabe ao pesquisador desenvolver um percurso que se adapte ao objeto de estudo, respeitando as particularidades de cada manifestação artística. Contudo, antes de colocar a literatura no mesmo patamar que a pintura, é preciso verificar como essas relações se constituem.

Nesse sentido, as discussões sobre o diálogo ou a relação existente entre literatura e pintura aqui apresentadas vêm comprovar que a ligação entre elas (as “artes irmãs”) é possível. Dessa forma, novas e relevantes estratégias de leitura deverão ser adotadas, tais como a leitura do cotidiano nos textos em *medida velha* de Camões e nas telas selecionadas de Bruegel.

1.2.2. A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO

De acordo com Jauss (1994), a literatura possui uma capacidade de romper com a percepção comum que o leitor tem de fatos cotidianos, ao ampliar sua compreensão estética. O prazer estético nasce da compreensão do indivíduo no que se refere à prática que vive, envolvendo aproximação e participação. Na experiência estética o leitor interage com o conteúdo da leitura, assim percebendo sua própria atividade criativa na recepção da vivência do outro. Para o autor a experiência estética é constituída por três etapas que se interligam: a *Poiesis*, participação do receptor na produção do texto, como se fosse o co-autor da obra; a *Aisthesis*, ampliação do conhecimento de mundo que o receptor possui; e a *Katharsis*, concretização de um processo de identificação que leva o receptor a novos comportamentos. Dessa maneira, é a consciência desse processo que resulta no prazer estético, em um maior conhecimento do mundo e também de si próprio.

Wolfgang Iser (1996) discute a relação dialética entre o texto e o leitor. Considera a literatura como instrumento fundamental para essa relação na medida em que possibilita a reconstrução da história e de fatos, sendo instrumento para analisar ou reconstruir o passado. O efeito produzido com essa interação manifesta-se pela leitura: o autor escreve, porém quando o texto é lido abrem-se novas perspectivas para os leitores. Assim, o texto literário seleciona aspectos da realidade, mas também estabelece novas relações, extrapolando os limites das palavras.

No que se refere ao efeito estético proposto pela obra literária, Iser (1996) aponta a assimetria existente entre a realidade e a ficção como causa do estranhamento do leitor, levando-o à reflexão. Sendo assim, é pela leitura do texto literário que o leitor encontra elementos que lhe causam estranhamento, bem como pontos de indefinição que proporcionam seu envolvimento na leitura.

Quanto aos efeitos produzidos no leitor pelo texto, Iser (1999, p. 15) esclarece que o texto é “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura”. Dessa maneira, ele está carregado de sentidos que podem ser atualizados no ato da leitura pelo leitor. Entretanto, o texto deixa “pistas” que podem ser seguidas pelo leitor na efetivação do sentido. Nesse processo, o objetivo da estética da recepção reflete sobre o efeito estético produzido, consequência da interação entre a literatura e o leitor.

Essa interação será satisfatória, defende Iser (1999), se a ação do leitor for regulada de alguma maneira pelo texto. Assim, o não-dito é uma maneira de levar o leitor a compreender o texto e a buscar o significado do que foi dito ou um lugar vazio, que dará abertura para a inferência de outras leituras e sentidos. De acordo com Iser (1999, p.106), “o não dito estimula a atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia”.

Para Lima (1979, p. 23), a interação entre leitor e texto não é medida ou regulada; em cada ato de interação encontra-se um vazio a ser preenchido pela interpretação. “A interpretação, portanto, cobre os vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro, entre pergunta e resposta”. Assim, na relação entre texto e leitor, os vazios são preenchidos com as projeções do leitor e o sucesso da comunicação será possível quando o leitor modificar, por meio da relação com o texto, suas representações habituais e a ocupação dos vazios.

Dessa forma, Iser (1999) também discute a receptividade da obra literária e aponta o efeito produzido no leitor, os “espaços vazios” encontrados que conduzem à participação do leitor na interpretação com o texto. Para o autor, o “lugar do leitor” são os “lugares vazios”, que devem ser preenchidos de uma maneira diferente do sistema do texto. Dessa forma, o leitor começa a constituição e a interação com o texto. Para Iser (1999, p. 107), “os lugares vazios regulam a formação de representação do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto”. Esses podem representar possibilidades de conexões entre o sujeito-leitor e o texto: “é a possibilidade de representação do leitor ocupar um vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação”, (ISER, 1999. p. 126). Essa combinação acontece a partir do leitor quando elabora os esquemas do texto e assim o objeto imaginário é construído. Os lugares vazios possibilitam que os segmentos do texto que se encontram implícitos sejam ligados.

Esses “lugares vazios” representam uma estrutura “autoreguladora” do sentido do texto, facultando ainda que o leitor vivencie a realização dos acontecimentos do texto. Tal participação não quer dizer que o leitor incorpore situações manifestas no texto, mas que atue sobre elas. Cada leitor participa do texto de maneira diferente, de acordo com seus valores. O papel do leitor cumpre-se à medida que na leitura possa aproveitar suas vivências e concepções, o que confirma que cada leitura é única. (ISER, 1999, p. 157).

Sendo assim, observa-se que existem muitas leituras possíveis para um mesmo texto, e uma não elimina a outra. Para Iser (1999), o texto traz um caminho a ser desvendado e o leitor pode percorrê-lo conforme suas possibilidades e escolhas, impossibilitando o autor, o texto ou o crítico de exercer controle, ou seja, o significante não consegue assimilar todos os significados. Mas ao mesmo tempo existe uma estrutura textual que precisa ser respeitada. Dessa maneira, observa-se que o lugar vazio faculta conexões entre o sujeito leitor e o texto.

Com a mesma linha de pensamento sobre a importância do leitor no processo de leitura e produção de sentidos, encontra-se Umberto Eco, que vem colaborar com questões importantes sobre o assunto. Na obra *Seis passeios pelo bosque da ficção*, Eco (1994) discute a presença do leitor na obra literária. Pensar na leitura do texto, ignorando a figura fundamental nesse processo, é ignorar o próprio texto. Para Eco (1994, p.7), o texto é “o ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”.

Nesse sentido, todo texto de ficção precisa de um leitor que o complete com sua experiência. Mesmo de forma inconsciente, o leitor imagina a sequência da história, nas “lacunas” deixadas pelo autor. As lacunas encontradas no texto literário são comparadas aos caminhos de um bosque, que podem ser percorrido pelo leitor, possibilitando a fazer escolhas razoáveis, levando em conta a lógica da ficção.

Para Eco (1994), o bom senso que permeia a leitura do texto literário relaciona-se a dois tipos de leitores: o “leitor modelo” e o “leitor empírico”, percorrendo o precioso caminho da leitura. O primeiro é pré-estabelecido pelo autor da obra, que para Eco (1994, p. 15), “é uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. Já o segundo lê o texto de diferentes maneiras sem parâmetros que determinem tal leitura, pois o texto é um “receptáculo” das suas paixões. Eco (1994, p. 21) discute, ainda, sobre o “autor modelo” e “empírico”. Tanto o autor empírico quanto o leitor apenas utiliza o texto como meio de extravasar o seu “eu”, já o autor modelo constitui-se “uma voz que se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como um leitor modelo”.

Eco (1994, p.33) propõe dois níveis de leitor-modelo: um fixa-se na história e intenciona apenas saber como ela termina; o outro aprofunda-se nos recursos de construção da história, buscando caminhos:

Há duas maneiras de percorrer o bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos a fim de sair do bosque o mais depressa possível (...); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir porque algumas trilhas são acessíveis e outras não. Há igualmente duas maneiras de percorrer o texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige, sobretudo, a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem a história (...) todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor.

Dessa forma, o autor modelo sugere em seu texto estratégias que oportunizam ao leitor seguir caminhos mais simples ou mais elaborados. O leitor pode ler de modo desatento aos detalhes e chegar logo ao final; ou caminhar pausadamente, fazendo inferências, atentando-se aos detalhes e caminhando devagar pelo bosque para chegar ao final, enriquecido e transformado.

Nesse sentido, o convite de Eco para “um passeio pelo bosque” pode ser de grande valia, pois, independente dos caminhos escolhidos, esse “passeio” traz à humanidade para o

leitor, pois por meio da fantasia, do sonho e do inusitado pode reorganizar seu interior e produzir sentidos novos para vida, o que pode significar o caráter humanizador da literatura.

Para Eco em *Lector in Fábula* (1983), o processo interpretativo não é aleatório; os textos podem ser reinventados pelas diversas interpretações que deles podem ser feitas, é como um jogo sem fim. Um texto representa uma cadeia de recursos expressivos que o leitor deve atualizar e nessa atualização o texto está incompleto, pois não se refere apenas a objetos linguísticos, como mensagens, períodos e termos incluídos, mas àquilo que está implícito.

De acordo com Eco (1983), um texto é diferente de outros tipos de expressão, por ser mais complexo e por apresentar situações pressupostas, nas quais estão implícitas mensagens que exigem do leitor uma certa atualização que possibilite sua interpretação.

Ao publicar *Obra Aberta*, Eco (1988) proporcionou um novo enfoque para a teoria da recepção, pois defendia a ideia de que o espectador recriaria a obra de arte ao interpretá-la. Na obra *Lector in Fábula*, no capítulo intitulado “Como o texto prevê o leitor”, ele sustenta que o leitor pode ter uma relação dialética com o autor de uma obra, ser co-participante do processo de construção do texto, tornando-se um “leitor modelo” capaz de cooperar com o autor da obra.

O texto literário apresenta-se com espaços em branco e interstícios, permitindo ao leitor com sua iniciativa interpretativa preenchê-los. Assim, torna-se “leitor-modelo”, uma construção realizada pelo próprio autor do texto que funciona como uma condição necessária da própria comunicação. Esse leitor é a criação de um autor modelo, pois ao produzir um texto move-se como um jogador que prevê os lances do outro jogador. O autor movimenta-se gerativamente, concebendo um leitor que, por sua vez, se movimentará interpretativamente. Eco defende que (1983, p. 40) “prever o próprio leitor-modelo não significa somente esperar que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo”.

Nesse sentido, o leitor-modelo realiza movimentos cooperativos, pois ao deparar-se com o texto parte para a identificação do contexto linguístico do texto e das circunstâncias de sua enunciação. Em seguida trabalha com seu repertório estabelecendo um certo roteiro e atingindo significados lexicais identificando os diversos sentidos de uma expressão. Para Eco (1983, p.55), “o leitor deve atualizar a sua enciclopédia para poder compreender que o uso do verbo tem implícita a idéia”, e ainda realizar um trabalho inferencial para extrair o sentido do que está implícito.

Além desses movimentos o leitor interpreta um texto utilizando recursos que esse texto lhe apresenta para conduzi-lo à interpretação, ou seja, um texto pode ter múltiplos sentidos, no entanto, o leitor pode respeitar a mensagem do texto e, conseqüentemente, a ideia do autor. Defende Eco (1983, p. 63) “um texto não é mais do que a estratégia que constitui o universo das suas interpretações”. Além disso, o leitor modelo utiliza seu conhecimento intelectual para acrescentar informações que dão sentido à sua interpretação.

Na obra *Lector in fábula* (1983), no capítulo intitulado “Uso e interpretação”, Eco aponta a distinção entre o uso de um texto e sua interpretação. Para o autor, a interpretação ocorre sempre quando se respeita a coerência de um texto e tem-se em vista o mundo possível de um texto e o léxico de uma época. Já o uso acontece quando se toma o texto da forma mais livre possível, ampliando-se o universo do discurso. Uso e interpretação, ressalta o autor, são formas válidas de aproximação de um texto, o que importa é saber distingui-las:

Sobre essa distinção se funda, sem qualquer ambigüidade teórica, a possibilidade daquilo que Barthes chama de texto de prazer: há de decidir se usa um texto como texto de prazer ou se um determinado texto considera constitutivo de sua própria estratégia (e, por conseguinte, da sua própria interpretação) a estimulação do uso mais livre possível. (ECO, 1983, p. 62).

Se o uso de um texto é ilimitado, a sua interpretação não o é. Se um texto é um artefato concebido com a intenção de produzir um leitor modelo, a interpretação movimentar-se em círculo: o leitor interpreta o texto, mas o próprio texto, através de sua cartografia, procura levar ao seu intérprete um certo sentido. Assim, exemplifica Eco (1983), a compreensão de uma metáfora não é universal, porém depende do contexto e das circunstâncias nas quais ela aparece.

Para Eco (1983, p.61), “nada é mais aberto do que um texto fechado. Mas essa abertura é efeito de uma iniciativa externa, um modo de usar o texto, de se negar a ser docemente usado por ele.” Dessa maneira, o texto pode ser considerado aberto, pois o leitor aproveita as infinitas interpretações que podem emanar do texto. Como estratégia se utiliza das muitas interpretações possíveis; algumas repercutem sobre as outras de tal modo que não se excluem e sim se reforçam mutuamente. Os textos fechados são mais resistentes ao uso que os abertos por serem concebidos para um leitor-modelo muito definido.

Um texto pode ter múltiplos sentidos, mas isso não quer dizer que ele possa ter qualquer sentido, ele sempre pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, mas isso não quer dizer qualquer interpretação. Para Eco (1983, p. 57), “o texto postula a cooperação do

leitor como condição própria para sua atualização (...) gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões e movimentos do outro”. Segundo o autor alguns textos são dirigidos a leitores específicos, é o caso do texto poético, no qual o leitor modelo necessita, além do conhecimento, sensibilidade para a interpretação e atualização desse tipo de texto.

Em um processo comunicativo, autor e leitor apresentam estratégias textuais que podem desencadear procedimentos de cooperação textual, nos quais o leitor-modelo corresponde a um conjunto de condições de felicidade textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente atualizado em seu conteúdo potencial.

1.2.3. A LEITURA DA IMAGEM

As imagens exercem um papel importante na sociedade, comunicando sentidos e expressando valores de um determinado período, por isso têm despertado interesse de estudiosos de diferentes áreas do conhecimento. Entretanto, esse estudo não é tão simples, porque as imagens sugerem concepções de uma época, e podem causar divergências de opiniões.

De acordo com Ferrara (1993), o texto é uma linguagem-objeto, à primeira vista natural. Como a leitura é uma metalinguagem, atitude inferencial que expressa o conhecimento do texto não verbal, para tanto, precisa ser metodologicamente orientada. A autora explica que o texto não verbal é uma linguagem e como tal sua leitura fundamenta-se também como linguagem.

Como linguagem, o texto não verbal se diferencia pelo próprio signo que o representa. E signo e objeto estão juntos, sendo o signo considerado como referência do próprio objeto. Por possuírem uma relação metonímica e referencial do próprio objeto, os textos não verbais estão subentendidos à realidade e não são incorporados à essa realidade.

Ferrara (1993) argumenta que o texto não verbal possui um caráter fragmentado, imprevisto, múltiplo, que pode ser comparado à pintura, à escultura, já que recorre à cor, à forma, à luz, isto é, recorre a signos diversificados que estimulam o sentido visual. Dessa forma, o texto não verbal por ser visual ou sonoro, podendo ser considerado plurissignificativo. Assim, o leitor desse tipo de texto tem uma árdua tarefa de investigação,

tendo em vista a diversidade de leituras que o texto não verbal carrega. Entretanto, considera a autora, o texto não verbal é uma fonte rica de informações que podem sofrer alterações, complementa-se de acordo com a capacidade de cada leitor. Nesse sentido, é preciso, para a realização da leitura do texto não verbal, estar atento a dois pontos: não se pode ler o que é homogêneo e a leitura é um ato de recepção.

Para a autora é importante considerar esses aspectos para que seja possível entender como e até que ponto eles influenciam no ato de ler. Entretanto, devem-se ressaltar as pontuações levantadas pela autora, correlacionando-as às teorias recepcionais referentes ao texto escrito, já que toda leitura pede um ato de recepção em ambientes heterogêneos.

Assim, associações, sensações despertadas na memória como experiências sensíveis e culturais, individuais ou coletivas, fazem com que toda experiência em algum momento vivenciada e que se encontra armazenada na memória seja acionada. Ou seja, é preciso despertar juízos e valores vivenciados, proporcionar a interação entre o passado e o presente, entre sensações vividas ontem e as atuais, acrescentando-lhes reflexão, comparando-as.

Em suas considerações sobre o homogêneo, afirma Ferrara (1993), que o texto não verbal encontra-se diluído no cotidiano do espaço urbano, dessa maneira pode não ser percebido pelas pessoas. É necessário um processo mental que possibilite provocar um valor que chame a atenção do leitor para detalhes espaciais e assim incentivar a percepção dos detalhes como um todo do ambiente. A produção de imagens significativas, pelo leitor, acontece, portanto, pela operação da mente que identifica pela atenção e sensação. Para Ferrara (1993, p.23), “a atenção é um ato indutivo que controla espontaneamente ou cria condições artificiais de controle das sensações provocadas por agressões aos sentidos e decorrentes de fragmentações ambientais, circunstanciais e imprevistos”.

Pode-se considerar, com base em Ferrara (1993), no que diz respeito ao processo de leitura do não verbal, que no ato da recepção das imagens, que acontece uma integração das sensações e associações das percepções vivenciadas com as ainda não vivenciadas. Desta maneira, é necessária a compreensão dessa interação que ocorre entre as sensações e os juízos de valores do leitor antes e após o seu contato com o texto. O que importa na leitura não verbal é o desempenho e não a competência, pois o desempenho é mais dinâmico e incentiva uma leitura sem características pré- estabelecidas, porém sinestésica, proporcionando um processo de conhecimento, com base nas experiências do dia-a-dia.

Nesse sentido, para Ferrara (1993), o objetivo da leitura não verbal está além da decodificação; ela representa o início do processo de leitura, pois considera o leitor um receptor participativo tanto na concepção do texto quanto no seu significado, por meio da participação de suas experiências e desempenho. E enquanto leitor participativo, esclarece Buoro (2002, p. 43 - 4),

São os olhos leitores que colocam a obra em movimento, numa troca constante de papéis de sujeitos da ação, na medida em que, em determinado momento, é a obra de arte que atua como sujeito do processo da leitura. Tais relações se estabelecem entre sujeito observador e obra de arte podem efetivamente gerar experiências estéticas, leituras visuais, apreciações e fruições.

Assim, sugere Buoro (2002, p. 127) a exposição das imagens das pinturas aos olhos leitores em seis momentos,

Descrevê-las criteriosamente, a fim de que resgatem um olhar mais atento e sensível;

Descobrir percursos visuais sobre a imagem, percebendo toda a estruturação da composição e possibilitando o afloramento de questões e significações pertinentes e imanentes ao texto visual;

Perceber as relações entre a obra focalizada e a produção anterior e posterior a esta, realizada pelo artista produtor;

Aproximar do significado do texto visual, sendo então convidado a sair em busca de respostas que surgirão nesse processo e que permaneceram até então suspensas. (...);

Colocar a obra lida em diálogo com a produção artística, tanto diacrônica - isto é, posta na linha do tempo; quanto sincrônica- das relações entre as produções artísticas daquele momento histórico específico;

Construir um texto verbal, como registro do percurso empreendido, o qual abarque a significação do texto visual lido;

Para autora, trata-se de um recurso que contribui para a leitura das imagens, mas que podem diferenciar de uma obra para outra.

Outra estudiosa que também se aprofundou nos estudos do não verbal foi Martine Joly (2006). Em sua obra *Introdução à análise da imagem* faz considerações significativas a respeito da análise da mensagem visual, demonstrando como a leitura da imagem pode estimular a interpretação criativa.

É comum a presença e a utilização das imagens no dia-a-dia, e esta convivência frequente estimula sua utilização e interpretação, o que pode desencadear um problema, pois

por um lado elas passam a ser lidas de modo natural, e isso, aparentemente, não exige muito aprendizado, e por outro, de maneira inconsciente, elas podem manipular o leitor com imagens e códigos secretos.

Segundo Joly (2006, p.13-14), está em Platão uma das definições mais antigas da imagem:

Uma das definições mais antiga da imagem, a de Platão, coloca-nos na trilha certa: “Chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero.” Imagem, portanto, no espelho, é tudo o que emprega o mesmo processo de representação; já percebemos que a imagem seria um objeto segundo com relação a um outro que ela representaria de acordo com certas leis particulares.

O mundo está cercado por imagens, há imagens em todo o contexto em que o homem vive desde os tempos mais remotos quando os hominídeos se comunicavam por meio de suas expressões gráficas. Para Joly (2006, p.19), essas primeiras imagens também se relacionavam com a magia e a religião como também com a origem da escrita e ainda como núcleo de reflexão filosófica na Antiguidade:

Em especial Platão e Aristóteles vão defendê-las ou combatê-las pelos mesmos motivos. Imitadora, para um, ela engana, para o outro, educa. Desvia da verdade ou, ao contrário leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que sente com isso. A única imagem válida aos olhos de Platão é a imagem natural (reflexo ou sombra), que é a única passível de se tornar uma ferramenta filosófica.

Assim, a imagem mental corresponde, por exemplo, à audição sobre um local como se o leitor estivesse observando o lugar. Trata-se de uma representação mental que possibilita a visão até de pequenas características.

Joly (2006, p. 20) considera que “trata-se de um modelo perceptivo de objeto, de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objeto, que pode ser evocado por alguns traços visuais mínimos”. Cita como exemplo as silhuetas do homem, o “esquema corporal”, que para os psicanalistas é feita por intermédio da imagem virtual de seu próprio corpo e que constitui na criança um estágio fundamental para sua elaboração psíquica e da formação de sua personalidade.

De acordo com a autora, na língua a imagem é o nome dado à metáfora, que é a figura mais utilizada, mais conhecida e mais estudada na retórica. A metáfora verbal consiste em utilizar uma palavra no lugar da outra, por conta da comparação. Considera Joly (2006, p. 22):

A “imagem” ou a metáfora também pode ser um procedimento de expressão extremamente rico, inesperado, criativo e até cognitivo, quando a comparação de dois termos (explícita e implícita) solicita a imaginação e a descoberta de pontos comuns insuspeitados entre eles. Esse foi um dos princípios de funcionamento da “imagem surrealista” na literatura, é claro, mas também, por extensão, na pintura.

Joly (2006) acrescenta que ao revermos a definição da teoria da imagem em Peirce, percebe-se que ela não representa todos os tipos de ícone e não é somente visual, porém representa a imagem visual que será discutida pelos teóricos quando se referem ao *signo icônico*. A imagem não representa todo ícone, entretanto traduz um signo icônico, da mesma forma que o diagrama e a metáfora.

Nesse sentido, ao analisar uma mensagem, é importante posicionar-se de acordo com a recepção, o que não elimina a necessidade de um estudo histórico dessa mensagem. Outra função apontada pela autora para a análise da imagem pode ser a pesquisa e a representação das causas do bom funcionamento ou não de uma mensagem visual. Essa prática da análise é utilizada no campo da publicidade.

Joly (2006) discute ainda que a função de conhecimento está associada à função estética da imagem, possibilitando ao seu leitor sensações específicas. A interação entre a representação visual e o campo artístico representa um peso e um significado particular entre os diferentes instrumentos de comunicação e expressão. Nas artes plásticas os instrumentos plásticos das imagens representam um meio de comunicação que expressa o prazer estético e o tipo de recepção a ele relacionado. Isso possibilita que a comunicação por imagens, mais do que pela linguagem, pode estimular no leitor uma forma de expectativa própria e diferente da que a mensagem por meio de palavras proporciona.

Explica a autora que “a imagem não se confunde com a analogia, que ela não é constituída, apenas do signo icônico ou figurativo, mas, trança diferentes materiais entre si para constituir uma mensagem visual”, (JOLY, 2006, p. 74).

Manguel (2001) acrescenta que quando se realiza a leitura de uma imagem, seja ela pintada esculpida ou fotografada, amplia-se o que é limitado por uma moldura ou por outro recurso, atribuindo-se à imagem um caráter infinito e inesgotável. Complementa o autor que

para cada obra de arte existem incontáveis camadas de leituras e ao desvendar essas camadas chega-se à obra nos termos do próprio leitor. Ainda no que se refere às obras de artes Pillar (2003, p.16) argumenta que, suas maiores marcas são: “querer dizer o *indizível*, ou seja, não é um discurso verbal, é um diálogo entre formas, cores, espaços. Desse modo, quando fazemos uma leitura, estamos explicitando verbalmente relações de outra natureza, da natureza do sensível”. E compreendê-la significa percorrer sua totalidade e identificar sua pluralidade de sentidos.

No capítulo seguinte, será apresentado um breve percurso histórico sobre o Renascimento incluindo-se os pressupostos Renascentistas / Clássicos na Literatura, bem como a pintura de Pieter Bruegel, além de uma descrição da poesia de Camões em *medida velha*.

2. O RENASCIMENTO NA PINTURA E NA LITERATURA

2.1. O RENASCIMENTO NA PINTURA

Toda história é, está claro, uma imagem e uma idéia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema. (MANGUEL, 2001).

Costuma-se associar a palavra Renascimento a alguns artistas como Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rafael, Botticelli. Porém, a evolução das técnicas e das concepções artísticas precede muito tempo o nascimento desses que foram os grandes nomes do maior movimento artístico da humanidade, a Renascença de um novo mundo.

Quais fatores proporcionaram a renovação artística e intelectual que se caracterizou como Renascimento? O que possibilitou o aparecimento de pintores e escultores como Giotto, Donatello, Mantega e Masacio? Como esses pintores do século XIV (Trecento) e XV (Quatrocento) elevaram a arte a um nível de harmonia e cores e formas representativas próximas da perfeição?

No final da Idade Média aconteceram grandes mudanças no mundo. Despertava um novo homem ocidental, com novos pensamentos e novas atitudes. A consciência e a valorização da sua inteligência oportunizaram a esse homem o questionamento das coisas terrenas com objetivo o de conhecer melhor a si mesmo. As conquistas científicas possibilitaram ao artista do período um maior questionamento metafísico e recursos para sua criação. Esse novo mundo, caracterizado como humanista e estimulado pelo desenvolvimento das navegações e do mercantilismo, destaca a figura do homem conquistando os mares e procurando despertar sua potencialidade como ser central do mundo.

Para Franco Júnior (1990, p.14), “a Baixa Idade Média (século XIV meados do século XVI) com suas crises e seus rearranjos representou exatamente o parto daqueles novos tempos, a Modernidade”. Os novos ideais humanistas e o fim do feudalismo proporcionaram o surgimento das “universidades, da literatura laica, da filosofia racionalista, da ciência empírica” e ainda “das monarquias nacionais”. Para Proença (2005, p.64), o humanismo, o espírito do Renascimento, teve um papel primordial:

Pode-se entender o humanismo como a valorização do ser humano e da natureza em oposição ao divino e ao sobrenatural, idéias muito presentes na Idade Média. Os artistas do Renascimento expressaram sempre os maiores

valores da época: a racionalidade- traduzida no rigor científico, na experimentação e na observação da natureza- e a dignidade humana.

O pensamento de um novo mundo baseou-se nas doutrinas greco-latinas, na redescoberta da arte e da literatura com retomadas de valores os quais culminaram no Renascimento. O movimento renascentista surgiu na Itália e foi de ordem cultural, política, ideológica e intelectual.

Para Strickland (2001, p.32), “a exploração de novos continentes e a pesquisa científica proclamavam a confiança no homem e, ao mesmo tempo a Reforma Protestante diminuía o domínio da Igreja. O resultado foi que o estudo de Deus como Ser Supremo foi substituído pelo estudo do ser humano”. A arte evidenciava tal mudança: desde os retratos, com minuciosos detalhes, de Jan van Eyck, a emoção evidente nas gravuras de Durer, até os corpos contorcidos e a emoção surreal de El Greco, a arte foi uma maneira de explorar todas as formas de vida conhecida na terra.

A situação político-econômica das cidades italianas colaborou decisivamente para o aparecimento dessa nova mentalidade artística. Desde o século XIII, as cidades italianas estavam conquistando autonomia política, livrando-se do domínio do Sacro Império Romano-Germânico. O poder passava a ser local exercido pelas famílias da nobreza, como os Médici, os Gonzaga, os Sforza e os Pazzi, privilegiadas pela atividade mercantil. Essas famílias patrocinavam a construção de capelas e encomendavam a decoração de seus luxuosos palácios.

Nesse sentido, a atividade comercial também contribuiu para preservar o imenso legado da pintura bizantina. Dessa maneira, o primeiro nome da cronologia renascentista é Cimabue, citado por Dante Alighieri em sua Divina Comédia como o maior dos mestres da nova arte italiana. O segundo artista foi um discípulo do mestre Cimabue, o florentino Giotto di Bondone. Nos dois artistas, traços bizantinos ainda são explícitos na ordenação do espaço da pintura. A maior mudança aconteceu na transformação da mentalidade. Desde o século XIII, já se tinha consciência, em algumas regiões italianas, de que os tempos estavam mudando. Nesse sentido, a partir de Giotto (figura 5), os italianos tiveram a consciência de que era possível resgatar o esplendor clássico que por séculos foi de domínio dos bárbaros.

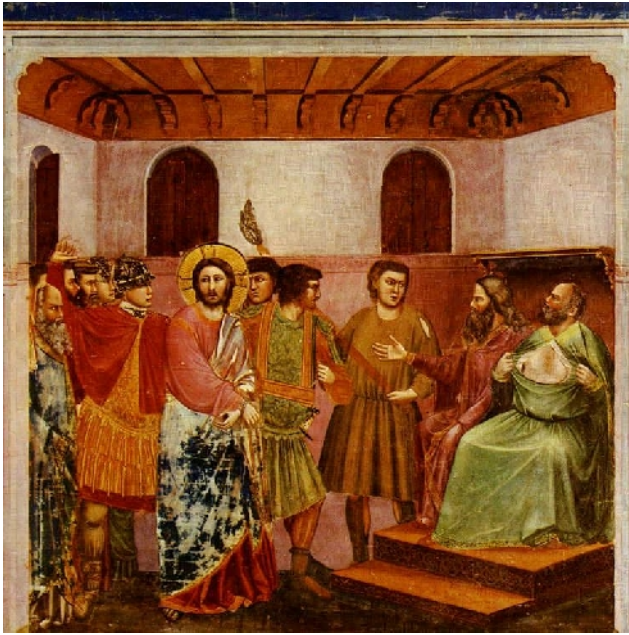


Figura 5 – Giotto - Jesus diante de Caifás
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 351

Burckhardt (2009, p.282) em sua obra *A cultura do Renascimento na Itália* (1867) definiu o período como uma época de “descoberta do mundo e do homem”. O homem, após atingir alto nível de desenvolvimento individual em razão dos ensinamentos da Antiguidade, ambicionou descobrir o mundo exterior por meio de sua representação utilizando a palavra e a forma. “É a primeira cultura a descobrir e trazer à luz em sua totalidade a substância humana”, desenvolvendo ao máximo o individualismo além de uma preocupação

com o caráter desse indivíduo.

É o mesmo Burckhardt quem explica que o homem passou a interessar-se também pela vida movimentada do cotidiano, diferente das descrições satíricas da Idade Média, pois agora o homem preocupava-se em retratar a vida por ela própria. Descrevendo as mais diversas ocasiões, tanto a vida simples de uma camponesa quanto caçadas e até mesmo os desentendimentos entre as pessoas.

No século XV, com a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, intensificou-se o intercâmbio em Veneza com os demais centros italianos e com as cidades do norte da Europa, principalmente pelas maneiras e técnicas descobertas pelos artistas como a tinta óleo e a gravura em madeira. A influência da pintura, flamenga em especial dos quadros a óleo dos irmãos Van Eyck, teve importância fundamental no direcionamento artístico dos Venezianos.

Diferente dos pintores florentinos, que tinham fixação pelo desenho, pelas formas e pelas linhas como instrumento de perfeição na representação, os mestres venezianos cultivaram as nuances de luz e sombra e as possibilidades da cor como princípio de ordenação de suas obras. A habilidade em combinar efeitos de cor e luz, claro e escuro, é a maior característica da escola veneziana.

Os artistas Giovanni Bellini e Ticiano (figuras 6 e 7), grandes nomes dessa escola, exploraram matizes e tonalidades de maneira a guiar o olhar de quem aprecia suas obras. Com



Figura 6 – Bellini - Nossa Senhora com Santos
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 326

essa técnica, proporcionaram um equilíbrio de luz e cor que representou uma concepção de pintura diferente da de Florença. Enquanto os florentinos humanizavam o sagrado, representando em suas pinturas a história bíblica à imagem e à semelhança dos homens de seu tempo, os personagens retratados pelos venezianos pareciam pertencer a um mundo diferenciado de harmonia e beleza. Para Strickland (2001, p. 32),

durante a Renascença, as inovações técnicas e as descobertas possibilitaram novos estilos para representar a realidade:

Os quatro grandes passos foram a mudança de pintura a têmpera, em painéis de madeira, e afresco, em paredes de alvenaria, para a pintura a óleo em telas esticadas; o uso da perspectiva, dando peso e profundidade à forma; o uso de luz e sombra, em oposição a linhas desenhadas; e as composições piramidais na pintura.

O desenho urbanístico da cidade também representava motivo de orgulho para os moradores de Veneza. Bellini e Carpaccio foram os pintores que eternizaram a cidade em belíssimas paisagens urbanas. Os Bellini gerenciavam o mais importante ateliê de pintura da cidade, trabalhando diretamente para a aristocracia e a nobreza. Foi Giovanni quem primeiro desenvolveu o estilo de pintura religiosa que faria de Veneza uma referência autônoma em relação à Florença e Roma.

A trajetória de Ticiano permaneceu em todas as fases do Renascimento veneziano e sua fase madura representou o ápice da cidade de Veneza. A longa vida do pintor possibilitou-lhe presenciar a crise que



Figura 7 – Ticiano - Nossa Sa. com os Santos e membros da família Pesaro

Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 330

aconteceu no Alto Renascimento e o impediu de buscar novas soluções para o terreno da pintura. Suas últimas obras inserem-se no Maneirismo.

De acordo com Gombrich (1999, p. 287), os horizontes dos artistas ampliaram-se a partir dessas descobertas. O artista deixou de ser um artífice entre os artífices; “era agora um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo”.

Dentre os artistas que precederam o auge do Renascimento, estão Perugino, mestre de Rafael; Luca Signorelli, responsável pelos mais minuciosos estudos do nu anteriores aos de Leonardo; Domenico Ghirlandaio, mestre do jovem Michelangelo; e Sandro Botticelli, cujo quadro *O nascimento de Vênus* (figura 8) é uma das obras mais marcantes da Renascença. Todos esses artistas participaram da maior realização do alto do Renascimento, a decoração do Vaticano.



Figura 8 – Botticelli - O nascimento de Vênus
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 265

Para Strickland (2001), Leonardo Da Vinci (1452-1519) é o mais velho desses mestres da geração de maturidade renascentista. Personalidade muito significativa de todo o movimento, admirado por sua bela aparência, seu intelecto e seu charme, foi músico, matemático, arquiteto, astrônomo e inventor.

Fascinado pela anatomia, realizou estudos com cadáveres para analisar a estrutura do corpo humano e representá-lo em suas pinturas com perfeição e realismo. Seus discípulos conservaram seus inúmeros cadernos de estudos, anotações e apontamentos com esboços. Como apresenta Strickland (2001, p.35),

A prova fértil da imaginação de Leonardo está nas milhares páginas de seus cadernos, cobertos de esboços e idéias. Seus interesses e conhecimentos abrangiam anatomia, engenharia, astronomia, matemática, história natural, música, escultura, arquitetura e pintura, o que faz dele o gênio mais versátil de todos os tempos. Embora suas anotações não fossem conhecidas pelos cientistas, Leonardo foi um precursor de muitas das maiores descobertas e invenções das culturas subsequentes. Ele construiu canais, instalou aquecimento central, drenou pântanos, estudou as correntes de ar, inventou um método de impressão, um telescópio e bombas portáteis [...] seus desenhos do desenvolvimento do feto eram tão preciosos que ele estaria apto a ensinar embriologia aos estudantes de hoje.

O espírito inquieto de Leonardo Da Vinci fez com que muitas de suas obras ficassem inacabadas ou desbotadas por conta de experimentos. Em seus pigmentos coloridos, ele utilizava uma emulsão de óleo e têmpera que não aderiu bem à alvenaria. Um exemplo é *A Última Ceia*, 1495-8 (figura 9), pintada no convento da igreja Santa Maria Delle Grazie, em



Figura 9 – Da Vinci - A Última Ceia
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 299

Millão, hoje desgastada, uma pálida imagem e ideia do que era no período em que foi realizada, entre 1495 e 1498. Entretanto, pode-se ter uma noção de sua inovação, porque a *Ceia* de Da Vinci era diferente de todas as que tinham sido pintadas até então. Ela representa o momento em que Cristo profetiza aos apóstolos que entre eles havia um traidor. O

efeito que essas palavras provocaram está configurado na expressão do rosto das personagens presentes na obra. Para Gombrich (1999, p.300), “a *Ultima Ceia* continua sendo um dos grandes milagres produzidos pelo gênio humano”.

É um enorme afresco; há movimento, expressividade e emoção. Há, portanto, realidade. A verdade expressa na obra era apenas o dado mais imediato e o que o torna magnífico, além de verossímil, é a suavidade dos contornos, a luz que destaca todos os rostos, a variedade de detalhes no cenário e o equilíbrio dos elementos ao redor da mesa. Gombrich (1999) ser a pintura religiosa mais venerada há cinco séculos, pois nela o artista teve o objetivo de pintar o homem e a intenção de sua alma, revelando pela primeira vez na arte o caráter fundamental e o estado psicológico de cada apóstolo.

Mona Lisa (1502) (figura 10) é outra famosa obra de Da Vinci que rendeu muitas especulações teóricas, mas nada esgotou o mistério que cercam o retrato da mulher. Leonardo representou-a com artifício técnico, o que confere a naturalidade à pintura. A incompletude dos



Figura 10 – Da Vinci - Mona Lisa
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 301

contornos é que a tornam especialmente significativa. Esse recurso, conhecido como *sfumato*, fica evidente nos olhos e na boca da Mona Lisa; a impressão de naturalidade não é construída pelas pinceladas, mas pela imaginação do observador. Gombrich (1999, p. 300) observa que

O que de imediato nos impressiona é a medida surpreendente em que a mulher parece viva. Ela realmente parece olhar para nós e possuir um espírito próprio. Como um ser vivo, parece mudar ante os nossos olhos e estar um pouco diferente toda vez que voltamos a olhá-la. Até mesmo em fotografias do quadro sentimos esse estranho efeito; mas, diante do original, no Louvre, em Paris, a sensação é quase sobrenatural.

De acordo com o autor, o artista, grande observador da natureza, sabia mais sobre o modo como utilizamos os nossos olhos do que qualquer pessoa do seu tempo ou antes dele.

Para Gombrich (1999), o segundo grande florentino que contribuiu para a beleza da arte italiana do *Cinquecento* foi Miguel Angelo Buonarroti (1475- 1564). Era 23 anos mais jovem que Leonardo, e quando garoto foi aprendiz de um dos principais mestres do final do *Quattrocento*, o pintor florentino Domenico Ghirlandaio (1449- 94). Em Roma, em sua fase adulta, Miguel Angelo Buonarroti recebeu uma missão do Papa Júlio II - pintar o teto da Capela Sistina construída pelo Papa Sisto IV. As paredes da Capela tinham sido pintadas pelos mais famosos artistas da geração anterior, Botticelli, Ghirlandaio e outros. Entretanto, a abóboda estava limpa, e o Papa solicitou a Miguel Ângelo que a decorasse. O artista resistiu, afirmando não ser pintor e sim escultor, mas o Papa manteve-se irredutível e a pintura foi realizada em quatro anos de trabalho solitário nos andaimes da Capela Sistina (1508-12), (figura 11).

De acordo com Gombrich (1999), a riqueza, a mestria infalível de execução em todos os detalhes, e ainda, a grandeza das visões do artista revelaram à humanidade uma noção do poder do gênio. Para Gombrich (1999), a capela lembra uma sala de reuniões, ampla e alta, com uma abóboda rasa. Na parte superior das paredes encontram-se pinturas das histórias de



Figura 11 – Michelangelo - Capela Sistina, interior
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 306

Moisés e de Cristo. Entretanto, quando se olha para o alto, parece que se adentra em um mundo diferente, em um mundo de dimensões sobre-humanas:

Nos arcos abobadados que se erguem das cinco janelas de cada lado da capela, Miguel Ângelo colocou imagens gigantescas dos profetas do Antigo Testamento que falaram aos judeus sobre a vinda do messias, alternando com imagens das Sibilas [...]. Pintou-os como homens e mulheres pujantes, em posturas de profunda meditação, lendo, escrevendo, discutindo ou atentos como se estivessem escutando uma voz interior. Entre essas filas de figuras descomunais, Miguel Ângelo pintou a história da Criação e de Noé [...] nos arcos e por baixo deles, pintou uma sucessão de homens e mulheres em infinita variação- os ancestrais de Cristo, conforme enumerados na Bíblia. (GOMBRICH, 1999, p. 308).

À entrada da Capela Sistina encontra-se um teto simples e harmonioso. O artista distribuiu as figuras, organizando-as. As imagens nuas exibem toda a mestria de Miguel Ângelo no desenho corpo humano em qualquer posição e de qualquer ângulo; estudou todos os detalhes e com cuidado preparou cada elemento em seus desenhos.

As transformações da Renascença não ocorreram apenas em Veneza e Florença. De maneira diversa do Renascimento italiano, mas conscientes das realizações dos florentinos e venezianos, os países do norte da Europa passaram por sua própria revolução artística no século XVI. Muitas das realizações italianas não aconteceriam sem as inovações técnicas de alemães e flamengos, como a invenção da gravura e a sintetização da tinta a óleo.

Nesse sentido, não se pode afirmar que a revolução do Renascimento deveu-se apenas às cidades italianas. Para os artistas italianos, reservaram-se as mudanças de concepção estética e de mentalidade, mas, graças às descobertas e inovações técnicas dos países setentrionais, as novas formas de representação propagaram-se por todo o continente.

Muitos dos grandes artistas do norte da Europa viajaram para a Itália para conhecer as realizações dos artistas florentinos e venezianos, como por exemplo, Albrecht Durer e Pieter Bruegel, dois dos maiores artistas setentrionais do período – o último, objeto deste estudo.

Um dos únicos ramos da pintura que sobreviveu às mudanças da Reforma Protestante foi a do retrato, estilo em que se destacou Hans Holbein (figura 12). Para Strickland (2001, p. 32), a Reforma Protestante diminuía o domínio da Igreja; “o resultado foi que o estudo de Deus como Ser Supremo foi substituído pelo estudo do ser humano” e a arte foi o meio de explorar todas as faces da vida terrena.



Figura 12 – Holbein - Os embaixadores
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 378

A arte nos Países Baixos, especialmente em Flanders, país protestante da Europa que hoje corresponde à Holanda e à Bélgica, porém, trilhou caminhos diferentes durante a crise da Reforma: a pintura de gênero. Os flamengos, como eram chamados os artistas da região, tinham desenvolvido técnicas de pinturas ricamente elaboradas desde a época de Van Eyck, no século XV. As obras em que os pintores cultivaram de maneira deliberada um certo ramo ou gênero de temas, sobretudo cenas inspiradas na vida cotidiana, tornaram-se mais tarde conhecidas

como pintura de gênero. Pieter Bruegel foi o artista mais singular nessa modalidade de pintura, carregando a tradição de Van Eyck a uma nova temática, que surgiu nos anos de crise moral pelos quais passaram os países do norte.

2.1.1. PIETER BRUEGEL – DADOS BIOGRÁFICOS

Para Chilvers (1996), Pieter Bruegel foi considerado um dos maiores pintores e desenhistas no século XVI. Viveu nas grandes cidades da região conhecida como Flandres, localizada na atual Bélgica. Apesar de viver em pleno Renascimento, sua obra é bem diferente do ideal de perfeição renascentista, considerando-se que retratou a vida das pequenas aldeias que ainda preservavam os costumes medievais, desenvolvendo, assim, um estilo próprio de pintura. De acordo com Gombrich (1999, p. 381), as obras como as de Bruegel, nas quais os pintores cultivavam de forma deliberada um certo ramo ou gênero de temas, principalmente cenas inspiradas na vida cotidiana, ficaram conhecidas como “pintura de gênero”, designada pela expressão francesa *peinture de genre*. E o mais significativo dos mestres flamengos no século XVI foi Bruegel. Ele pouco representou seu autorretrato, porém, em um deles ele decidiu claramente “sublinhar o contraste entre o orgulhoso pintor e o homem de óculos e fisionomia atoleimada que remexe sua bolsa enquanto espregueira por sobre o ombro do artista”, representação que se pode visualizar na tela Auto-retrato. (figura 13).



Figura 13 – Bruegel - O pintor e o comprador
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 380

Para Hagen (1995, p. 15), não existe registro certo sobre qual foi o seu local de nascimento, nem o ano; os registros de batismo constituíam uma exceção. "Foi 1551 que o nome de Peeter Brueghls apareceu, pela primeira vez, preto no branco." Supõe-se que ele tenha nascido em uma pequena aldeia perto de Breda, da qual ele teria tomado o nome. Mas Bruegel, em holandês, significa "charneca" e é um nome comum. Os historiadores o chamavam de "o Velho", para diferenciá-lo de seus descendentes e seus contemporâneos, que achavam cômicos seus quadros, nomeando-o "o

Engraçado". Em nossos dias, finalmente, ele é chamado de "o Bruegel dos camponeses", devido à sua predileção por pintar a vida no campo e seu cotidiano (PIZZO, 1993, p. 6), justificando a escolha pelo tema também tratado na poesia de Camões.

De acordo com Hagen (1995), no ano de 1551, Bruegel é recebido como mestre na Guilda de São Lucas na Antuérpia. Os novos mestres estavam com idade entre 21 e 26 anos. Dessa forma, Bruegel poderia ter nascido entre 1515 e 1530. Para situar melhor, 50 anos antes de Rubens (1577) e 80 anos antes de Rembrandt (1606).

Dentre suas obras mais polêmicas está a mais perfeita comédia humana (figura 14), é o seu famoso quadro de um *Casamento Aldeão* (1568). A festa acontece num celeiro, com a palha empilhada ao fundo. A noiva encontra-se sentada diante de uma colcha de pano azul com uma espécie de coroa sobre a cabeça. Apresenta-se tranqüila, com as mãos entrelaçadas e um sorriso de satisfação. O velho na cadeira e a mulher ao lado da noiva são provavelmente seus pais, enquanto o homem um pouco mais adiante, preocupado em engolir sua comida às colheradas, parece ser o noivo. A maioria dos personagens à mesa estão comendo e bebendo. No lado esquerdo um homem serve cerveja, há muitos jarros vazios, enquanto dois homens de aventais brancos carregam muitos pratos cheios de torta ou caldo grosso numa bandeja improvisada. Há algumas pessoas ao fundo tentando entrar; os músicos, um deles tem a expressão patética, desolada e faminta enquanto vê a comida passar. Uma criança no primeiro plano alimenta-se e utiliza um boné grande demais para sua cabeça. Mas, além de toda essa admirável riqueza anedótica, a maneira como Bruegel organizou seu quadro não parece

congestionada, nem confusa. Com suas pinturas alegres, mas de maneira nenhuma simples, Bruegel encontrara uma nova forma para a arte que gerações posteriores de pintores holandeses iriam explorar a fundo. Bruegel era na sua época a imagem de uma tendência realista.



Figura 14 – Bruegel - Casamento aldeão

Fonte: Hagen, 1995, p. 73

De acordo com Hagen (1995), a personalidade de um artista apresenta-se também por meio do que ele não pinta, e o que se tem conhecimento é que Bruegel não realizou nenhum retrato sob encomenda e também não pintou qualquer nu. No Renascimento o nu era um dos temas preferidos dos pintores. A procura do corpo perfeito era o objetivo para os

artistas, para haver uma harmonia como raramente se encontra na natureza. Os seres humanos deveriam ultrapassar a natureza em perfeição, porque o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, e o pintor tinha como obrigação fazer aparecer essa semelhança.

Nas pinturas de Bruegel, entretanto, não se identificam essas características. Na sua obra a nudez aparece apenas em demônios; ele pinta as pessoas com roupas e muitas vezes, abafa-as tanto que seu corpo se torna irreconhecível. Entre os retratos que lhe são atribuídos, só um é dado como autêntico, é o retrato da mulher anônima, simples, pintada de boca aberta: *Cabeça de camponesa (1564)* (figura 15). O exemplo dessa mulher mostra que ele podia ser excelente na pintura de rostos. Os pedidos de pinturas de retratos por certo não faltariam a Bruegel, pois os burgueses gostavam que os imortalizassem e também suas famílias, entretanto, aparentemente isso não interessava a Bruegel.

Hagen (1995) ressalta ainda que os pintores europeus do século de Bruegel inspiravam-se, muitas vezes, em temas religiosos e antigos. Representavam cenas bíblicas e fatos com heróis e deuses greco-romanos. Vênus e Cupido ou Adão e Eva passaram a ser os temas favoritos dos mestres, pois possibilitavam mostrar a beleza do corpo humano. Os autorretratos representavam uma terceira categoria de motivos. Como retratos das construções, pintavam os palácios e as câmaras municipais, edifícios suntuosos que predominavam nos

quadros e não as cabanas e casebres, nem os lugares que lembravam os costumes da vida rural.

Os pintores flamengos, porém, não pintaram os ricos e poderosos, mas as pessoas anônimas, os camponeses, os trabalhadores rurais, os artesãos, suas moradias e suas aldeias. Bruegel representou uma figura de grande destaque dessa manifestação realista. Em sua obra *O Recenseamento em Belém* (1566) (figura 16), pintou uma cena bíblica, adaptando-a tão bem à vida rural que à primeira vista torna-se imperceptível de identificar a origem da cena. Maria encontra-se sobre o burro, José caminha adiante, ambos não se destacam dos outros elementos, nem pela grandeza, nem pelo colorido ou iluminação.



Figura 15 – Bruegel - Cabeça de camponesa
Fonte: Hagen, 1995, p. 70

Hagen (1995) destaca que para o pintor a descrição da praça da aldeia deveria ter mais importância do que o significado dos personagens bíblicos. Bruegel pintou uma tarde de inverno, quando o sol se põe no horizonte e o local, apesar de frio, encontra-se cheio de pessoas. Trata-se de uma realidade cotidiana em que as crianças divertem-se no gelo. No primeiro plano, encontram-se pessoas matando porcos, um costume de final de ano. Lembra Hagen (1995) que, se voltarmos às Escrituras, o dia de neve acontece de fato em 24 de dezembro. O imperador César Augusto, de acordo com a História, ordenou o recenseamento em toda a terra. José e Maria dirigem-se a Belém, porque todos precisam recensear-se em sua terra natal, encontrando-se Maria às vésperas de dar à luz. Esse episódio é apresentado no Evangelho de São Lucas (2,1-5) e o estábulo onde Jesus nasceu poderia ser, na pintura, aquela hospedaria para onde Maria e José se dirigem.

Na suposta hospedaria, há uma coroa verde, simbolizando o período do ano e o local que serviu de recenseamento. Entretanto, supõe-se que Bruegel valorizava o fato do recebimento dos impostos, pois de um lado do balcão encontra-se quem paga os impostos e do outro lado os que recebem e contabilizam. Lembra Hagen (1995) que a cobrança de impostos era geralmente praticada por uma pessoa contratada, no entanto a águia de duas cabeças dos Habsburgos, que se encontra no brasão ao lado da janela, representa para quem

era feito aquele trabalho. Há registros de que as províncias dos Países Baixos tinham que separar metade dos impostos do imenso Império Espanhol. Esse montante dava lugar a protestos contínuos. Bruegel pintou esta obra em 1566; no ano seguinte o duque de Alba obrigava o pagamento de impostos suplementares. Essa atitude manifesta de subjugar os flamengos desencadeou a sua fúria e foi um dos motivos da revolta contra Madri.

Sempre que Bruegel pintava uma aldeia estava presente também uma igreja. Supõe-se que o artista intencionava pontuar a importância da fé, estritamente ligada à aldeia. A igreja representava o ponto central da paróquia, era o ponto de reunião dos aldeões sob um mesmo teto, fora das paredes estreitas de suas moradias. Dessa maneira o pintor ressaltava a grandeza e a prosperidade de uma aldeia e sua função social, e não apenas religiosa.



Figura 16 – Bruegel - O recenseamento de Belém
Fonte: Hagen, 1995, p. 48

Outro fator que sugere reflexão nas obras de Bruegel é sua função moral. Hagen (1995, p. 50) discute se teria sido Bruegel, em primeiro lugar, um “moralista popular”. Em suas obras encontram-se mensagens didáticas, proporcionando a cada quadro ser visto como uma obra de moralização. Em sua obra *A Armadilha* (1565) (figura 17), por exemplo, encontra-se uma correspondência entre as aves, inconscientes do perigo. Enquanto as pessoas se divertem no gelo, os pássaros são ameaçados por uma porta utilizada como balsa. E ainda, como alguns são pássaros maiores, como as pessoas, pode-se supor que o pintor não intencionou mostrar apenas uma paisagem de inverno, mas alertar contra o perigo que ameaça os homens.

Aponta Hagen (1995, p.52) que existem muitas reflexões sobre a questão moral presente nas obras de Bruegel e, segundo ele, isso acontece pela dificuldade de linguagem: “é mais fácil dissertar sobre a moral do que sobre a arte. O que eleva um quadro à categoria de obra-prima não é traduzível em palavras.” Ou seja, o intérprete pode sugerir informações

sobre a escolha dos elementos ou sobre as cores, no entanto, não pode explicar o processo artístico.

Como conseguiu o pintor reproduzir, sobre um pedaço de madeira de 38 cm por 56 cm, as diversas informações de uma paisagem de inverno bem real de maneira que as cores e as formas dêem a impressão que uma paisagem se estende naturalmente à nossa frente – e como conseguiu o pintor ainda despertar, apenas pela utilização das cores e das formas, um sentimento de felicidade no espectador. (HAGEN, 1995, p. 52)



Figura 17 – Bruegel - A armadilha
Fonte: Hagen, 1995, p. 52

Para Hagen (1995), Van Mander, primeiro biógrafo de Bruegel, apresenta em forma de explicação uma comparação carregada de significação sobre o processo artístico. A respeito das montanhas do pintor, Van Mander⁵ escreve: “pôde dizer-se e não sem razão que nos

Alpes se empanturrou de montanhas e de locais rupestres e que, de regresso ao seu país, os vomitou sobre telas e painéis” (HAGEN, 1995, p. 52).

2.2. O RENASCIMENTO E A LITERATURA CLÁSSICA EM PORTUGAL

O termo Renascimento não se refere somente à escola literária que sucede a literatura medieval. A denominação está direcionada a algo mais amplo, um grande conjunto de transformações pelo qual passou toda a cultura a partir do século XV, quando a humanidade presenciou um enorme desenvolvimento no que se refere às artes, às ciências e à literatura.

De acordo com Auerbach (1972), em Portugal o conhecimento literário estético era formado principalmente pela doutrina teórica de Aristóteles e Horácio, sendo um código

⁵ Van Mander (1548-1606) foi pintor flamengo, poeta e biógrafo do Flandres Ocidental. Escreveu uma grande obra com a biografia de pintores, chamada *Schilderboeck*.

literário mais ou menos definido, e seus representantes mais expressivos foram Sá de Miranda – (1485?-1558) e António Ferreira (1528-1569), sendo este o principal divulgador da *Epistola ad Pisones*, de Horácio.

Não eram apenas os teóricos que divulgavam os códigos poéticos; os poetas também os utilizavam, ao mesmo tempo em que proporcionavam sua expansão. Sá de Miranda foi o primeiro a importar da Itália as novas métricas utilizadas, diferentes das normas portuguesas ainda ligadas ao sistema métrico medieval e castelhano. António Ferreira, seguidor fiel da teoria horaciana da *Epistola ad Pisones*, revela as normas poéticas em seus escritos a Diogo Bernardes (1520?-1595) e a Pero de Andrade Caminha (1520-1589), registrados nos *Poemas Lusitanos* (1598).

Os códigos poéticos presentes no século XVI não estavam apenas fundamentados na retórico-estilística de Aristóteles e Horácio. No século XIV, Petrarca (1304-1374) já apresenta em seus poemas a influência do neo-platonismo, que se intensificou no século XVI, principalmente, na poesia camoniana. Auerbach (1972, p.159) esclarece o caráter imitativo da arte naquela época,

Toda Renascença artística da Itália repousa, como a da literatura, na imitação dos princípios gerais da arte antiga. A completa realização das formas corporais, sobretudo as do corpo humano; sua plena evidência no mundo aqui de baixo; o equilíbrio harmonioso da composição e da articulação dos diferentes membros de um conjunto; a luz plena difundida pelo mundo das coisas visíveis e sensíveis – tudo isso constitui herança da arte antiga.

A imitação não deveria ocorrer de maneira indiscriminada; o exigido para os poetas renascentistas era que transformassem os modelos por meio da *contaminação*, realizando assim uma superação poética. Era a *imitatio* reformada em *transformatio*, transformação responsável por todo o processo de representação poética da Renascença. Dessa forma, o código poético do Renascimento já comungava uma transformação operada, na qual toda carga teórica estaria sendo reformulada sob princípios criativos. Parte dessa reformulação aconteceu em virtude do declínio dos princípios humanistas e do crescimento dos ideais neo-platônicos, que davam maior importância à imaginação e à fantasia.

Toda essa transformação é vivenciada por Camões, levando em conta a multi-codificação presente em todo o século XVI e que, de certa forma, foi utilizada em sua lírica. Por sua obra define-se um poeta ligado a um conjunto de valores e processos dentro de um mundo com tradição medieval e um poeta representativo da Renascença em suas expressões

clássicas. Camões mostrou-se fiel seguidor da expressão poética de outros autores, como Dante, Petrarca e Boscán, ao fundamentar sua obra sobre princípios da analogia, por meio de uma trama de paralelismo em que cada poesia tem uma referência muito próxima. Fundamentou-se no princípio da imitação ao modelo petrarquista, o qual não se resume ao repertório estilístico formal, mas à superação dos desencontros da vida e principalmente à reflexão expressa em sua obra.

Pode-se perceber a figura feminina dentro do código petrarquista, não só em Camões, mas em muitos líricos da época, a realização estética de uma expressão profunda da análise psicológica e da percepção de vários matizes da vida sentimental em que estão presentes os impulsos, os desejos opostos e a melancolia. Dessa forma, os poetas no século XVI tinham dois objetivos, a verossimilhança e a divulgação dos modelos clássicos, os quais tinham como referência. Para Auerbach (1972, p.163),

O modelo mais admirado ao lado dos antigos foi Petrarca. Sua língua, suas formas poéticas, suas metáforas, sua terminologia amorosa foram imitadas, cultivadas e por vezes mesmo exageradas a um grau em que o artifício começa a se aproximar da frioleira. Toda a produção poética da renascença inclusive de outros países europeus, se colocou sob a influência do petrarquismo.

O modelo neoplatônico foi divulgado pela Academia Platônica, fundada por Lorenzo de Médici, onde procuravam a harmonia entre o espírito da beleza antiga com o atual.

Dentro desse objetivo, Camões, parafraseou Petrarca e criou o seu próprio estilo. No soneto “Eu cantarei de amor tão docemente” Camões expõe seus objetivos e métodos, os quais representam sua expressão poética. De acordo com (CIDADE, 1992, p.122) o soneto “Eu cantarei de amor tão docemente foi feito “à imitação de Petrarca”.

Io canterei d’amor si novamente
Ch’al duro fianco Il di Mille sospiri
Trarrei per forza, e Mille alti desiri
Raccenderei nella gelata mente
In V., Soneto 87.

Eu cantarei de amor tão docemente,
Por uns termos em si tão concretados,
Que dous mil acidentes namorados
Faça sentir ao peito que não sente.

No decorrer do soneto camões mantém a estrutura petrarquista, versos decassílabos, ritmo marcado e reforçado pelo tema “cantar de amor” (o sentimento) refletido nas sílabas e nas frases, unificando a imagem do amor: cantar sem desfalecimento a doce harmonia do amor, tal como o fez Petrarca. Portanto, observamos uma estreita relação entre a estrofe petrarquiiana e a parafraseada por Camões – a estrutura poética e a temática identificam-se plenamente.

Sendo assim, no desenvolvimento das ideias camonianas sobre os diversos temas que o amor lhe sugerirá e, com relação à mulher, não é a procura por sua comoção e suposta aceitação que o detém, mas a certeza de que para escrever sobre ela necessita saber, engenho e arte. Assim, para Cidade (1992), de maneira indireta fica claro que os versos que comoverão a todos os leitores, entretanto, não comoverão à amada.

Cidade (1992, p. 12) explica que a imitação se resume no primeiro quarteto. No restante do soneto Camões “enuncia os vários temas que o amor sugere e, relativamente à mulher (Senhora)” não desejando comovê-la, mas, expressando a sua falta de “saber”, “engenho” e “arte”.

De acordo com o autor, em alguns poemas camonianos a apresentação das qualidades da mulher amada é feita por detalhes essenciais, porém em outros esses detalhes terão um toque espiritualizante, como esclarece Cidade (1992, p.144):

As finas graças do porte, recatado e simples, do que os encantos exteriores de uma figura que Petrarca se compraz em repetidamente chamar humilde, mas a que atribui grave beleza divina, capaz de quebrar toda a dureza, petrificar de temor os corações. [...] Em Camões a mulher avassaladora mais divina do que humana, mais para estarrecer de temerosa admiração do que para se fazer amar, tão diferente, por isso mesmo, do misto de simplicidade, bondade, melancolia suavíssima, doçura, serenidade, melindrosa timidez, que bem parece o nosso Poeta copiou do natural.

Camões em sua lírica fez uso de múltiplos códigos poéticos que circulavam no século XVI e que, estavam interligados, seja relacionando-se, ou contrapondo-se. O conceito de amor e a sua representação de seu objeto, a mulher, permanecerá em constante transformação na busca de harmonia geradora de uma tensão lírica incomparável.

2.2.1. CAMÕES – A TRADIÇÃO MEDIEVAL E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LÍRICA DE MEDIDA VELHA

Luís Vaz de Camões é considerado o maior poeta da língua portuguesa. Sua vida é um tanto confusa para os estudiosos, pois não há registros que se refiram aos estudos universitários e nem mesmo à data precisa de seu nascimento. Segundo Cidade (1992, p. 16), “é filho de Simão Vaz de Camões e de Ana de Sá, moradores em Lisboa, à Mouraria”. Sua formação intelectual teria sido orientada por D. Bento Camões, seu tio e prior do Mosteiro de

Santa Cruz (CAMÕES, 1994). Percebe-se por meio de suas obras que a sua cultura era grandiosa, chegando a apresentar vasto conhecimento sobre poética, filosofia, mitologia greco-romana e o segmento de poetas, como Dante, Petrarca, Boscán, que influenciaram sua obra poética.

Sua obra lírica, intitulada *Rimas*, é considerada “bifronte”, ou seja, possui dois lados líricos: um marcado pelas redondilhas ou *medida velha*, no qual conciliou as novas ideias do homem renascentista com o tom medieval, e o outro pelos novos modos de composição (a *medida nova*), como o soneto, as odes, as elegias, as églogas, as canções, as sextinas e as oitavas, tudo dentro do século XVI. Saraiva e Lopes (1973, p. 331) explicam o acúmulo teórico e ideológico expresso em Camões:

Escreveu August Wilhelm Schlegel que Camões, só por si, vale uma literatura inteira. Esta observação fundamenta-se decerto no facto de a obra multifacetada de Camões abranger diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal, ser elaborada sobre uma experiência pessoal múltipla que em nenhum outro escritor contemporâneo realizou sozinho, e de, enfim, este poeta ter sido capaz de dar forma lapidar e definitiva a um conjunto de idéias, valores e tópicos característicos da sua época.

Luis Vaz de Camões foi um marco na Literatura Portuguesa, nascendo dentro de uma tradição literária ainda marcada fortemente pela estética artística da Idade Média. Segundo Saraiva (1966), mesmo com os ideais do Humanismo e do Renascimento a todo vapor na Itália, no que se refere à produção poética, tais ideais só começaram a se fortalecer com o retorno da Itália de Sá de Miranda (1481 – 1585) em 1526, o que levou para Portugal às novas formas e principalmente a algumas reflexões e influências dos artistas italianos e alguns espanhóis, como Boscán e Garcilaso, com os quais tivera contato. Entretanto, Camões utilizou também a tradição medieval para compor grande parte de sua poesia lírica em medida velha, seguindo os passos da lírica galaico-portuguesa e da poesia palaciana, registrada, principalmente, no *Cancioneiro Geral* (1516), de Garcia de Resende (1470?-1539), como também os recursos retóricos que eram utilizados naquele tipo de poesia.

De acordo com Saraiva (1966, p. 85), “os tópicos de toda poesia camoniana não são originais”. O que é especialmente pessoal e original é o tom que Camões utiliza, intenso, diferente, emocionado, o que deixa claro não se tratar de temas meditados, mas possivelmente problemas experimentados. No entanto, são temas e motivos que eram fatos na poesia medieval e que foram recuperados e desenvolvidos por Camões em suas composições em *medida velha* e que fazem parte de uma tradição literária em Portugal, assim como uma

instrução retórica resultado do preciosismo daqueles cancioneiros, que foram instrumentos para uma organização de palavras, concebidas como um objeto. Como aponta Saraiva (1966, p. 81):

O poeta empenhava-se em desenvolver essas virtualidades encerradas no corpo fonético, no conteúdo semântico, e nas relações etimológicas do vocábulo, que desta forma era tratado como substância. É este o fundamento dos jogos de palavras tão freqüentes em Camões.

Encontram-se nas composições camonianas em medida velha algum diferencial em relação a toda uma tradição poética peninsular. Isso pode ter acontecido devido à existência do poeta concorrer com a transição, ou a permanência entre dois períodos diferentes, o das composições do *Cancioneiro Geral* e as do Renascimento e que, segundo Pimpão (1943, p. 19), não seria ousado dizer “que Camões, apesar de ter chegado tarde, foi, verdadeiramente, o criador da graça cortesanesca em poesia”. E que o melhor deixou adivinhar, por meio de suas composições, “o estilo de conversação galante, a arte de agradar, pelo bom dito improvisado, pela finura do diálogo, pela subtileza, pelo jogo”.

Segundo Saraiva e Lopes (1973, p. 332), sobre a influência da tradição medieval, Camões soube,

Realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou mesmo peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes. Foi o melhor poeta português de escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artífice da escola do *Cancioneiro Geral*, na redondilha e no mote glosado.

Nesse sentido, pode-se verificar como Camões representou as mulheres sob o modelo da tradição medieval em Portugal. Assim, faz-se necessário pontuar o que era a tradição literária medieval em Portugal e como acontecia a representação das mulheres, para que se possa comparar aquelas e as apresentadas em Camões nessa perspectiva.

Segundo Saraiva e Lopes (1973), os escritos literários produzidos na Península Ibérica entre os séculos XII e XIV foram arquivados em livros chamados “cancioneiros”, dos quais restam-nos três: o *Cancioneiro da Ajuda*, (CA), compilado no final do século XIII, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN) e o *Cancioneiro da Vaticana* (CA). Nesses cancioneiros existe uma enorme coletânea de poemas, dos quais importa salientar dois gêneros de poesias, *as cantigas de amor e as de amigo*, por apresentarem subsídios da representação das mulheres por escritores medievais.

Inspirado nesses dois gêneros, Luis de Camões desenvolveu um estilo próprio que Saraiva (1966) aponta como “estilo engenhoso”. Tal estilo estava sendo desenvolvido e aperfeiçoado em Portugal e França desde a Idade Média, países que carregavam uma versatilidade retórica com que os poetas desenvolviam seus temas, deixando-os como preciosidades por meio de um jogo de palavras. Camões supera esse estilo e até certo ponto ultrapassa-o em suas composições em *medida velha*, transformando-o, por meio das estruturas retóricas e estilísticas do modelo tradicional, em harmoniosas reflexões sobre a figura feminina e o próprio homem, sobre os sentimentos por eles vivenciados, principalmente o amor.

De acordo com Berardinelli (1973), as cantigas de amor não apresentam novidade na lírica amorosa; já nas cantigas de amigo, a mulher é quem fala como narrador de uma situação por ela vivenciada, podendo ela também se manifestar. Explica Lapa (1973, p. 150): “o homem tornado artista, respeita o uso antigo e finge de mulher namorada, ou antes, transforma-se nela por um esforço admirável de imaginação”. E dos dois gêneros, de amor e de amigo, encontramos exemplos em Camões. Nas cantigas de amigo encontra-se o desabafo amoroso da donzela, seu sofrimento proporcionado pelo abandono ou ausência do amigo, ou que demora a chegar. Elas se classificam de acordo com o lugar e as circunstâncias em que ocorrem os fatos; as serranilhas, por exemplo, possuem cenários como serras. As albas, alvas ou serranas, são cantigas que têm o tema ligado ao amanhecer, quando os amantes são despertados após uma noite de amor. As barcarolas são as que se referem a um rio, mar ou lago. As pastorelas referem-se a uma pastora ou a um pastor. As bailias estão ligadas ao tema de dança ou baile. As romarias referem-se às peregrinações, com objetivos religiosos.

O que diferencia basicamente os dois gêneros é o eu lírico: nas cantigas de amor é o homem quem fala e nas cantigas de amigo é a mulher quem toma a voz lírica. Nas *cantigas de amigo* mais tradicionais existe uma característica própria que Berardinelli (1973) esclarece que é o paralelismo⁶, onde os versos estão dispostos em dísticos seguidos de um refrão (como um terceto) que combinam com um outro dístico e assim formando uma variante da rima, também seguidos de refrão, constituindo o par de dísticos que completa a unidade rítmica do poema. Segundo a autora, analisando os metros dos trovadores antigos, a unidade métrica do

⁶ MOISÉS, M. Dicionário de termos literários. 14^a ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p.385. PARALELISMO- Processo estrutural usado na lírica trovadoresca, mediante o qual a idéia-núcleo da primeira estrofe se reproduz ao longo do poema, apenas variando algumas palavras ou sinônimos: “- Ai flores, ai, flores do verde pino. (D. Dinis, Cancioneiro da Vaticana, 171; Cancioneiro da Biblioteca Nacional, 533).

poema era o pé métrico e não o verso. Tal característica possibilitava ao poema ser cantado ou relacionado a melodias, o que garantia um caráter propriamente popular.

De acordo com Ferreira (s/d p. 85), um exemplo de *cantiga de amigo* que se caracteriza pelo paralelismo em sua estrutura são os versos de D. Dinis, o rei trovador:

Ai flores, ai flores verde pinho,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?
Ai flores, ai flores do verde ramo,
se saberes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?
Se saberes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo!
Ai Deus, e u é?
Se saberes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi á jurado!
Ai Deus, e u é?
Vós me perguntades polo voss'amigo,
e eu ben vos digo que é san'e vivo:
Ai Deus, e u é?
Vós me perguntades polo voss'amado,
e eu ben vos digo que é viv'e sano:
Ai Deus, e u é?
E eu ben vos digo que é san'e vivo
e seera vosc'ant'o prazo saído:
Ai Deus, e u é?
E eu ben vos digo que é viv'e sano
e seerá vosc'ant'o prazo passado:
Ai Deus, e u é?
D. Dinis (CV 171, CBN, 533)

São versos que podem ser reduzidos em poucas palavras importantes: onde está o amigo? Encontra-se bem e estará junto dela brevemente. A composição paralelística dos versos e as suas variantes seguidas do refrão é que constituem o caráter rítmico do poema. A estrutura paralelística foi se transformando e apareceram as estrofes (coplas) com um número maior de versos, os quais desenvolvem a ideia central da estrofe anterior, sem repeti-la, utilizando apenas as palavras das rimas em uma constante variação.

A estrutura de composição, condicionada a um refrão, foi muito utilizada por Camões em seus poemas em *medida velha*. A partir dos versos de um mote ou motivo, transformava-os com recursos de variações, alterando-lhes os significados e também a própria repetição enfática de algumas palavras que modificam os sentidos por meio de um jogo lírico gracioso, o que resultava em um todo significativo. Como exemplo, encontra-se a barcarola castelhana *Irme, quiero, madre* (CAMÕES, 1994, p. 78):

A este moto:
 Irme, quiero, madre,
 à aquella galera, com el marinero
 à ser marinera.

Voltas.
 Madre, si me fuere,
 dó quiera que vó,
 no lo quiero yo,
 que el Amor lo quiere.
 Aquél niño fiero
 hace que me muera,
 por un marinero
 à ser marinera.

Él, que todo puede,
 madre, no podrá,
 pues el alma vá,
 que el cuerpo se quede,
 Com él por quién muero,
 Voy, porque no muera:
 que, si es marinero,
 seré marinera.

És tirana ley,
 Del niño Señor,
 que por um amor
 se deseche um Rey:
 Pues desta manera
 quiere, yo me quiero
 por um marinero
 hacer marinera.
 [...]

Encontram-se nesses versos de Camões a presença das cantigas de amigo no que se refere ao posicionamento do eu-lírico e ao tema, e ainda na construção retórica da composição. Esclarece Maria Ema Tarracha Ferreira (s/d) que é uma donzela quem comenta com sua mãe e com as ondas do mar sobre seus sentimentos por um rapaz, levantando a hipótese de que sendo ele um marinheiro, deverá juntar-se ao mar. No amor, na visão camoniana, o corpo e a alma precisam unir-se, ou transformar-se no objeto amado, devendo, dessa maneira, a moça tornar-se marinheira “seré marinera”. Percebe-se a repetição a partir do mote do verso *á ser marinera* e a mudança do verbo no poema, *á ser, seré, hacer e sea*, o que sugere o desejo da moça em estar ou acompanhar seu amado, pois o mesmo amor pode estar com o seu amado. E indagando as ondas do mar, se alguma vez vira alguma *doncella*, responde que assim é a vontade do Amor e que assim *sea marinera*.

Nesse sentido, a retórica das cantigas de amigo de característica paralelística, explica Berardinelli (1973), baseava-se na distribuição do discurso poético em paralelos, organizados em estrofes, coplas, e, entre elas, com a presença de algumas figuras que permitiam o desenvolvimento do tema proposto. Esse tipo de construção apoiava-se na repetição e na variação, por isso tem-se como principais figuras estilísticas as de repetição ou simetria, entre elas a anáfora, a sinonímia, a metonímia e a sinédoque, bem como a simples inversão de palavras e a sua repetição que formavam um novo verso.

Os temas das *cantigas de amigo* eram inspirados na vida cotidiana das donzelas em seu meio doméstico. Existem muitas cenas expressas pelos poetas que descrevem a amada a caminho da fonte buscar água, lavar roupas e os cabelos, a esperar e a encontrar o amigo em festas religiosas, a costurar em casa, a falar com a mãe sobre o amado e solicitação para o suposto namoro. Inspirado na temática dessas cantigas, Camões encontrou segurança para suas composições com estilo tradicional, onde também utilizou as variações estruturais nos versos dando verdadeiros significados para as palavras. Para Berardinelli (1973), Camões transformou o preciosismo retórico em estruturas interessantes, justificando, dessa forma, porque é considerado o mais elaborado artífice da escola do *Cancioneiro Geral*, pois fundamentou lá a verdadeira lição desse tipo de poesia, aproveitou o conhecimento que os poetas medievais tinham dos relacionamentos amorosos e da psicologia feminina. Eles conseguiam dar sentido aos vários estados da donzela, namorada, na sequência sentimental, como esclarecem Saraiva e Lopes (1973, p. 56):

A saudade, o ciúme, o ressentimento, os amores, as ansiedades, as desconfianças, reivindicação da liberdade de amar perante a intervenção materna, [...] exprimem-se de modo muito vivo; e ao lado da diversidade de situações é de notar a dos tipos psicológicos retratado; as mulheres ora são ingênuas, ora experimentadas; ora compassivas e inclinadas à piedade[...].

Outro tema retirado dos cancioneros medievais e utilizado por Camões em suas cantigas de amigo é o “falso cavaleiro ingrato”, para o qual a donzela reclama que seu amor diz morrer por ela, entretanto, quem morre de amor é ela, como apresenta o exemplo:

Cantiga velha

Falso cavaleiro ingrato,
Enganais-me:
Vós dizeis que eu vos mato,
E vós matais-me.

Volta próprias
Costumadas artes são
para enganar inocências

piadosas aparências
sobre isento coração.
Eu vos amo, e vós, ingrato,
magoais-me
dizendo que eu vos mato;
e vós matais-me.

Vede agora qual de nós
anda mais perto do fim;
que a justiça faz-se em mim
e o pregão diz que sois vós.
Quanto mais verdade trato,
levantais-me
que vos desamo e vos mato;
e vós matais-me.
(CAMÕES, 1994, p.65)

Encontra-se no poema a manifestação das reclamações da donzela pelo desencontro amoroso. Ela lamenta e sofre por ser acusada de proporcionar a morte, por amor ao seu amado, ao mesmo tempo em que é ela quem sofre e está morrendo de amor, o que está exposto na contradição lírica em “matais-me” e “vos mato”. Outro ponto relevante do poema é a alusão às artes, talvez à própria poesia, que é utilizada para enganar as inocências. A moça reclama que seu amado utiliza-se de uma retórica convencional: morrer de amor para tentar iludir quem sofre verdadeiramente: *Eu vos amo, e vós, ingrato,/magoais-me/dizendo que eu vos mato;/ e vós matais-me.*

A mulher, na cantiga de amigo, não é idealizada, ela é humanizada, real. Ela é concreta, apresentando inclusive uma evidência de confronto entre a sensualidade da donzela e a sua religiosidade. No que se refere à importância da moça nesse tipo de cantiga, Ferreira (s/d, p. 17,) esclarece que:

Outro facto revelador do carácter popular e autócone da cantiga de amigo reside na importância atribuída à mulher nesse lirismo: segundo se averiguou, nas mais antigas festividades religiosas de Santiago de Compostela, cabia à mulher importante papel como cantora, embora posteriormente a condição de jogralesca se degradasse em simples soldadeira, companheira de jograis. No Noroeste Peninsular as condições sociais favoreciam a importância adquirida pela mulher [...].

Dessa maneira, as cantigas de amigo são um marco importante, pois, por meio delas, tornou-se possível o entendimento da sociedade do período, tendo em vista que elas descrevem comportamentos e atitudes da época.

Paralelamente à influência das cantigas de amigo na poesia de Luís de Camões, encontram-se as cantigas de amor, nas quais toda a base sustentava-se em uma concepção do amor e, conseqüentemente, em seu objeto, a amada, a mulher. Para Lapa (1973, p.149), “as cantigas d’amor é, pois, o primeiro produto romântico da literatura portuguesa (...) a tristeza insanável, a fidelidade da paixão, as doçuras do tormento de amar, as lágrimas, a idéia da morte”.

Para Auerbach (1972, p. 117), o “tema principal era o amor, a adoração da mulher, que se tornava senhora absoluta da civilização cortês” nos relacionamentos amorosos, que eram representados dentro do cotidiano feudal, vivenciados nas cortes, geralmente francesas e inglesas. Era a dominação da mulher; o homem deveria obedecer-lhe e servi-lo. Mesmo que não tivesse recompensa, ela teria o direito de fazê-lo sofrer ou premiá-lo com recompensa, sem se importar com os seus sentimentos, e o adultério seria um direito da mulher. Sua representação presente nas cantigas de amor inspirava-se no conceito de amor cortês, com características de Camões, entretanto com um novo recorte marcado pelos ideais do neoplatonismo italiano, diferente daquele dos poetas medievais. Não se pode afirmar que nas doutrinas do amor cortês acontecia uma valorização da mulher, ou seja, o que ocorria era um cantar acerca de uma estilização da dama feita pelos trovadores. A dama das cantigas de amor cortês provençal servia como referência para o trovar galego-português, inspirando o trovador em suas rimas e composições. O trovador, quando canta, está enaltecendo seus próprios sentimentos: é o que nos esclarece Macedo (1999, p. 50),

A mulher, aparentemente venerada, apenas serve de referência. Seu papel é inspirar, todo o resto cabe ao homem. Ele sente, sofre, suporta as dores do amor. Não se submete à mulher, mas ao seu sentimento. Este o engrandece, amadurece, educa; porque ela está distante.

Além disso, a ausência da dama nas cantigas de amor torna-se fundamental e essencial. O fato de ser inacessível e ter um certo distanciamento torna-a especialmente importante. Para Maria Ema Tarracha Ferreira (s/d) nas cantigas de amor, em que o eu - lírico fala sobre sua senhora, existe um servilismo determinado pelo Amor e pelas regras da cortesia amorosa que estará presente em toda tensão lírica, resultado da impossibilidade da união com seu objeto amado. Essa característica de tensão que envolve toda poesia resulta, assim, em um sofrimento insustentável.

Nesse gênero de poesia, portanto, a dama não será mais aquela que lastima pela distância ou desamor, mas ela emana beleza e amor, e a ela o poeta oferece seus clamores, como nos apresenta Maria Ema Tarracha Ferreira (s/d, p.59):

Quer' eu en maneira de proençal
fazer agora un cantar d'amor
e querrei muit' i loar mia senhor,
a que prez nen fremusura non fal,
nen bondade, e mais vos direi en:
tanto a fez Deus comprida de ben
que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quisso Deus fazer tal
quando a fez, que a fez sabedor
de todo ben e de mui gran valor
e con todo est' é mui comunal,
ali u deve; er deu-lhi bon sen
e dê s i non lhi fez pouco de ben,
quando non quis que lh'outra foss' igual.

Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad' e loor
e falar mui ben e riir melhor
que outra molher; dê s i é leal
muit', e por esto non sei oj' eu quen
possa compridamente no seu ben
falar, ca non á, tra-lo seu ben, al.
D. Dinis (CV 123, CBN 485)

Nos versos encontra-se a representação do objeto amado atribuído a Deus e sem paridade no mundo. Agora não mais o paralelismo, presente nas cantigas de amigo, ma, uma maior liberdade rege o discurso poético.

Tem-se, assim, o sofrimento do eu-lírico pela correspondência ou pela impossibilidade de seu amor. A não correspondência da dama ao trovador fortalece a tensão lírica e também proporciona um paradoxo eterno, no qual o sofrimento de desamor aumenta na mesma proporção do próprio amor. Entretanto, esse jogo duplo determina a própria irrealização do amor e, por extensão, a negação do bem pela mulher. Porque quando se almeja um objetivo e o consegue, a procura acaba. Saraiva e Lopes (1973, p. 160) esclarecem tal contradição:

A Tradição trovadoresca do amor, enriquecida pelas aportações de Petrarca e Dante, aparece mais estilizada ainda, e mais brincada. Alguns poetas acabam por chegar ao requinte de que o verdadeiro amor implica a renúncia à posse do ser amado, porque a consumação do desejo extingui-lo no amador.

Também presente no amor cortês a vassalagem amorosa, atitude que os amantes deveriam apresentar a amada, sempre à sua disposição, como se fossem escravos do amor,

levaria a morte, desejada e buscada líricamente como o remédio para o mal de amor, entretanto, o amor próprio impossibilita e o sofrimento é interminável. O sofrimento sem esperanças, acentuado pela indiferença da amada, instiga por meio de desejo, provocando uma grande tensão lírica.

Outra característica presente na lírica trovadoresca e na regra do amor cortês é a posição do objeto amado, que deveria estar exposto ao jugo da razão, e esta deveria analisar os requisitos básicos necessários para o desenvolvimento do relacionamento, e não apenas a beleza que antes envolvia o pensamento do amante. Isso se encontra na cantiga *Minina Ferosa* (CAMÕES, 1994, p. 27):

a esta cantiga alheia:
Minina ferosa
dizei de que vem
serdes rigorosa
a quem vos quer bem?

VOLTAS

Não sei quem assela
Vossa fermosura;
que quem é tão dura
não pode ser bela.
Vós sereis ferosa;
mas a razão tem
que quem é irosa
não parece bem.

A mostra é de bela,
as obras são cruas;
pois qual destas duas
ficará na sela?
Se ficar irosa
não vos está bem:
fique antes ferosa,
que mais força tem.

O Amor, fermoso
se pinta e se chama:
se é amor, ama,
se ama, é piadoso.
Diz agora a grosa
que este texto tem,
que quem é ferosa
há-de querer bem.

Havei dó, minina,
dessa fermosura;
que, se a terra é dura,
seca-se a bonina.
Sede piadosa;

não veja ninguém
que, por rigorosa,
percais tanto bem.

Na lírica de Camões, principalmente nas composições em medida velha, não se encontram apenas introspecções psicológicas e discussões filosóficas sobre o amor e seu objeto. Para Saraiva e Lopes (1973), o amor e a mulher amada representam, geralmente, o tema central da lírica; o poeta desenvolve os temas de maneira simples e, ao mesmo tempo, muito bem elaborados e centrados em sua época.

Camões utilizou em seus poemas o estilo tradicional, ou engenhoso, em *medida velha*, aproveitando os temas e motivos dos cancioneiros medievais e também o preciosismo retórico das construções, misturando-os com as influências italianas e petrarquistas na transição de um estilo artístico, do anterior ao atual, o Renascimento. Retratou a mulher como senhora, bem ao gosto palaciano, ou uma donzela que fala a respeito do amor, como nas cantigas de amigo. De todas as formas, não se trata de um tom artificial ou repetitivo, mas um grau acentuado em relação aos trovadores, existindo um entendimento sobre o amor e suas contradições que se expressam pelo objeto amado, a mulher.

No próximo capítulo serão discutidos os pressupostos teóricos da poesia lírica, poesia e imagem de acordo com as ideias de Aguiar e Silva, Osório, Gonzalez, Morin, Redondo, Júdice, Bosi, Candido entre outros.

3. A POESIA LÍRICA.

A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra qual, vale a pena lutar. (BOSI, 1993).

No estudo da poesia lírica, González (1990, p.156) registra que a palavra é sempre uma “manifestação profunda do ser”, pois em seu universo poético o poeta se apoia nos aspectos lúdicos, rítmicos e imaginários da linguagem. É por meio das palavras que o poeta coloca-se no “plano expressivo superior a não-significação da ordem natural”.

Para Aguiar e Silva (1993, p.378), “as palavras podem ser representadas como se em ação, perante o espectador; podem ser recitadas perante um ouvinte; podem ser cantadas ou entoadas; podem enfim ser escritas para um leitor”. Nesse sentido, a teoria dos gêneros literários sugere uma base retórica elaborada para proporcionar condições de relação entre o poeta e seu público. O gênero lírico está caracterizado pela ocultação ou pela separação do auditório em relação ao poeta. O poeta lírico geralmente tem a intenção de falar consigo mesmo ou com um particular interlocutor, que pode ser um amigo, uma musa, um deus, um objeto da natureza.

A Antiguidade Clássica traz o nascimento do conceito de poesia lírica, com Aristóteles, como uma expressão pessoal e mimética da realidade, geralmente narrada em primeira pessoa do discurso, sendo ligada à música, e daí o seu caráter lírico. O termo “lírica” vem do latim “lira” que se relaciona ao instrumento musical de cordas utilizado para acompanhar a declamação de versos, também ao som da flauta, proporcionando, dessa maneira, uma atmosfera de encantamento, característico do discurso poético, como registra Cara (1985, p. 8).

No Renascimento, quando da releitura da *Poética* de Aristóteles, foi valorizado o aspecto teórico, no que se refere a um sentido classificatório para a poesia lírica. Todavia, esse procedimento não afetou a qualidade da poesia produzida no período. No Romantismo, a poesia deixa de ser vista como mera imitação e passa a ser uma expressão da alma, dos sentimentos do eu-poético, a partir da ideia da criação. No Modernismo, a poesia ganha um caráter autônomo, inova a expressão da palavra como recorte do mundo, incluindo na poesia a realidade do mundo exterior, “sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial”, (CARA, 1985, p. 40).

De acordo com Osório (1993, p.93), no “prólogo” ao seu Cancioneiro, no século XV, o clérigo Juan Alfonso Baena elaborou uma argumentação em defesa do exercício das formas

artísticas do discurso, em versos, consolidando uma das modalidades da dignificação social dos pensadores capacitados a cultivar formas poéticas e a partir delas obter fama e glória diante de um auditório e também apreciar a atividade poética. Também definiu poesia como sendo uma ciência ou um saber superior destinado a provocar o deleite ao mesmo tempo em que garantia uma função doutrinária.

A atividade dos poetas tornou-se mais frequente durante o século XV. O contexto humanista tornou-se mais usual designar o poeta como aquele que é capaz de criar uma obra de arte literária. Naquele período, a poesia também começou a ser utilizada em textos peninsulares quando se pretendia orientar o seu significado para uma concepção menos “cantada” no discurso poético. Acontecia a valorização da poesia em linguagem vulgar, defendida com a mesma estratégia argumentativa com que se enaltecia a poesia dos antigos, com a enumeração dos nomes dos grandes autores da tradição.

Para Osório (1993) essa característica da poesia, tida como poesia em língua vulgar, a poesia dos novos tempos que é em rigor uma nova poesia, surge apoiada pela superioridade dos ritmos e dos metros. Inexiste a idéia de que o poeta era um ser superior face ao vulgo, exigindo-se também o domínio superior da arte do discurso. Aponta o autor que

A valorização da poesia em língua vulgar, defendida com a mesma estratégia argumentativa com que enaltece a poesia dos antigos: a enumeração dos nomes dos grandes autores da tradição, diante dos quais situa o dos novos tempos, como Petrarca, Boccacio, Dante, Arnault Daniel. Mas e este é um ponto importante, a poesia em língua vulgar, a poesia de “nuestros tempos”, que é em rigor uma nova poesia, surge enaltificada pela superioridade dos ritmos e dos metros sobre a “soluta prosa”. (OSÓRIO, 1993, p. 95).

Osório (1993) ainda refere-se à relação existente entre o significado de poesia e de poeta em autores que visavam a uma distinção entre dois níveis da arte do verso, um mais elevado e culto, com que se identificaria a corrente humanista, e outro vulgar, no sentido de menos dependente de uma formação letrada, dependiam diretamente da percepção do poeta, condicionada por um progressivo distanciamento por lado da componente melódico-musical implicada na noção de poema.

Para o autor, o período do Renascimento foi marcado pela imitação de formas de poemas e de uma percepção mais literária, ou seja, menos dependente do acompanhamento instrumental musical, implicando naturalmente numa diferente competência do leitor ou dos auditórios apreciadores da poesia e da categoria do poeta. A atividade poética do século XV

foi marcada pela intensidade renovadora reflexiva na elaboração de cancioneiros, ostentação da régia em língua vulgar que é o Cancioneiro Geral (1470? – 1539).

Camões usa, de maneira geral, nas composições que revelam influencia tradicional os versos de sete e cinco sílabas (redondilha maior e menor, respectivamente). Por outro lado, predominam os tipos de composição que tinham sido usados no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, com especial relevo para o vilancete e a cantiga. Estas composições são constituídas por um mote, que introduz o tema, e uma glosa ou volta, que o desenvolve, diferem ao número de versos que compõem cada uma das partes, conforme esquemas seguintes:

Dois ou três versos	MOTE _____ _____ _____	A este moto: Descalça vai para a fonte Leonor pela verdura; Vai fermosa e não segura.
Uma ou mais estrofes de sete versos	GLOSA OU VOLTA _____ _____ _____ _____ _____ _____	VOLTAS Leva na cabeça o pote, o testo na mão de prata sinta de fina escarlata, sainho de chamalote; traz a vasquinha de cote, mais branca que a neve pura; vai fermosa e não segura

González (1990, p.156) considera o trabalho do poeta um exercício de desenvolvimento de sentidos, ou seja, um jogo de palavras que tem o objetivo de projetar uma grande quantidade de significações. Para ele, o escritor descobre e constrói o mundo utilizando as palavras como instrumento “capaz de conter a surpreendente variedade do real”, isto é, a linguagem abrindo múltiplos espaços de “comunicação e de nominação dos objetos”.

Ao se referir à imaginação poética, o autor defende que as imagens têm sentidos em diferentes níveis, devendo-se considerá-las autênticas e universais. Há imagens arquetípicas que se revelam espontaneamente e da mesma forma a todos os homens. Há também as que constituem uma realidade mental que se aproxima solidariamente dos objetos do mundo, ou seja, elas constituem um sistema cognitivo, com uma lógica particular. A sequência das imagens, em contraste com o discurso, corresponde à equivalência das partes. Para González (1990, p.181), “cada imagem constitui o universo em sua totalidade, e seus desdobramentos são um enriquecimento sobre o plano expressivo e não simplesmente informativo”.

Encontramos em Camões as imagens que enriquecem o plano expressivo:

[...]
 Ouro e azul é a melhor
 cor por que a gente se perde;
 mas, a graça desse verde
 tira a graça a toda cor.
 Fica agora sendo a flor
 a cor que nos olhos tendes,
 porque são vossos... e verdes!
 CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994, p.13.

Nesse sentido, se a imaginação é a força dinâmica pela qual o poeta consegue imaginar mundos e dar sentido à vida por meio de imagens, a poesia é o instrumento de transformação dos instantes vividos e da linguagem, da valorização dos sentimentos. Dessa forma, a poesia pode ser transcendência, contemplação, força que constrói e ajuda o indivíduo diante das dificuldades da vida. Exemplificam os versos camonianos:

[...]
 O mal, que vós dais por bem,
 esse, Senhora, é mortal,
 que o mal que dais como mal,
 em muito menos se tem,
 por costume natural.
 [...]
 CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994, p.38.

Morin (1998, p. 9,10) define poesia como amor, estética, prazer, participação e, principalmente, vida. Para o autor, ela é a manifestação das possibilidades infinitas da indeterminação humana. E a criação poética tem o poder de reativar o sentido mágico do mundo e, ainda, despertar as forças adormecidas do espírito. Para o filósofo, a poesia não é somente um modo de “expressão literária”, mas um “estado segundo” vivenciado pelo sujeito e que deriva da participação da exaltação e, acima de tudo, “do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo. A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união”. Essas duas forças são capazes de realizar a grande transformação vital; o amor se liga à “poesia da vida”. Amor e poesia misturam-se e identificam-se entre si. Já o sentido do amor e da poesia aponta para a qualidade da vida. Amor e poesia, para Morin, quando concebidas como fins e meios do viver, dão plenitude ao “viver por viver”.

A vida é um tecido mesclado ou alternativo de prosa e poesia. Pode-se chamar de prosa as atividades práticas, técnicas e materiais que são necessárias à existência. Pode-se chamar de poesia aquilo que nos coloca num estado segundo: primeiramente a poesia em si mesma, depois a música, a dança, o gozo e, é claro, o amor. (MORIN, 1998, p. 59).

Morin (1998, p. 158) complementa que o poeta é o portador de uma competência plena “multidimensional”, porque sua mensagem poética possibilita reanimar a “genialidade adormecida”, ao mesmo tempo em que “reivindica uma harmonia profunda, nova, uma relação verdadeira entre o homem e o mundo”.

Camões representa, no Classicismo português, essa “genialidade adormecida”. Os versos da “Esparsa” confirmam a proposta de Morin,

Esparsa
 Os bons vi sempre passar
 No mundo graves tormentos;
 e, para mais m`espantar,
 os maus vi sempre nadar
 em mar de contentamentos.
 Cuidando alcançar assim
 o bem tão mal ordenado,
 fui mau, mas fui castigado;
 [...]
 CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994, p.102.

Redondo (1994) considera a poesia como sublime e o poeta como gênio criador. A poesia representa a busca pelo absoluto e o poeta, por meio dela, pode superar suas limitações.

La poesia es lo sublime y el poeta es el gênio creator; la poesia representa la búsqueda de lo absoluto y el poeta puede, por ella, superar sus limitaciones, vencer a la muerte, alcanzar la eternidad. La poesia se convertirá en la manifestación más elevada del pensamiento humano; se hermanará con la música, superará a la pintura y encontrará en la filosofia su verdadero sentido. (REDONDO, 1994, p. 54).⁷

Assim, a poesia poderá ser a manifestação mais elevada do pensamento humano, representando uma forma de conhecimento, e o poeta superará suas limitações e expressar sua verdadeira identidade.

Aguiar e Silva (1990, p.583) discute a poesia lírica, fundamentando-se em afirmações de pensadores, literatos e teóricos, com o objetivo de esclarecer as especificidades da poesia e definir o conceito de texto literário. Dessa forma, retoma Hegel ao pontuar que o texto lírico é

⁷ A poesia é o sublime e o poeta o gênio criador, a poesia representa a busca do absoluto e o poeta pode, por ela, superar suas limitações, vencer a morte, alcançar a eternidade. A poesia transformar-se-á na manifestação mais elevada do pensamento humano; se unirá com a música, superará a pintura e encontrará na filosofia seu verdadeiro sentido. (Tradução livre).

o modo pelo qual o sujeito, com seus valores, dores, sensações e alegrias, toma consciência de si. “Nesse mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas, o que vem a tona é tanto uma singularidade como uma pluralidade”.

Esse processo de revelação de si por meio da poesia não acontece alheio ao mundo exterior do poeta, isto é, o mundo exterior representa um pretexto que impulsiona a revelação da subjetividade do poeta. Como afirma Andrade (*apud* Aguiar e Silva, 1990, p. 584), o mundo exterior projeta-se na interioridade do poeta, enquanto se transmuda nas “galerias da alma”. Defende, ainda, que a validade lírica, até para textos com elementos narrativos ou descritivos, podem ser considerados apenas pretextos, quando é certo que, servem de suporte para o universo simbólico do eu - lírico. Esses textos são conhecidos como gêneros híbridos: a poesia descritiva, a prosa poética, etc.

Essas características significativas do texto lírico estão relacionadas ao seu caráter estático, que contraria o caráter dinâmico do estilo narrativo, de forma que o fluir da temporalidade não aparece no universo lírico. Entretanto, isso não quer dizer que não há a questão do tempo no modo lírico, mas que não é essencial para o desenvolvimento lógico dos fatos como no modo narrativo. Como afirma Laurent (*apud* Aguiar e Silva, 1990, p. 587),

No texto lírico, todavia, não existe a temporalidade que é necessariamente inerente à ação representada no texto narrativo e no texto dramático, nem as suas estruturas semionarrativas são isoláveis, nas suas articulações internas e externas no quadro da lógica da ação, das estruturas textuais que as manifestam.

Além do aspecto semântico, Laurent (*apud* Aguiar e Silva, 1990) aponta as marcas formais de expressão que, ligadas ao plano semântico, também distinguem o lírico do narrativo. A forma lírica predomina na poesia, prescindindo do código métrico e de sua interdependência ao código fônico-rítmico. Dessa maneira, o verso é o elemento que diferencia o texto poético dos demais textos e é indispensável para a expressão do texto lírico.

Aguiar e Silva (1990) considera ainda, ser o verso a origem dos processos de semiotização não só do texto lírico, mas também dos textos literários em geral, que são: o ritmo, o verso, a rima e paralelismo, a disposição gráfica, o contexto vertical, como elementos que servem numa única linguagem a um autor real. Afirma Bakhtin (*apud* Aguiar e Silva, 1990, p. 596).

A figura do autor responsável por cada palavra como sendo sua. Por numerosos e multiformes que sejam os fios semânticos, os acentos, as associações das idéias, as indicações, alusões, coincidências, que defluam de

qualquer discurso poético, todos servem uma única linguagem, uma única perspectiva, e não contextos sociais com linguagens múltiplas.

Nesse sentido, na Estética da Recepção, a figura linguística citada por Bakhtin são estruturas textuais coesas na figura do autor, que procura estabelecer um diálogo com o mundo por meio de sua própria escrita poética.

Para Cara (1985, p. 26), “o que faz a verdadeira poeticidade de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo vir à tona no discurso”. A autora lembra que a poesia lírica e a questão da inclassibilidade da poesia se opõem às grandes correntes críticas e os críticos tentam encaixá-la em algum esquema classificatório. Para tentar suavizar a tensão existente entre poesia e crítica, Cara (1985) aponta alguns momentos histórico-literários significativos: a Antiguidade Clássica, o Renascimento, o Romantismo e o Modernismo.

Independente do período, a poesia como linguagem literária é composta de imagens e símbolos que, pela expressão de sentimentos, transmitem emoção. Segundo Cara (1985, p.58), no seu caráter lírico, pode-se defini-la como expressão de uma visão de mundo, do sentimento, do estado de espírito, sempre centrada no eu-lírico, decorrendo da subjetividade. Entretanto, há o predomínio de figuras de linguagem, o que significa que a linguagem constitui-se um elemento fundamental na expressão do estado de espírito, já que é pela leitura dos elementos do texto que se alcança a significação. “Na expressão lírica, há uma espécie de tensão e luta contra qualquer explicação da emoção e do sentimento. Se a poesia lírica pode ser uma forma de conhecimento é porque ela faz conhecer, no momento da leitura, como nova pela invenção poética”. Dessa maneira, essa nova invenção pode ser a expressão da linguagem figurada da poesia.

Considerando que o sentimento é o principal elemento que compõe a poesia, ligando-a a estados mais emocionais da alma do que à realidade em si, seu conteúdo é instável e os elementos utilizados para expressá-lo são muito complexos e sugerem estados emocionais expressos por palavras utilizadas de maneira incomum.

Os versos de Camões exemplificam esse sentimento ligado ao estado emocional da alma:

Oh! Quão caro me custa entender-te,
molesto Amor, que, só por alcançar-te,
de dor em dor me tens trazido a parte
onde em ti ódio e ira se converte! [...]

CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994, p.140

Staiger (1972, p. 53) destaca a poesia lírica e sua musicalidade como uma linguagem que possibilita a transitividade do homem e provoca seus sentidos e sua sensibilidade. “A palavra desaparece e soa o tom da sensibilidade”. Por meio da linguagem lírica há a possibilidade de expressão dos sentimentos, isto é, a exteriorização do ser após reflexão de seu interior. Para o autor, essa harmonia entre o interior e o exterior faz com que o gênero lírico ganhe o caráter de recordação, pois é a lembrança do que não está naquele momento de forma visível, mas que pode ser sentida pela emoção.

Nesse sentido, Staiger (1972, p. 52) considera a emoção como a característica mais significativa da poesia lírica e ressalta, também, o gênero lírico “como um estado da alma, uma disposição sentimental que o eu poético exprime por meio de palavras fluídas, aparentemente sem nexos lógicos”. Camões assim expressa a emoção:

[...]
 O' gente temerosa , não te espantes,
 que este dia deitou ao mundo a vida
 mais desgraçada que jamais se viu!
 CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994, p.182.

Outra característica apontada por Staiger é a subjetividade. Para este teórico, assim como a musicalidade, a subjetividade está presente no gênero lírico e expressa os acontecimentos sob o ponto de vista da individualidade. Dessa forma, vale ressaltar que a poesia não apresenta os verdadeiros sentimentos do poeta, exatamente porque tem esse caráter de subjetividade. Nesse sentido, acrescenta Staiger (1972, p.53):

O poeta lírico diz quase sempre eu. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para trás e o eu pode ser visto ou descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não se descreve porque não se compreende.

Para Bosi (1993), “o poeta é doador de sentidos”; ele expressa sentimentos, estados da alma por meio da lírica, para isso utiliza palavras com inúmeras possibilidades expressivas, ou seja, inúmeros significados. O discurso não expressa a realidade exterior, mas tem a função expressiva de uma realidade interior e, dessa maneira, tem um caráter geralmente subjetivo. A poesia está associada a uma informação estética carregada de subjetividade. Ela expressa emoções presentes em uma estrutura considerada poema.

Candido (1993), em *O estudo analítico do poema*, explica que a análise de uma obra poética requer o levantamento de dados exteriores à emoção poética, dados históricos e

filosóficos. A interpretação representa a análise e o levantamento analítico de elementos internos do poema ligados à construção fônica e semântica, resultando na decomposição do poema em elementos. O prazer e a emoção da leitura constituem uma condição favorável à interpretação e ainda à fundamentação no sentimento subjetivo: “o sentimento neste caso é um critério de orientação e de penetração”. “O critério da sensibilidade se torna também crítico de conhecimento sistemático” (CANDIDO, 1993, p.19).

Outro aspecto salientado pelo autor são os elementos necessários à análise do poema: sonoridade, rima, ritmo, metro e linguagem. Todo poema é uma estrutura sonora, compondo uma realidade liminar que representa um dos níveis da realidade total. A sonoridade dos poemas é individual e apresenta características próprias. O efeito expressivo, mesmo de caráter sensorial, pode ser obtido por outros recursos ou com a predominância de recursos relacionados à semântica das palavras escolhidas. Candido (1993) salienta também que para Ingarden a sonoridade de um poema pode ser regular, perceptível, determinando melodia própria na ordenação dos sons ou pode ser discreto e imperceptível no poema. Neste sentido, a sonoridade pode ser fundada sistematicamente e tentar obter efeitos especiais que utilizem a sonoridade das palavras e dos fonemas.

O estudioso apresenta, ainda, a teoria de Grammont, que se fundamenta na existência de correspondência entre a sonoridade e o sentimento, na qual uma ideia pode ser manifestada por meio de sons. Como acontece na música, no poema as vogais correspondem às notas musicais. Em todos os versos de um poema apresentam-se assonâncias e aliterações que constituem a base da sonoridade e que contribuem poderosamente para o seu efeito.

A teoria de Grammont descreve o som, como algo que não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido. O som pode ser usado como estratégia favorável ou desfavorável para exprimir as ideias, embora não possa sair do círculo a que é limitado pela sua própria natureza. Num verso expressivo há sempre vários elementos diversificados o que a palavra geradora da ideia se torna, por seu elemento fônico, gerador sonoro do verso e submete todas as palavras secundárias que a acompanham a uma espécie de vassalagem tônica. De acordo com Candido (1993, p.32),

O mesmo som pode servir ou concorrer para exprimir ideias bastante diversas umas das outras, embora não possa sair de um círculo a que é limitado pela sua própria natureza. [...] O mesmo ocorre evidentemente no verso, isto é, num verso expressivo há sempre vários elementos diversificados que entram em jogo na expressão.

Outro aspecto da teoria é que se determina o valor expressivo específico de cada fonema isoladamente, no entanto verificou-se que existe a interferência de outros fonemas. O mesmo fonema pode servir para a expressão de mais de uma sensação ou sentimento e o mesmo verso pode servir para explicar efeitos diferentes, como as vogais e as consoantes.

Outro fator importante citado por Candido (1993, p.39) refere-se “à rima, que apareceu nas literaturas latinas como consequência da decadência métrica quantitativa, isto é, baseada na alternância e combinações de sílabas longas e sílabas breves”. Ao longo da história a rima nunca foi abandonada, mas no Modernismo os poetas adquiriram mais liberdade no seu tratamento, no uso do verso livre com ritmos muito mais pessoais, podendo expressar as inflexões do poeta. Por outro lado, na segunda fase do Modernismo houve um retorno do uso da rima, com a conservação da liberdade de sua combinação, portanto, a poesia moderna se apoia mais no ritmo do que na rima.

Dessa forma, para Candido (1993, p.43), o ritmo é considerado “um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial” ao poema literário. O ritmo está associado ao encadeamento de sons, sucessões de gestos que possuem ritmos, o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro. Alguns autores afirmam que o ritmo teria uma realidade marcada pela atividade social do homem. “O ritmo é elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante de palavra. Ele permite criar a unidade sonora na diversidade dos sons” esclarece Candido (1993, p.45).

Outros aspectos relacionados ao ritmo são o metro, que sugere a divisão do verso em segmentos, e as normas que regem a estrutura dos versos regulares. Cada escola literária escolhe e aperfeiçoa os metros que lhe convêm, de acordo com o ritmo adequado à sua aparição. Conforme Candido (1993, p.58, 59):

O metro dá ao ritmo limites e apoio, para que ele crie a modulação expressiva do verso. [...] O ritmo nada mais é do que o movimento da alma elevado à consciência. E, em plano mais concreto: Pode-se dizer, num sentido de insuspeitada profundidade, que o ritmo é o alento respiratório e a pulsação cardíaca da poesia.

O verso está, entretanto, diretamente ligado à modalidade básica do pensamento. A poesia de Camões reúne as características apontadas por Candido (1993): sonoridade, rima,

ritmo, metro e linguagem. O sentido de um poema está no discursivo (significante) e no semântico (sigma), também no ritmo com o movimento e o uso das figuras:

Quando o Sol encoberto vai mostrando
ao mundo a luz quieta e duvidosa,
ao longo d`ua praia deleitosa,
vou na minha inimiga imaginando.

Aqui a vi, os cabelos concertando;
ali, co a mão na face tão fermosa;
aqui, falando alegre, ali cuidadosa;
agora estando queda, agora andando.

[...]

CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994, p.125

Quanto à sonoridade: mostrando/imaginando; duvidosa/deleitosa; consertando/andando; fermosa/cuidosa, sons nasais e abertos; a rima (ABBA) e o ritmo dos versos bem demarcado. Destaca-se ainda o tom descritivo e o emprego de paradoxos e oximoros (aqui/ali), que reconstituem um tipo de beleza feminina ideal, a que o poeta aspirava verdadeiramente.

Para Candido (1993, p. 59), a palavra corresponde à unidade de trabalho do poeta e à peça que compõe o verso. E a palavra como conceito, como ligação, como matriz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação, explosões labiais, suavidades de linguais. “O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema. A poesia se faz com palavras”.

Segundo o autor, as outras unidades expressivas do poema constituem a linguagem, palavras combinadas de um significado próprio do poema. Onde serão realizadas operações semânticas que consistem em arranjar as palavras de maneira que o seu significado apresente ao leitor um significado próprio ao conjunto do poema, que resulta em seu significado geral.

Candido, ainda, afirma, que a imagem se baseia na metáfora, alegoria ou símbolo, que correspondem à analogia e à semelhança entre coisas diferentes. Com base na possibilidade de estabelecimento de analogias, o poeta cria sua linguagem, oscilando entre a afirmação direta e o símbolo hermético. O poema está diretamente ligado ao poeta que consegue tratar o elemento intelectual como se pudesse ser sensorialmente traduzido e não abstratamente expresso, pois os elementos abstratos são legítimos quando aparecem transpostos para o

mundo das formas ou quando amparados em imagens e sequências que denotam sua força sensorial.

Candido (1993) esclarece, também, que a analogia corresponde à base da linguagem poética, por sua função de vincular os opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem, por isso é possível verificar a unidade rítmica do verso em função do significado.

3.1. POESIA E IMAGEM

Além da subjetividade e da musicalidade, o poema oferece elementos para o leitor visualizar imagens do próprio texto. De acordo com Bosi (1993, p. 13), é por meio da imagem que a realidade é captada. “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a ocorrer aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: agora refaz o passado e convive com ele”.

Ao abordar aspectos significativos sobre a imagem, Bosi (1993, p.14) afirma que depois de formada “ela busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e do homem. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo”. Portanto, tanto a imagem mental como a inscrita “aparecem” e “parecem” o que representam e como a imagem aparece aos olhos e se parece com o objeto visto. Assim, a imagem vista é internalizada e jamais pode ser suprimida, mesmo evitada.

Segundo Bosi, a imagem, assim como a linguagem, é muito significativa. Ela está relacionada à sensação visual e é, por meio dessa prática, que o indivíduo tem o primeiro contato com a realidade em que vive. Além disso, outro fator salientado pelo autor é que a imagem apresenta um aspecto de finitude, ela não é somente considerada como matéria, mas também tem um caráter imaginário.

Além desse aspecto finito, a imagem traz, ainda, mais duas características: a simultaneidade e o hiato. Bosi (1993, p. 17) explica que a simultaneidade se dá por ser um simulacro da natureza dada: “a imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas não sob as espécies da figura que é, por força da construção, um todo estável. A finitude do quadro, a espacialidade cerrada da cena tem algo de sólido que permite à memória o ato da representação”. Já o caráter de hiato imagético, acrescenta Bosi (1993, p.17), deriva de Santo Agostinho, para o quem “o olho é o mais espiritual dos sentidos, pois capta o objeto sem tocá-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói imagens não por assimilação, mas por similitudes e analogias”. Por isso o caráter de hiato pela longitude que a imagem detém.

No que se refere à poesia, defende Bosi (1993) que o hiato também se faz presente quando possibilita ao leitor a sensação de um intervalo entre a imagem e o som. O que difere é que o código verbal parece movimentar-se, no poema, pela aparência. Esse parecer é construído e a semelhança do som com a imagem possibilita um encadeamento de relações. Para Bosi (1993, p. 23), “o homem que aprendeu a ler e interpretar o mundo silabando vê-se, pelo instrumento mediador que é a linguagem e suas leis próprias apartado da plenitude imediata do que os olhos podem ver e busca o caminho da volta, trata de lograr uma apreensão plena do mundo concreto”.

No diálogo entre a imagem e a palavra, esclarece o autor, o que poderia ser a imagem no poema senão palavras articuladas? A organização das palavras em seu encadeamento frasal, rítmico, com suas reinterações, forma um novo código. Como afirma Bosi (1993, p. 21), “a superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem”.

A palavra busca a imagem e esse movimento da palavra à imagem é apresentado por Bosi (1993, p. 23):

A poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a semelhança de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.

Nessa relação entre palavra e imagem, o discurso recupera a figura por uma reviravolta de idas e vindas, em uma sequência fono-semântica de muitas reiterações. Como esclarece Bosi (1993, p. 25),

A sua estratégia de ir e vir é, por força, mais lenta e mais sinuosa do que a armada pela percepção visual ou pelo devaneio. Nessa complexidade está a força e a fraqueza do discurso. Ele é forte, é capaz de perseguir, surpreender e abraçar relações inerentes ao objeto e ao acontecimento que, de outro modo, ficariam ocultas a percepção. [...] Mas o discurso é frágil se comparado ao efeito do ícone que seduz com sua presença, dá-se sem tardança à fruição do olho, guardando embora a transcendência do objeto. A imagem impõe-se, arrebatada.

Tal percepção visual e de devaneio também estão presentes nos versos Camonianos em *medida velha*:

[...]
 Nem no campo flores,
 nem no céu estrelas,
 me pareceu belas,
 como os meus amores.
 Rosto singular,
 olhos sossegados,
 [...]

Paz (1992, p. 38) também se dedicou ao estudo da imagem na poesia. Em sua obra *Signos em Rotação* traz um capítulo sobre a imagística, apontando as imagens como produtos imaginários, tendo em comum com a poesia a conservação da pluralidade de significados das palavras. “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, ou quais abarca ou reconcilia sem suprimi-lo”.

Apesar de inúmeros significados, a imagem possibilita a junção de realidades opostas entre si, empobrecendo-as, pela variedade do real. Já na poesia, o poeta apresenta elementos contrastantes, unindo-os, sem empobrecer de forma alguma as figuras de linguagens. A imagem poética centra-se no verossímil, já que revela não o que é, mas o que poderia ser.

Para Paz (1992, p. 45), a imagem conserva e exalta inúmeros valores das palavras. Isso acontece porque ela vai além de revelar a verdade, elaborando realidades que carregam uma verdade, a de sua própria existência. “As imagens poéticas têm sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal. Percebe-se que o aparente contrasenso do dizer poético contém sentido”. Pode-se afirmar, assim, que a pluralidade e as formas da realidade ampliam-se no sentido, isto é, a imagem poética revela uma dimensão da realidade e, ao mesmo tempo, reserva a ela uma unidade.

Nuno Júdice (1998), poeta e crítico literário português, ao tratar do fator da imagem na poesia, discute a ideia de conceito de poesia, que durante muito tempo foi apresentada como diferenciador da prosa. A poesia servia apenas como referência para a classificação de uma obra que não fosse prosa, ignorando os seus significados balizados na origem grega, que eram os de criar e de fazer versos.

No que se refere à interpretação imagética do poema, Júdice (1998, p. 11) apresenta três diferentes atitudes:

1-Concentra no espaço da linguagem esses efeitos de sentido, considerando meros efeitos de construção retórica, estando codificados nos parâmetros formais dessa disciplina todos os desvios da norma discursiva – Classicismo.

2-Estabelecendo a associação entre a linguagem e o mundo, abre caminho a uma objetualização do universo poético, permitindo analogia com as outras artes – Barroco.

3- Remete ao espaço do indizível no plano último da significação poética, colocando a verdade da poesia numa dimensão abstrata (o sublime) que só se poderá atingir através de uma identificação ritual do leitor com o poeta – mediador da divindade – no instante cerimonial da comunhão poética – Romantismo.

Considera-se, portanto, que desde o Classicismo o poema já possibilitava a capacidade de suscitar imagens, para tanto, o poeta utilizava vários tipos de figuras de linguagens, principalmente a analogia. Na retórica a analogia é considerada como comparação figurativa na qual o significado fica expresso ou subentendido. As imagens focam o envolvimento de um objeto que é o centro do poema. Nesse sentido, esse objeto direciona a seleção dessas imagens, pois elas objetivam a aproximação do tema do texto.

Judice (1998) considera que o princípio analógico sugere a presença de duas imagens, mas no decorrer da leitura uma se fortalece e a outra se exclui. Sendo assim, a evolução do poema a partir de uma imagem é resultado de um esforço imagético que se fortalece a partir da trama de um jogo de imagens e da sua ligação com a poesia.

Nas composições em *medida velha*, destacamos o texto abaixo que exemplifica e confirma as explicações de Júdice (1998)

Cantiga
a esta cantiga alheia:
Perdigão perdeu a pena,
não há mal que lhe não venha.

VOLTAS
Perdigão, que o pensamento
subiu em alto lugar,
perde em alto lugar,
perde a pena do voar
ganha a pena do tormento. [...]

O texto se baseia nas virtualidades semânticas da palavra “pena”; por isso, o pensamento é inseparável da expressão, está consubstanciado nas palavras. A ave sobe às alturas pelo pensamento, mas perde as asas lá no alto, isto é, vê substituída a pena do vôo pela pena do tormento, a dor e a fragilidade humana de viver. Há, portanto, um “esforço imagético” segundo Judice (1998), expresso pelo poeta.

Esse processo de associação, no momento da criação, precisa seguir uma lógica que no poema é determinada pelas regras precisas do código; se isso não ocorrer, o leitor pode realizar uma interpretação errônea. A imagem, nesse sentido, possibilita a fixação de uma

identidade da figura que permite visualizar em qual universo cultural inscreve-se e assim encontrar a lógica da figuração do poema. A imagem orienta o próprio escritor na definição de um espaço cultural quando ele escolhe um tipo de imagem, assim sua produção poética seguirá uma linha, excluindo outras maneiras de representação.

De acordo com Júdice (1998, p. 24), o poema apresenta características distintas:

O poema produz imagens. Esta característica deve entender-se à letra: há uma intenção concreta, visual, na construção do poema que faz com que ele se distinga do texto abstracto como, por exemplo, o filosófico. As imagens do poema são de dois tipos: retrospectivas e prospectivas, isto é, as que se ligam a memória - e que, por isso, encontram na coincidência vivencial poeta - leitor a sua motivação; e as que são criativas, obrigando o leitor a entrar no imaginário do poema para descobrir o que dá consistência à imagem, assim encontrando uma nova experiência.

Dessa forma, a imagem contribui para a introdução de um segundo sentido, analógico, simbólico e metafórico, em apenas um recorte do texto. Quando se tem contato com o lado abstrato da imagem, ou seja, a um pensamento sobreposto à figura, o espaço onde o poeta a utiliza é o da harmonia, do equilíbrio entre as partes do poema, valorizando o aspecto intelectual da criação poética.

Outro aspecto salientado por Júdice é que duas situações possibilitam a efetivação do poema, o da sua leitura, que envolve a execução fônica e sonora, na qual se envolvem elementos de natureza material e linguística, e o da sua significação, na qual se privilegia o significado do texto. O sentido que leitor retira, por meio da leitura de um significado, é resultado de operações inconscientes presentes no texto. Como esclarece Júdice (1998, p. 30):

Esse tipo de operações, no caso da poesia, procede de um modo particular. Sendo a linguagem poética expressa através de palavras e de imagens individualizadas, em que cada um desses elementos vale por si, independentemente do conjunto, numa atomização permanente de totalidade, a significação vai ser o resultado de uma soma, ou re-união, de significados parcelares.

Nesse processo de leitura, é fundamental o papel do leitor, pois entra em cena a vivência pessoal, isto é, sua experiência de vida, com o propósito de construir uma totalidade de significados. Dessa forma, o significado do texto pode coincidir com aquilo que ele mesmo apresenta, uma vez que a informação dos códigos pode, ou deve ser, retirada dele mesmo.

Portanto, a atividade poética busca uma relação constante com o mundo. Para Bosi (1993), a compreensão desse processo, no qual se relacionam palavra, imagem e realidade da

vida, permite o entendimento de características comuns aos textos poéticos. Essas características se referem à singularidade da expressão poética, que recebe um efeito mágico ao apresentar formas, sons e cores.

A singularidade lembra as reflexões feitas pelo formalista russo Chklovski (1983) em seu escrito *A arte como procedimento*, no qual aborda a singularidade da linguagem literária. Para o autor, as imagens são as mesmas ao longo do tempo, no entanto cabe aos escritores formular novas combinações para as imagens já existentes. Assim, a transformação dessas não representa a essência do desenvolvimento poético. Pelo contrário, a valorização de algo como um fato poético depende do modo como é percebido o objeto. Explica Choklovski (1983, p.46),

O procedimento de singularização consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata de cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disso, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dado às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos.

Para o teórico Choklovski, a rotina cotidiana, os fatos tornam-se imperceptíveis em sua totalidade. O indivíduo perde a consciência individual das situações, resultando, assim, na automatização da vida psíquica, pois, por conta da rapidez, acaba-se com a amplitude da ação de conhecer, ou seja, as ações frequentes proporcionam a inconsciência em quem as pratica.

Sendo assim, para Chklovski (1983), a arte representaria sua principal função, a de recuperação da intensidade do conhecimento, proporcionando a sensação do objeto como visão, como imagem e não apenas como reconhecimento.

As teorias sobre a poesia lírica, a poesia e a imagem, abordadas neste capítulo, serão instrumentos que auxiliarão na compreensão da Poesia em *medida velha* de Camões e também para as telas relacionadas de Bruegel, demonstrando que o cotidiano medieval e o perfil feminino são temas recorrentes no texto poético de Camões e no texto pictórico de Bruegel.

No próximo capítulo serão apresentadas as leituras dos textos camonianos e das pinturas selecionadas de Bruegel, apresentando comparativamente as relações temáticas entre as palavras poéticas com as imagens verbais, focalizando a mulher em seu cotidiano.

4. AS RELAÇÕES ENTRE OS TEXTOS POÉTICOS DE CAMÕES E AS TELAS A *CEIFA DE FENO* E A *CEIFA*, DE BRUEGEL

A linguagem humana é feita de palavras que se traduzem em imagens e de imagens que se traduzem em palavras. (MANGUEL, 2001).

Com base nas discussões teóricas dos capítulos anteriores, este capítulo apresentará uma leitura de textos selecionados de Luís Vaz de Camões, levando em conta não só uma análise estrutural e semântica, mas também o efeito de sentido produzido pelo seu conjunto. Estabelecerá, também, um paralelo das temáticas discutidas nas palavras poéticas com as imagens verbais das pinturas de Pieter Bruegel, focalizando a mulher em seu cotidiano.

Muitos estudos abordaram o paralelismo e a analogia entre as artes, especialmente entre a literatura e a pintura. Essa comparação tem proporcionado discussões estéticas e filosóficas, justificadas pelo próprio ato de escrever.

A ideia de congregação entre as artes sempre esteve presente no pensamento do homem, desde a Antiguidade, justificando algo mais profundo do que a simples reflexão. Mario Praz (1982) defende a ideia de uma sondagem deste mistério da expressão artística, esclarecendo que, desde os tempos da pré-história, os conceitos foram registrados em sinais abstratos traçados nas pedras, em seguida os hieróglifos e as simbologias da escrita egípcia. No período clássico, os textos místicos, científicos e dramáticos também foram representados por desenhos, da mesma maneira que as iluminuras acompanharam a escrita na Idade Média, complementando a comunicação daquele período. Um livro que trazia a “pintura” e a “poesia” vislumbrava uma proposta visual que poderia duplicar a sua mensagem. Ligadas ou não, como duas artes irmãs, representavam duas espécies de criaturas humanas, cada qual reconhecida pelos seus pontos de identificação.

Ao apreciar uma pintura, o espectador é estimulado por aquilo que sua visão identifica, são imagens que fluem por meio das linhas, cores e formas, resultando inúmeros significados. Ao realizar a leitura de uma poesia, o leitor envolve-se nas palavras gradativamente, desde as primeiras palavras até sua conclusão, refletindo sobre cada significado, estabelecendo relações com suas experiências vividas anteriormente.

A leitura do texto poético possibilita participar de uma rica experiência cognitiva, de certa maneira imaterial, vivenciando emoções que lhe são emanadas pelo estado psíquico do autor, do mesmo modo como o leitor carrega uma infinidade de experiências, ideias, opiniões

que podem ser estimuladas pelas lacunas deixadas pelo autor. De acordo com Bosi (2000, p. 57), “o poeta é doador de sentidos” e cabe ao leitor aceitar ou não esse sentido a partir das significações que forem por ele produzidas e emanadas da leitura.

Para o autor, a poesia está associada a uma mensagem estética repleta de subjetividade. Ela expressa emoções que estão inseridas em sua estrutura. Ler poesia é, teoricamente, observar a sua estrutura externa e a estrutura interna que, associadas, são responsáveis pela criação de um conjunto de significados. O leitor necessita de um olhar sensível, insistente, criterioso e, até certo ponto, ousado para explorar os sentidos presentes nos poemas de um poeta consagrado como Camões. Nesse sentido, Iser (1999) alerta para os efeitos produzidos no leitor pelo texto carregado de sentidos, que se atualizam no processo da leitura.

O primeiro texto⁸ selecionado para análise apresenta o retrato de Leonor, mulher jovem, bela e graciosa, inspirada no modelo petrarquista⁹. O poema obedece à estrutura da *medida velha*, apresentando os modelos tradicionais desenvolvidos nos Cancioneiros. Camões, artesão das palavras, soube unir com sabedoria as novas ideias do Renascimento, em pleno século XVI, à tradição medieval, reconhecendo seus valores.

CANTIGA

A este moto:

*Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
Vai fermosa e não segura.*

VOLTAS

Leva na cabeça o pote,
o testo na mão de prata
cinta de fina escarlata,
sainho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
vai *fermosa* e não segura,

Descobre a touca a garganta,
cabelos d’ouro o trançado,
fita de cor d’encarnado,

⁸ Na edição utilizada: CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994; as cantigas recebem a numeração na seguinte ordem: *Descalça vai para fonte* – 52; *Descalça vai pola neve*- 51; *Na fonte está Leonor*- 53.

⁹ Francesco Petrarca (1304 – 1374) criador do retrato feminino inspirado em Laura Terracina. Os atributos físicos devem ser enumerados na ordem descendente: cabelos, olhos, faces, boca e mãos. A mulher para Petrarca é, ao mesmo tempo, uma presença material e uma essência angelical.

tão linda que o mundo espanta;
 chove nela graça tanta
 que dá graça à *fermosura*;
 vai *fermosa* e não segura.

O retrato de Leonor e a exaltação de sua beleza remetem ao tema dos cancioneiros medievais, incluindo elementos bucólicos, como a fonte e a referência à primavera: / *pela verdura* /. O texto apresenta um mote de três versos e duas glosas ou voltas. A métrica dos versos retoma o trovadorismo medieval, utilizando os versos em redondilha maior e as rimas obedecem ao esquema ABB/CDDCCBB. O último verso do mote: *vai fermosa e não segura* é retomado no final de cada glosa ou volta.

O mote dirige a leitura: a jovem Leonor dirige-se para a fonte, com os pés descalços, caminhando pela relva, porém, *vai fermosa e não segura*. O fato de andar descalça pode representar desproteção, vulnerabilidade para o amor.

Na primeira estrofe (ou glosa), os versos possibilitam ler a apresentação de Leonor como uma moça simples a caminho do trabalho, livre e portadora de uma expressiva beleza, ao desfrutar de uma estação amena, plena de vida quando tudo se renova (a vida e o amor), a primavera. Nesse recorte de seu cotidiano, sua direção é a fonte, ponto de referência das cantigas medievais, local de trabalho para lavar as roupas, ou os cabelos, ou simplesmente buscar água. O retrato físico de Leonor é harmonizado num fundo de *verdura* com outro cenário também simbólico, *a neve pura*, exaltando sua beleza e graciosidade. O seu retrato inicia-se pela cabeça, *leva na cabeça o pote* referindo-se à sua elegância ao caminhar. As metáforas *mãos de prata* e *cabelos d'ouro* destacam o branco de sua pele e o loiro de seus cabelos, identificando-a plenamente com o modelo de beleza da mulher petrarquista. Complementam a descrição as peças de seu vestuário: *cinta escarlata*, *sainho*¹⁰ *de chamalote*, *vasquinha*¹¹ *de cote*, *fita de cor d'encarnado*, *cabelos d'ouro o trançado*.

As características plásticas e pictóricas unem o rústico ao delicado, que se complementam, assim como o contraste enfatizado do vermelho / *escarlata* / *encarnado*/, branco e amarelo / *ouro* /. Os objetos de trabalho realçam a brancura das mãos da delicada pele de Leonor, conforme reveladas nas rimas *pote* / *prata* / *escarlata* / *chamalote* / *cote*.

¹⁰ Saia confeccionada de uma lã fina;

¹¹ Espécie de avental de algodão, que compunha o vestuário da mulher para o trabalho doméstico ou do campo.

Beleza e vulnerabilidade são ressaltadas nessa primeira volta, definindo o perfil da protagonista.

Na segunda volta, permanecem a linguagem descritiva e o uso do cromático, reafirmando a beleza e a sensualidade em Leonor, desde o primeiro verso: / *Descobre a touca a garganta* /, detalhe renascentista que diferencia da menina das cantigas de amigo, como descreve o verso: / *tão linda que o mundo espanta* /, a beleza é evidenciada pelo ideal feminino do Renascimento que, além do físico elegante, expressa a mais pura revelação das características exteriores da donzela, exaltando-lhe a beleza espiritual e representando a concepção platônica do amor e da mulher petrarquista. Complementando essa ideia, o tema da cantiga, na qual se encontram elementos bucólicos, tais como a fonte e o caminho repleto de verde, além da relação entre a mulher e o amor, posiciona o poema de Camões na linha da poesia lírica tradicional portuguesa, semelhante às composições do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Verifica-se, assim, que o poeta encerra a cantiga com um “ritornello” (volta ao início ou a um ponto pré determinado na música)¹², *vai fermosa e não segura*, o que reforça a imagem da beleza e da vulnerabilidade de Leonor. Predominam neste primeiro retrato a luz e a vida – visão amorosa de Camões.

O segundo texto dá continuidade e complementa o primeiro.

CANTIGA

*A este moto seu:
Descalça vai pola neve:
assi faz quem Amor serve.*

VOLTAS

Os privilégios que os Reis
não podem dar, podem Amor,
que faz qualquer amador
livre das humanas leis.
Mortes e guerras cruéis,
ferro, frio, fogo e neve,
tudo sofre quem o serve.

Moça fermosa despreza
todo frio e toda dor.
(Olhai quanto pode Amor
mais que a própria natureza):
medo nem delicadeza
lhe impede que passe a neve;
assi faz quem Amor serve.

¹² DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de Termos e Expressão na Música. São Paulo: Editora 34, 2004.

Por mais trabalhos que leve,
 a tudo se ofereceria;
 passa pela neve fria,
 mais alva que a própria neve;
 com todo o frio se atreve;
 vede em que fogo ferve
 o triste que o Amor serve.

Os versos em redondilha maior a partir do mote de quatro versos desenvolvem a cantiga em três estrofes ou glosas de sete versos, seguindo o mesmo esquema rítmico do primeiro texto (ABB/CDDCCBB). O tema lembra os antigos cancioneiros medievais na figura feminina e na temática amorosa, bem como a métrica dos versos, o trovadorismo medieval.

O *mote* não nomeia a personagem, mas aponta para o fato do *ir descalça*, como na primeira cantiga. No entanto, essa semelhança é apenas aparente, pois o ato de caminhar descalça pela neve corresponde a um gesto irracional, caracterizando uma situação de perigo à sua vida, contrariando a situação da cantiga anterior que registra a Leonor caminhando descalça pela *verdura* aproximando-a da natureza, numa atitude informal e espontânea, embora desprotegida aos ataques do amor.

No texto em questão, a estação do ano é o inverno rigoroso europeu: *Descalça vai pola neve / assi faz quem Amor serve /*, o que pode representar uma jovem não mais livre, mas submissa ao Amor, demonstrando uma alteração psíquica da personagem que, de descontraída e caminhando pela relva, passou a sofrer por amor.

Essa condição de problemática interior reflete uma personalidade determinada, demonstra o comportamento daquele que ama ou é amado, conforme os versos da primeira estrofe:

*Os privilégios que os Reis
 não podem dar, podem Amor,
 que faz qualquer amador
 livre das humanas leis.
 Mortes e guerras cruéis,
 ferro, frio, fogo e neve,
 tudo sofre quem o serve.*

Nos versos acima, depreende-se que as leis do Amor estão acima das leis humanas. Da aparência externa restam à personagem feminina beleza e delicadeza, que resistem à frieza do

tempo e a dor amorosa, como se lê nos versos: */medo nem delicadeza/ lhe impedem que passe a neve/ assi faz quem Amor serve/*. O amor dá forças e esperanças para superar esse conflito amoroso.

O enfoque principal do texto é o Amor, que vem destacado em maiúsculo */ os privilégios que os Reis/ não podem dar, podem o Amor/*, representado pela transcendência do Amor, que não respeita a autoridade humana representada pela figura do rei, o Amor pode mais que os Reis, caracterizando um poder sobre humano.

Os privilégios do Amor, sentimento maior, proporcionam ao amador uma liberdade que o torna */livre das humanas leis*, ou seja, o que ama vence as leis da natureza, revelado nos seguintes versos */Mortes e guerras cruéis /ferro, frio, fogo e neve/ tudo sofre quem o serve/*.

O Amor representa uma dualidade: de um lado proporciona liberdade no que se refere às leis humanas, de outro, torna-se servo do Amor, sujeito a suas leis. Vale registrar as antíteses: */frio / fogo / neve /* e a palavra *ferro* que se refere às armas da guerra que causam a morte física. Porém, o sofrimento maior está na subserviência ao amor */ tudo sofre quem o serve /*. Ou seja, o sofrimento espiritual é maior do que a dor física. Camões o define “amador” para explicar “aquele que tem como função essencial amar”. De acordo com Garcez (1978) ao decompor o termo amador em partes constitutivas tem-se ama-dor, que tem a função de amar, ama a dor, é sofredor.

Na segunda volta, encontra-se uma confirmação dessa dor – a coita amorosa - */moça fermosa despreza/todo frio e toda dor,/olhai quanto pode Amor/mais que a própria natureza/*, simbolizando que a mulher (moça fermosa) pode mais que as */humanas leis/*. Os versos entre parênteses (voz do poeta) reforçam o poder sobrehumano do Amor, está acima das forças da natureza. */(Olhai quanto pode Amor / mais que a própria natureza):/*.

Na terceira volta, o eu-lírico reforça a idéia de que a jovem caminha descalça pela neve fria */a tudo se ofereceria;/passa pela neve fria/*. E sua beleza se concentra na brancura da pele comparada com a neve, superando-a */ alvura / brancura/*. Transmite nos versos finais a dimensão do fogo interior, o sentimento amoroso. Nos sonetos, Camões reitera essa idéia: “Amor é fogo que arde sem se ver (...)” (CAMÕES, 1994, p. --), contrariando-o com o frio da neve – numa comparação antitética, realçado nos versos */com todo frio se atreve;/vede em que fogo ferve/o triste que o Amor serve/*. O que representa uma liberdade e ao mesmo tempo uma prisão, o amor não é fonte de paz, mas sim sentimento gerador de conflitos interiores. O Amor

revela-se como uma força impiedosa, contraditória, temática presente em toda lírica camoniana.

Nesse sentido, confirma-se a teoria de Eco (1983), um texto é um artefato que tem a intenção de produzir um leitor-modelo. Se o uso do texto é ilimitado, sua interpretação não o é, dessa forma, Camões e os recursos léxicos, as aliteraões – *ferro/ frio/ fogo/*; as antíteses – *frio/ fogo/*; as sinestésias – *neve fria/ fogo ferve/ frio (...)* dor, utilizados nas cantigas, proporcionam ao leitor caminhos para o reconhecimento dos sentidos que estão de certa forma, implícitos ou pressupostos nas palavras. *Frio/ fogo/ dor/ delicadeza; neve/ fria; fogo/ ferve; mais alva que a própria neve;* demonstrando o poder verbo visual dos versos camonianos.

O terceiro complementa o tríptico e descreve Leonor na fonte:

CANTIGA

A esta cantiga alheia:

*Na fonte está Leonor
Lavando a talha e chorando,
Às amigas perguntando:
Vistes lá o meu amor?*

VOLTAS

Posto o pensamento nele,
porque a tudo o Amor obriga,
cantava, mas a cantiga
eram suspiros por ele.
Nisto estava Leonor
o seu desejo enganando,
às amigas perguntado:
Vistes lá o meu amor?

O rosto sobre ua mão,
os olhos no chão pregados,
que, do chorar já cansados,
algum descanso lhe dão.
Desta sorte Leonor
suspende de quando em quando
sua dor; e, em si tornando,
mais pesada sente a dor.

Não deita dos olhos água,
não quer que a dor se abrande
Amor, porque em mágoa grande
seca as lágrimas a mágoa.
Depois que de seu amor
soube, novas perguntando,

d'empvoviso a vi chorando.
Olhai que extremos de dor!

O texto apresenta a mesma estrutura: um mote de quatro versos e três estrofes ou glosas de oito versos redondilhas maiores, e o esquema rítmico ABBA/CDDCABBA.

Do mesmo modo da cantiga anterior, o mote dirige a leitura. O tema remete aos cancioneros medievais e apresenta o conflito amoroso de Leonor, agora na fonte, sofrendo pela ausência do amado. Suas mãos trabalham, mas seu coração e pensamento estão direcionados à comisseração da dor e da saudade (*lavando a talha e chorando*), ou seja, ela executa exteriormente a tarefa, mas interiormente padece a dor da saudade. Na primeira volta o cantar encontra-se além do lamento de Leonor: *cantava, mas a cantiga/ eram suspiros por ele*. Ocorre, em seguida, o questionamento às amigas: *viste lá o meu amor?* A tristeza da ausência retrata o exterior da protagonista abandonada pelo amado, que chora pela cruel realidade do amor não correspondido e confia suas mágoas às amigas, na esperança de que lhe tragam notícias do amado.

Na segunda volta, Leonor é retratada numa imagem sombria, vivendo um contexto dramático: *o rosto sobre ua mão, /os olhos no chão pregados/ que, do chorar já cansado; algum descanso lhe dão*. Esses versos representam o retrato escultórico de Leonor, uma vez que os olhos presos ao chão demonstram seu estado de alma, extremamente triste, bem ao contrário da primeira Leonor, figura vertical e elegante que irradiava graça e jovialidade antes de conhecer o amor.

Na terceira volta, o sentimento amoroso é destacado, chegando a proibir as lágrimas, pois necessita que o sofrimento continue recusando qualquer alívio, seguindo impiedoso e cruel: *seca as lágrimas a mágoa*. No entanto, ao receber notícias do amado, sua dor se intensifica e ela chora: *d'empvoviso a vi chorando/ Olhai que extremo de dor!*, tornando-se impossível superar as leis do amor. O eu-lírico alerta para a mensagem de que o Amor causa uma dualidade de sentimentos; o amador é ao mesmo tempo senhor e escravo, poderoso e impotente, representando sua essência contraditória.

Nesse sentido, os três textos camonianos em *medida velha*, além de figurativo e diagramático são, também, simbólico e metafórico. Cortez (1999), em sua tese de

doutorado¹³, aponta que há dois retratos picturais com a presença do cromático e um retrato escultório, caracterizado pela ausência da cor.

Luz e cor, elementos presentes na primeira cantiga, menos incidente na segunda, e ausentes na terceira, permitiram-nos, portanto, a leitura dos retratos. Três diferentes estados de alma da mulher apresentaram-se: Leonor livre, Leonor enamorada e submissa e uma Leonor abandonada. Neles o poeta soube ilustrar um conjunto de variações sobre um mesmo tema – a alma livre que ainda não conhece as contradições do Amor e o seu desmascaramento, em que se vê, claramente, a presença do desconcerto do mundo. CORTEZ (1999, p. 170)

Cortez (1999, p.171) finaliza com um quadro comparativo ilustrativo do retrato de Leonor.

<i>Descalça vai para a fonte</i>	<i>Descalça vai pola neve</i>	<i>Na fonte está Leonor</i>
• Retrato pictural	• Retrato pictural	• Retrato pictórico/ escultórico
• Há movimento exterior (<i>vai/leva</i>), leveza e preocupação	• Há movimento (<i>vai/passa</i>); submissão ao Amor	• Há movimento interior (<i>está/estava</i>): <i>O rosto sobre a mão/os olhos no chão pregados/</i>
• Tempo: Primavera (<i>verdura</i>)	• Tempo: Inverno (<i>neve</i>)	• Tempo interior: A reflexão, a dor do amor sem esperança
• Espaço: a caminho da fonte	• Espaço: neve fria	• Espaço: na fonte
• Presença do <ul style="list-style-type: none"> ○ Cromático 	• Presença do cromático	• Ausência de cor
• Movimento Exterior		• Movimento Interior
• Comoções Internas		

Depreende-se que a mulher ama, sofre e chora dentro de um percurso narrativo: Leonor serve ao Amor, em seguida, apresenta-se insegura, uma vez que esse encontro não

¹³ CORTEZ, C. Z. O retrato feminino como um cânone do século XVI na poesia camoniana (tese de doutorado). UNESP, Assis S. P. 1999.

pode acontecer. Esclarece a autora, que o *verbo ir* com regências diferentes: *ir pela* e *ir para*, se completa na terceira cantiga: o verbo *ir* das duas primeiras é substituído pelo verbo *estar*, no sentido de permanência: Na fonte *está* Leonor.

Essa primeira leitura, encerra-se com a explicação de Cortez (1999, p. 11)

“(...) o estudo dos retratos femininos na poética camoniana trouxe-nos algumas revelações, como o tratamento da mulher portuguesa no triptico de Leonor, mulher campesina que caminha descalça pela neve e pela relva, em direção à fonte. Essa mulher não tinha pérolas no lugar dos dentes, nem rubis nos lábios e nem rosas nas faces, tal como se delineia a *Senhora* nos sonetos. A linguagem, o cenário, o morrer de amor, os locais dos encontros amorosos e a mulher despojada de ornamentos, ajustam-se a uma postura poética encontrada na *medida velha*.

Vários são, portanto, os retratos da mulher portuguesa. Encontra-se nas rimas uma mulher amada, idealizada e dona de uma beleza sensível que oscila na construção poética de Camões com sua sensibilidade, inteligência, amor sensual e espiritual.

A leitura de uma tela também pode proporcionar uma rica experiência cognitiva, vivenciando emoções expressas pelo estado psíquico do seu autor. Nas pinturas de Pieter Bruegel (1525 – 1569), considerado o maior pintor flamengo do século XVI, encontra-se o retrato das pequenas aldeias que ainda preservavam os costumes medievais tais como o trabalho no campo; os versos camonianos, como vimos, contavam com a presença da mulher. A produção artística de Bruegel aconteceu, também, no Renascimento, período no qual os pintores inspiravam-se nos mesmos referenciais. Bruegel, porém, diferenciava-se dos ideais perfeccionistas da Renascença ao criar o seu próprio estilo. Para Gombrich (1999), os ideais renascentistas eram vistos como uma “moda” a ser seguida, carregada de artificialidades e valores supérfluos. No entanto, Bruegel não seguiu essa moda cultivada por inúmeros seguidores, preferindo trilhar o seu próprio caminho.

Criou, em suas pinturas, algo diferente da naturalidade, da simplicidade e da harmonia presentes nas pinturas renascentistas, demonstrando em suas telas outros significados, como a presença do inesperado e da impressão. Dessa forma, observa-se que suas obras são elaboradas por meio de elementos expressivos de extrema qualidade poética, com caráter inovador e contrário a qualquer regra ou estilo vigente, embora se mantenha atual, questionadora e com muitos aspectos abertos e dialogantes no decorrer dos tempos, de acordo com Gombrich (1999). Dentre as diversas pinturas de Bruegel, selecionamos a tela *A Ceifa do Feno* (1565) (figura 18). Assim como no texto camoniano que retrata Leonor a caminho do

trabalho na fonte, a tela apresenta personagens femininas (em movimento), dirigindo-se ao trabalho, tendo ao fundo uma aldeia em meio às montanhas e à vegetação exuberante. A gama de cores é bastante rica para compor a cena: há branco nas roupas e na figura do cavalo, as colinas e os vales desdobram-se em vários tons de amarelo, verde e azul, os frutos e as roupas, em primeiro plano, são pintados de vermelho vivo:



Figura 18 – Bruegel - *A ceifa de feno* 1565

Fonte: Hagen, 1995, p. 64

Essa tela representa os meses de julho a agosto, período em que acontecem as colheitas na Europa. A cena é de trabalho e retrata as diferentes formas de atividade rural em três planos distintos

O primeiro plano é o ponto de entrada para a leitura da tela. As personagens apresentam-se mais nítidas ao traduzirem o movimento de ir e vir de suas atividades. No canto à esquerda, podemos observar um homem sentado, consertando seu instrumento de trabalho, uma foice. Aproximando-se dele, ainda à esquerda, três mulheres aparentemente jovens carregam foices e arados nas mãos, vestindo roupas que se assemelham às de Leonor nos versos de Camões, principalmente, o uso do avental (“vasquinha de cote”) e chapéus e lenços na cabeça no lugar do trançado. À direita da tela, em sentido contrário, grupos de jovens transportam na cabeça cestos de frutos ou vegetais. Observa-se, ainda à direita, a

presença de cestas altas com frutos ou legumes que são transportados por um cavalo branco e uma jovem que carrega um cesto de vime com alimentos para oferecer às pessoas que, ao fundo da tela, encontram-se trabalhando.

No segundo plano, à esquerda, há a presença de várias pessoas em situação de trabalho. Enquanto alguns estão cortando e amontoando o feno ou trigo, outros carregam a carroça. Tanto no primeiro como no segundo plano, a cena retrata um período de colheita que, pelos costumes da época, constituía-se em um trabalho conjunto de homens e mulheres. Entretanto, o pintor registra o momento de recolherem a produção da colheita cultivada durante um período.

No terceiro plano, ao fundo, uma pequena aldeia com suas casas e uma igreja, ao pé de uma imponente colina. Observa-se, ainda, a presença de um rio com águas claras no contorno da montanha, em último plano e completando o cenário. Há, sem dúvida, uma riqueza de cores e detalhes, desde o céu, que não é monocromático, apresentando cor clara no horizonte e um azul mais forte ao fundo, além das nuvens e as pequenas flores à beira da estrada, por onde passam as pessoas. São pormenores reais utilizados pelo artista para enriquecer e valorizar sua pintura, registrando um instante do cotidiano, o trabalho e a função das personagens, como nos poemas estudados.

Numa leitura comparativa entre as cantigas de Camões e a tela de Pieter Bruegel e, retomando os elementos correspondentes, evidencia-se a intertextualidade temática entre a palavra e a imagem. Camões, nos textos anteriores, focaliza a mulher (Leonor) em seu cotidiano de trabalho, em três situações distintas: a paisagem primaveril portuguesa, anunciada pela palavra “verdura”, dirigindo-se descalça a fonte (*descalça vai para a fonte*) e, caminhando no chão coberto de neve (*descalça vai pola neve*), e no seu ambiente de trabalho (*na fonte está Leonor*), numa situação de extremo sofrimento e desconforto pela ausência do amado.

Bruegel, por sua vez, pinta a paisagem campestre de Antuérpia, retratando uma cena de colheita, composta de personagens femininas que se vestem como Leonor e, semelhantemente, levam nas mãos seus instrumentos de trabalho: Nos textos poéticos a jovem, ao dirigir-se à fonte, *leva na cabeça o pote/ o testo nas mãos de prata; Na fonte está Leonor lavando a talha e chorando (...)* e, na tela, os instrumentos de trabalho nas mãos e nos ombros rastelos, como se pode observar no detalhe da tela em questão (figura 19).

No que se refere ao cenário, ocorrem também semelhanças entre as cantigas de Camões (*Leanor pela verdura pela neve e na fonte*) e a tela de Bruegel (árvores, plantações e



Figura 19 – *A ceifa de feno* (pormenor)
Fonte: Hagen, 1995, p. 64

flores). A mulher, em ambos os textos, executa tarefas e insere-se no cenário da natureza na mesma estação do ano: final de inverno e prenúncios da primavera.

Camões, ao se referir a Leanor, nos versos *Descalça vai para a fonte; / Na fonte está Leanor /* retoma o cotidiano medieval das cantigas no tema da fonte¹⁴. Elemento simbólico, local de trabalho e dos encontros amorosos no cotidiano medieval das cantigas, quando a jovem portuguesa executava tarefas determinadas pela mãe, como buscar água ou lavar suas roupas na fonte. Na pintura de Bruegel não há fonte, apenas um rio ao fundo da paisagem, no entanto, identifica-se com os versos camonianos na preocupação de as personagens femininas dirigirem-se ao trabalho e vestirem-se semelhantemente para tal atividade.

De acordo com Becker (1994, p. 119), simbolicamente, a fonte está associada com a água, mas também com a profundidade do mistério e o acesso a nascentes escondidas. “Mergulhar na água de uma fonte corresponde, simbolicamente, com beber um elixir especial, ela fornece imortalidade, juventude e saúde (como na fonte da juventude)”. A necessidade de água para a vida e a sua importância ritualística e religiosa gerou a formação arquitetônica, artísticas das fontes. No antigo Oriente, a evidência mais antiga vinda de Mohenjo-Daro (século III a.C.) foi conservada pela civilização de cidades dos Gregos e Romanos. O Renascimento italiano produziu fontes monumentais, como a Fonte de Netuno em Bologna e teve efeito na Alemanha em Augsburg, por exemplo. Nos períodos seguintes, a arte nas fontes foi aumentada por superestruturas que possuíam diversas estatuetas humanas eram fontes naturalistas que possuíam fantásticas formações rochosas como, por exemplo, a *Benini's Fontana di Trevi* em Roma e *Donner's Flusse Fountain* em Viena.

¹⁴ - Fountain: the fountain is symbolically associated with water, but also with the depth of mystery and access to hidden sources. BECKER, U. *The continuum encyclopedia of symbols*. New York: Continuum, 1994.

No que se refere ao cromatismo, nos textos camonianos o autor revela a plasticidade da linguagem, proporcionando cenas descritivas, iluminadas por meio de cores e de um movimento de metáforas: *mais branca que a neve pura; cabelos d'ouro o trançado; fita de cor de encarnado; chove nela graça tanta*. Importantes detalhes da donzela, do ambiente onde se encontra e também de seus sentimentos. Na pintura o jogo do claro e escuro, luz e sombra e cores luminosas proporcionam as mesmas sensações das palavras nas cantigas. A delicadeza dos traços cuidadosamente elaborados mistura-se na medida certa com a oposição das cores claras e escuras, proporcionando equilíbrio e leveza ao conjunto da obra. As três jovens caminham graciosamente rumo ao trabalho, suas roupas possuem um colorido harmonioso, reportando-se à figura de Leanor dos versos de Camões: *chove nela graça tanta,/ que dá graça à fermosura,/ vai fermosa e não segura*.

No que se refere à produção de sentido do texto, nas cantigas pode-se afirmar que o mote é um convite para uma leitura significativa e para o encontro de sentidos, considerando que a cantiga não apresenta título. O uso da adjetivação expressiva e do cromático em Camões: *na mão de prata, cinta de fina escarlata, sainho de chamalote, cabelos d'ouro o trançado*, entre outros versos, representa a entrada para o preenchimento dos vazios propostos por Iser (1996) para um mundo de imagens. Conforme o leitor encontra adjetivos no momento da leitura, ele vislumbra imagens em uma mistura de cores e sensações.

Nesse sentido, o texto verbal e o texto pictórico carregam elementos comuns. Nos textos poéticos são as descrições de uma jovem que, na memória do leitor, constroem a imagem que emana do texto. E na pintura, a imagem configura-se no signo global – traços, linhas e cores - a imagem que se identifica com o texto poético. Segundo Joly (2006, p.19) “a Sobrevivência, o Sagrado, a Morte, o Saber, a Verdade, a Arte, se tivermos um minuto de memória, são campos a que o simples termo *imagem* nos vincula”. Portanto, do texto poético à pintura, ou da pintura ao texto poético, é o encantamento da mulher, representada em palavras e nos traços e nas cores, que permanece na leitura e na memória do leitor.

Comprovou-se nos versos de Camões e suas metáforas uma identificação dos sentidos, tal como na tela de Bruegel. De acordo com Joly (2006, p.60), a comunicação pela imagem “estimula por parte de quem recebe as mensagens, um tipo de expectativa específica. A leitura da imagem é a reconstrução de uma estrutura, a qual possibilita ao leitor sensações específicas”, porque as manifestações artísticas são feitas de emoções e cada qual com suas qualidades sensíveis.

Dessa forma, pela leitura até aqui realizada fica o sentido, isto é, o efeito de sentido provocado no leitor. Aquele que segundo Iser (1996) é o jogo dialético das forças que comandam a vida é como o jogo de palavras. Nos versos camonianos, as palavras sugerem os fatos da vida, como a decepção amorosa da protagonista, e na tela de Bruegel a cena revela episódios da vida, do trabalho árduo e do cotidiano.

Camões e Bruegel criaram, portanto, no século XVI, elementos expressivos de significativa qualidade poética e pictórica. De caráter inovador, as obras possuem estilo ou regras próprias de um período, permanecendo atuais na temática do trabalho, da beleza feminina e do sofrimento por amor. Cenas foram criadas e ricamente elaboradas que permaneceram vivas ao leitor de hoje (e de sempre), proporcionando-lhe questionamentos com características dialogantes no decorrer dos tempos.

Dando continuidade às reflexões, os textos¹⁵ seguintes apresentam situações semelhantes ao tríptico de Leonor e complementam a leitura.

CANTIGA

A este moto alheio:
*Verdes são as hortas
 com rosas e flores;
 moças que as regam
 matam-me d'amores.*

VOLTAS

Entre estes penedos
 que daqui parecem,
 verdes ervas crecem,
 altos arvoredos.
 Vai destes rochedos
 água com que as flores
 d'outras são regadas
 que matam d'amores.

Co a água que cai
 daquela espessura,
 outra se mestura
 que dos olhos sai:
 toda junta vai
 regar brancas flores,
 onde há outros olhos
 que matam d'amores.

¹⁵ Na edição utilizada: CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994; as cantigas recebem a numeração na seguinte ordem: *Verdes são as hortas* – 10; *Verdes são os campos* - 11; *Se Helena apartar* -14; *Pastora da Serra* – 5.

Celestes jardins,
 as flores, estrelas,
 horteloas delas
 são uns Serafins.
 Rosas e jasmins
 de diversas cores;
 Anjos que as regam
 matam-me d'amores.

Os versos seguem o modelo composicional da medida velha, um mote de quatro versos e três voltas (estrofes), oito versos metrificados em redondilha menor, graves (**hortas, flores, regam, amores**). O esquema rítmico iniciado no mote segue a ordem: ABCD/DEEDDBAB.

O último verso do mote: / *matam-me d'amores*/ repete-se, como é próprio do vilancete típico do século XV, no final de cada estrofe (glosa ou volta) e evoca a temática amorosa desenvolvida ao longo do texto.

A natureza e toda a sua beleza são anunciadas no mote: *verdes são as hortas/ com rosas e flores* e estende-se nas três voltas. Presença constante na pintura e na poesia quinhentista, a natureza representa algo mais que um cenário decorativo, mas uma companheira que testemunha e alegoriza as vivências registradas na lírica camoniana. Nas cantigas de amigo galego-portuguesas ela se apresenta plena de magia e não pode ser considerada apenas uma convenção retórica, mas simbólica, um *locus amoenus*.

No texto em questão, desde a primeira volta, o poeta apresenta o poder da natureza: *penedos, rochedos, ervas, altos arvoredos, rosas e jasmins de diversas cores*, que são regados (o verbo regar - presença constante em diversas formas e tempos verbais, *regam, regadas, regar, regam*) pela cachoeira: *água que cai/ daquela espessura*, misturando-se às lágrimas dos olhos: *outra se mestura/ que dos olhos sai* – olhos das moças: *anjos que as regam*, que exercem o poder de matar, *matar de d'amores*.

Ao retomar o tema do cotidiano, depreende-se que as moças – horteloas – regam com lágrimas as hortas formadas de rosas e flores. O poeta remete à jovem das cantigas de amigo que exerce as funções domésticas, incluindo-se o trabalho na terra, o pastoreio de pequenos animais. E no texto, as - horteloas – (camponesas) regam as plantações. Relembra-se, aqui, os primeiros textos do tríptico de Leonor: no primeiro ela caminha descalça pela verdura (verdes ervas), mas “não segura”; no segundo a moça caminha tristemente pela neve; e no terceiro encontra-se na fonte, seu local de trabalho e lá ela chora. No texto em questão, as moças (não nomeadas), *regam as hortas*, de acordo com a segunda estrofe com água que cai dos rochedos

que se mistura a dos olhos /*Co a água que cai/ daquela espessura,/ outra se mestura/ que dos olhos sai:/ toda junta vai/ regar brancas flores,/ onde há outros olhos/ que matam d'amores.* Situações idênticas na qual se encontra as personagens vivendo seu cotidiano de trabalho, mas carregando mágoas e tristezas.

Na Idade Média, a rosa simbolizava a virgindade e a figura de Maria. Simbolicamente a rosa branca é a flor da espiritualidade. No texto, as *brancas flores* são regadas pelas lágrimas das moças. De acordo com Chevalier (2009, p. 438), as flores dos jardins, na civilização asteca, não eram apenas um ornamento para o prazer dos deuses e dos homens, mas, eram consideradas fonte de inspiração para os poetas e artistas e também caracterizavam numerosos hieróglifos e fases da história cosmogônica. Já o jasmim, segundo Ficalho (1994, p.54) é “espontâneo em Portugal” e admirado pelo perfume de suas pequenas flores (brancas ou amarelas). No texto, acompanham as *rosas e jasmims/ de diversas cores* e estão presentes na última estrofe, quando o poeta nomeia os jardins de *celestes*, incluindo as palavras *estrelas/ Serafins/ Anjos* para se referir às moças “horteloas”. Simbolicamente, o jasmim é considerado flor-símbolo da beleza e da sedução das mulheres. Além disso, as flores crescem na primavera, em lugares úmidos, o que remete aos símbolos das águas e dos ritmos da vida, portanto, da fecundidade.

Além do tema pastoril, a cantiga possui outra característica que se assemelha às cantigas de amigo medievais: o refrão. Todos os últimos versos das estrofes apresentam o seguinte refrão: *que matam d'amores*, o qual tem a função de, além da musicalidade, enfatizar a mensagem a ser transmitida, isto é, o eu - lírico quer fortalecer a idéia de que as moças, anjos, matam-no de amor, pela beleza e suas características angelicais, puras, divinas.

A cortesia está presente no tratamento dirigido à moça de olhos verdes, mesmo com tom melancólico o eu – lírico por não ter seu amor correspondido, trata-a de maneira cordial e atribuindo-lhe elogios.

O texto seguinte reporta-se também à cantiga de amigo:

CANTIGA

A este moto alheio:

*Verdes são os campos
de côr do limão;
assi são os olhos
do meu coração.*

VOLTAS

Campo, que te estendes
 com verdura bela;
 ovelhas, que nela
 vosso pasto tendes;
 d`ervas vos mantendes
 que traz o Verão,
 e eu das lembranças
do meu coração.

Gado, que pazeis,
 co contentamento
 vosso mantimento
 não o entendeis:
 isso que comeis
 não são ervas, não:
 são graças dos olhos
do meu coração.

Estrutura-se o texto num mote de quatro versos e duas voltas (estrofes) em redondilha menor. Graves (**campos, olhos, estendes, bela, etc.**) e agudos (**limão, coração, verão, pazeis, etc.**). O esquema rítmico inicia-se no mote: ABAB, estendendo-se nas duas estrofes (glosas ou voltas) que completam o texto: CDDCCBEB. Seguindo o esquema do vilancete típico do século XV, o último verso do mote *do meu coração* repete-se no final de cada estrofe, evocando a temática amorosa.

Para iniciar as voltas (estrofes), o poeta utiliza as palavras *Campo e Gado* que tem a função de vocativo e de confidentes do poeta, além de evocarem a imagem da mulher amada. A alegoria é constituída por um cenário bucólico – *Campo (...)* *verdura bela:/ ovelhas (...)* */d`ervas (...)/ Verão*, que se compara ao estado de espírito saudoso do eu – lírico, *e eu das lembranças/ do meu coração*, além de identificar-se com a própria beleza da amada ausente, *Verdes são os campos/ de cor de limão:/ assi são os olhos/ do meu coração/.*

Ressalta-se, mais uma vez, a presença e a beleza da Natureza, representadas pela cor verde predominante do campo, do verão que, por sua vez, lembram a cor dos olhos da amada. De acordo com Becker (1994, p.132), o verde é a cor da primavera, do frescor e da vida. Posiciona-se entre o vermelho (fogo do inferno) e o azul celeste, traduzindo-se na cor da renovação anual da natureza, da esperança, da longevidade e da imortalidade.

No texto camoniano, a natureza é bela na medida em que participa dos atributos físicos da amada, revelados no mote:

*Verdes são os campos
de cor de limão:
assi são os olhos
do meu coração.*

As palavras *campo*, *ovelhas*, *pasto*, *ervas*, *gado*, *mantimento* referem-se ao trabalho da pastora, tema do cotidiano. O *campo* e o *pasto* são o local de trabalho da jovem que possui a beleza delicada e suave, que se contrasta com a rudeza do trabalho – pastorear ovelhas bem como o gado que representa a dualidade nobreza ‘*versus*’ rusticidade. A beleza feminina identifica-se com o poder das cores da natureza.

Nas duas estrofes, três momentos correspondem à temática da natureza: campos – *Campo, que te estendes / com verdura bela;/*; ovelhas – *ovelhas, que nela / vosso pasto tendes;/*; gado – *Gado, que pazeis, / co contentamento / vosso mantimento / não o entendeis:/ isso que comeis/ não são ervas não:/ são graças dos olhos/ do meu coração*. Esses elementos naturais: */campo, verdura, pasto, ervas/*, servem as ovelhas e os gados; e as recordações da amada */lembranças do meu coração/* servem ao eu – lírico, sujeito da enunciação. Ambos funcionam como alimentos, em sentido próprio, no caso dos animais; e simbólico no caso do eu – lírico.

O poeta faz uma comparação das lembranças que carrega em seu coração com as ervas e pastos que estão no campo. O que vem confirmar a inspiração nas cantigas de amigo, devido ao tom pastoril e à presença do cenário. A palavra *verdura* remete a dois significados: verdura que há na cor verde em abundância e a primavera – período de renovação da natureza, da vida e do amor. Assim, a amada está presente de tal modo que as próprias ervas, de evocadoras do verde dos olhos, se transformam no reflexo dessa verdura.

Neste, como nos textos estudados anteriormente, verifica-se, nas estrofes um desenvolvimento do tema contido no mote. A apóstrofe aos animais e ao campo ganha estatuto de seres destinatários do discurso poético de Camões.

O trabalho no campo, o cotidiano e o saudosismo até aqui registrados estão presentes no texto que se segue:

CANTIGA

a este mote seu:

*Se Helena apartar
do campo seus olhos,
nacerão abrolhos.*

VOLTAS

A verdura amena
gados, que pazeis,
sabei que a deveis
aos olhos d`Helena.
Os ventos serena,
Faz flores d`abrolhos
o ar de seus olhos.

Faz serras floridas,
faz claras as fontes:
se isto faz nos montes,
que fará nas vidas?
Trá-las suspendidas
como ervas em molhos,
na luz de seus olhos.

Os corações prende
com graça inhumana;
de cada pestano
u`alma lhe pende.
Amor se lhe rende,
e, posto em gíolhos,
pasma nos seus olhos.

Dirige a leitura o mote de três versos, que se desenvolve em três voltas (estrofes) de sete versos em redondilha menor, graves e agudos. As rimas obedecem ao esquema ABB/CDDCCBB com predomínio das rimas emparelhadas.

Os versos do mote referem-se à beleza dos olhos de Helena que não devem ser distanciados do campo. A magia desses olhos acalma os ventos, embeleza a paisagem e fascina a todos que os veem. Pode-se dizer que o desenvolvimento do tema acontece em dois momentos: num momento inicial, os primeiros doze versos, inclusive o mote, referem-se aos efeitos provocados pelos olhos de Helena na Natureza: a verdura dos campos, a calma dos ventos, a transformação dos abrolhos em flores, o florescimento das serras e a claridade das fontes; no segundo momento, os últimos doze versos assim iniciados, */Se isso faz nos montes/ que fará nas vidas? (...)* referem-se aos efeitos dos olhos de Helena em todos os que a veem: trazem suas vidas suspensas e os corações presos. O poder desses olhos está acima da condição humana */ graça inhumana /* - o próprio Amor – cupido – se ajoelha, rendido, perante a magia do olhar de Helena.

Encontra-se na primeira volta uma declaração do eu - lírico sobre os olhos da moça, e */sua verdura/*: se distanciados dos campos só nascerão espinhos. Nos versos seguintes eles

são o motivo da existência da relva / *verdura amena* / e da serenidade dos ventos / *os ventos serena* /. A natureza responde positivamente à presença dos olhos, cujo efeito são / *serras floridas* / e / *claras fontes* /.

Na segunda estrofe, aumenta a ênfase sobre esse poder dos olhos de Helena levando-nos a refletir sobre o que fariam com as vidas: *se isso faz aos montes/ que fará nas vidas*. A resposta é clara nos versos seguintes / *Trá-las suspendidas* / *como ervas em molhos,* / *na luz de seus olhos*.

Já na terceira estrofe, ainda em um crescente de ideias, o eu-lírico argumenta que sua graça prende os corações de maneira não-humana, pois toda alma se rende a ela: *Os corações prende / com graça inhumana;* / *de cada pestana / u' alma lhe pende*. Porém, toda essa progressão culmina no final da cantiga, com o poeta ressaltando que os olhos de Helena, o próprio Amor rende, posicionando-se de joelhos numa situação de completo pasmo diante da beleza extrema desses olhos: *Amor se lhe rende, / e, posto em giolhos, / pasma nos seus olhos*.

A beleza dos olhos supera, assim, todas as expectativas: o poder do olhar, que é supremo e poderoso. Observa-se que não há o aprofundamento nas características psicológicas da mulher, não há uma descrição sobre sua personalidade. Platonicamente, ela se assemelha a uma tocha que ilumina com luz. Transformando a natureza e colocando de joelhos o próprio Amor, rendido ao seu poder.

A construção do poder dos olhos de Helena e sua beleza extrema acontecem de forma ascendente, do plano terreno, desde o pasto e o gado, às serras; que se tornam floridas; às fontes e aos montes, passando pelo coração na transição dos planos, até as vidas e a alma, num plano superior. Os recursos estilísticos utilizados na composição da cantiga, como as aliterações em /s/ e as repetições do verbo “fazer” em suas variantes, realçam a beleza e o poder dos olhos de Helena pela produção de uma rima interna /*Os ventos serena/ faz serras floridas*/.

Repete-se a temática do cotidiano do trabalho na figura da pastora, cuja beleza dos olhos ultrapassa os limites da normalidade, bem ao gosto das cantigas de amigo. Helena embora exerça uma atividade rústica, possui graça e delicadeza, e atinge os mais altos níveis de beleza da Senhora pertencente à nobreza.

Nos textos em *medida velha* Camões privilegia a temática dos olhos verdes, sempre comparados à beleza da natureza, superando-a na maioria das vezes e provocando paixão e desejo, contrariados com a não realização desse Amor. As figuras femininas presentes,

nomeadas (Leonor e Helena) e não nomeadas, são posicionadas e chamadas amorosamente de *moças, anjos, Serafins, horteloas, coração*.

Essas figuras femininas – trabalhadoras do campo – inseridas em seu cotidiano também são retratadas nas telas de Pieter Bruegel. Diferentemente dos textos poéticos camonianos, o pintor, ao desenvolver o tema do trabalho no campo, inclui a figura masculina e os instrumentos de trabalho como cântaros, foices, rastelos, etc. Encontram-se isolados ou em grupos que descansam e se alimentam. Já a figura feminina participa das atividades do cotidiano de trabalho das mesmas atividades masculinas, mas sua postura elegante identifica-se à mulher retratada no texto camoniano.

De acordo com Burckhardt (2009, p. 354), a mulher no período do Renascimento gozava das mesmas considerações conferidas ao homem, era educada de maneira idêntica ao homem principalmente nas camadas mais elevadas da sociedade. Gostavam de ser comparadas ao homem e o maior elogio que se podia fazer a uma delas era “dizer que tinham um espírito, uma índole masculina”. Entretanto, na obra de Bruegel, mesmo se tratando da simplicidade da camponesa e da classe menos favorecida, o pintor atribuiu as mesmas funções no desempenho das atividades exercidas no campo, o trabalho rude, a colheita e o recolhimento do trigo.



Figura 20 – Bruegel - *A ceifa* 1565 / Fonte: Hagen, 1995, p. 65

A tela *A ceifa* (1565) de Bruegel (figura 20), pertence à série conhecida por “os meses”¹⁶ que representa as atividades rurais nas diferentes estações do ano. Essa corresponde ao mês de agosto, durante a colheita do trigo. O título *A ceifa*, direciona a leitura cuja cena rural e suas personagens em atividade de trabalho confirmam que além da imagem, a palavra define o tema. Observam-se camponeses que, nos campos de trigo, trabalham ativamente na colheita de trigo, enquanto outros decidiram fazer uma pausa. Para Chevalier (2009, p. 264), simbolicamente, a palavra *ceifa* significa completude, porque representa a colheita que é o resultado final do plantio no campo. A arte cristã considera um símbolo de julgamento final “Deus anuncia que vai sentar-se para julgar, lançai a foice, a colheita está madura”.

Bruegel faz um discurso persuasivo, por meio das imagens que representam uma cena narrativa, ilustrando situações com detalhes significativos em diferentes planos: no primeiro plano há uma visão mais nítida das cenas, à esquerda três camponeses dedicam-se intensamente ao trabalho. Dois homens estão cortando e amontoando o trigo, enquanto um terceiro está se aproximando com um cântaro de água na mão. Ainda no primeiro plano à direita, numa descrição mais detalhada, encontram-se alguns camponeses sentados sobre molhos de gravilhas de trigo na hora do almoço. Situação rústica e comum na vida do campo, cesta com alimentos, toalha branca, um corta o pão no interior da cesta, uma camponesa segura a tigela. Outro camponês bebe água ou talvez vinho, pois há também um jarro ou um cântaro. Vários são os objetos de aparência rústica, pertencentes ao cotidiano. Enquanto a maioria se alimenta, um camponês descansa sobre o molho de trigo e um travesseiro improvisado, apoiando-se ao pé da árvore, completa a cena.

Nesse grupo que se alimenta, há personagens femininas. De costas, observa-se uma mulher de blusa amarela e chapéu na cabeça, de porte elegante, tal como as personagens femininas camonianas, como Leonor, por exemplo, trajando *vasquinha de cote/ sainho de chamalote*, ou seja, um avental branco.

No quadro há o predomínio da cor amarela – o trigo maduro – que ilumina a tela. Contribuindo na harmoniosa composição o amarelo do primeiro plano contrasta com o azul acinzentado do último plano. Assim, a luz intensa representada pelo amarelo, reflete no plano superior o sol do meio-dia, no sol do plano superior confirma-se a hora do almoço dos

¹⁶ As obras: *O Regresso dos Rebanhos*, *Os caçadores na neve* e *A ceifa*, fazem parte da série dos “Meses” e apresentam dimensões idênticas e foram certamente realizados para o mesmo cliente. Com *A Ceifa* (1565, p. 65) e *O Dia sombrio* (1565, p. 67), chegam até nos cinco quadros deste ciclo. (HAGEN, 1995, p.64).

camponeses. Além disso, evidencia-se o calor, o cansaço, os instrumentos de trabalho encostados, após um período de uso provavelmente durante uma manhã.

A árvore do primeiro plano, verticalmente posicionada entre os camponeses que estão trabalhando e os que estão descansando, lembra a exigência da arte renascentista. Para Chevalier (2009, p. 84) a árvore, simbolicamente, representa a vida em perpétua evolução e ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da “verticalidade”, e cita como exemplo, a árvore de Leonardo Da Vinci. Ela representa o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e ressurreição. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos. A árvore possibilita a comunicação dos três níveis do cosmo, o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Ela reúne todos os elementos, a água circula com sua seiva, a terra integra-se à seu corpo, através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro. Assim, pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, ela é universalmente considerada o símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu.

No segundo plano, ainda predomina a lavoura do trigo e a cor amarela que irradia a luz, o trigo é alto e completa o que se assemelha a um tapete dourado. À esquerda da tela, três pessoas caminham por uma fenda aberta no trigo (espécie de um corredor), afastando-se do centro da cena e ainda à direita há camponeses abaixados cortando e amontoando o trigo. Ao fundo, num campo verde, um grupo de camponeses trabalhando na colheita, em uma visão mais longínqua, casas entre árvores. Mais ao fundo está um lago que recebe reflexo do verde e poucas embarcações.

A harmonia da cor verde¹⁷, de acordo com a simbologia, representa uma cor tranqüilizadora, refrescante, humana. A cada primavera, depois do inverno provar ao homem sua solidão e precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz. O verde é cálido e a chegada da primavera manifesta-se através do derretimento dos gelos e de chuvas fertilizadoras. Além de ser a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e primordiais, representa o despertar da vida.

¹⁷ CHEVALIER, Jean *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números)* Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.].- 24ª. edição – Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009, p. 939.

No estudo do não verbal (texto pictórico), a cor contribui para o auxílio da composição da tela, os tons claros contrapostos aos tons médios e escuros constroem a ilusão da tridimensionalidade. A cor amarela que predomina no primeiro e no segundo plano da tela de Bruegel, de acordo com Chevalier (2009, p.40), é intensa, aguda até a estridência, ou amplo (...) como um fluxo de metal em fusão, é a mais quente e a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la. O campo da sua confrontação é a pele da terra, nossa pele, que fica amarela – com a aproximação da morte. No par Amarelo-Azul, o amarelo, cor masculina, de luz e de vida, não pode tender para o esmaecimento. Kandinsky¹⁸ o percebeu muito bem quando disse: *o amarelo tem uma tal tendência ao claro que não pode haver amarelo muito escuro*. Pode-se dizer que existe uma afinidade profunda, física, entre o amarelo e o branco. É a cor da terra fértil, que faz com que na cultura chinesa, a fim de recomendar a fertilidade do casal e que se pusessem em completa harmonia o yin e o yang, que as vestes, as cobertas e os travesseiros do quarto nupcial fossem todos de gaze ou seda amarela. Mas essa cor das espigas maduras do verão já anuncia a do outono, quando a terra se desnuda, perdendo seu manto de verdura.

Além do verde e do amarelo, percebe-se uma sucessão muito rica nas cores, são tonalidades acompanhadas por significantes detalhes, recursos utilizados pelo artista para enriquecer sua obra. Assim, Bruegel registra uma cena cotidiana, o trabalho na lavoura e o desempenho das pessoas em suas funções, personagens em movimento, pois, enquanto alguns estão cortando e amontoando o trigo já cortado, outros descansam e se alimentam. Esse movimento lembra uma circularidade, uma continuidade. O movimento circular é perfeito imutável, sem começo nem fim, e nem variações, o que simboliza o tempo. Para Chevalier (2009), o tempo é uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros. O círculo simboliza também o céu, de movimento circular e inalterável.

Retomando os elementos correspondentes entre os textos poéticos camonianos e a tela de Bruegel *A Ceifa* conclui-se que há uma intertextualidade temática entre os textos e as imagens. Camões apresenta a mulher associada à beleza da natureza. Apenas duas são nomeadas: Leonor e Helena, comparando-as com a natureza / *Verdes são as hortas/ Verdes são os campos/ Se Helena apartar/ . . .*

¹⁸ Wassily Kandinsky- pintor de nacionalidade francesa, nascido na Rússia. Professor de Bauhaus (escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda alemã do início do século XX) introduziu o abstracionismo nas artes visuais.

Bruegel, entretanto, pinta uma cena de colheita do trigo, com personagens masculinas e femininas em seu cotidiano de trabalho inseridos em um ambiente de natureza exuberante com plantações, árvores, rios e campinas, lembrando o *locus amoenus* deferido nos textos de Camões: (...) / *verdes ervas crescem/ altos arvoredos/ com verdura bela/ a verdura amena/ faz serras floridas/ faz claras as fontes/*, entre outros versos. Na pintura, a mulher desempenha o seu trabalho em várias funções e nas cantigas a figura da camponesa que se dedica às plantas (...) / *vai regar brancas flores/ Anjos que as regam/*.

As cantigas carregam elementos construtores de uma pintura. Camões elabora telas distintas, juntando nos textos analisados tradições medievais com as novas técnicas do seu tempo, o Renascimento. A figura feminina em seus versos em *medida velha*, embora seja mulher do campo, expressa elegância e sensualidade. Uma são nomeadas e as outras não, apenas enfatizadas por diversos adjetivos. Leanor, por exemplo, caminha levando o pote na cabeça, expressa sua elegância no porte e graciosidade enfatizadas nas palavras do poeta. Ela representa o modelo petrarquista de beleza feminina, no loiro dos cabelos, na brancura da pele e nos rosados das faces. Entretanto, o caminhar elegante lembra a perpendicularidade, traço marcante da arte do Renascimento. Com essa mesma posição central está a Vênus na tela *O Nascimento de Vênus* (1483-1485), de Sandro Botticelli, figura perpendicular, elegante e ligeiramente alongada, uma mistura de sensualidade e valores espirituais, portadora de graça e beleza, assim como Leanor que / *leva na cabeça o pote /* (...) e que / *chove nela graça tanta/*.

Do mesmo modo, na pintura de Bruegel, embora preservando costumes medievais, as figuras femininas são representadas equilibrando elegantemente cestos de flores na cabeça, enxada nos ombros ou sentada graciosamente como a mulher de blusa amarela e de chapéu de abas largas na cabeça, retratada na tela *A ceifa*, ou ainda, a que se encontra sentada sobre o cavalo, na tela *A ceifa de feno*, fortalecendo as características renascentistas com os traços perpendiculares ou de verticalidade, simbolizando ascensão e progresso.

Dentre as cenas descritivas de Camões e as pintadas por Bruegel pode-se, ainda, depreender a temática da fertilidade¹⁹ tanto na figura da mulher como nas plantas, que apresentam a capacidade de reprodução. O corpo da mulher é capaz de ter seu óvulo fecundado e produzir outras vidas. Assim como, simbolicamente, o corpo do solo também pode proporcionar o nascimento da lavoura a partir da fecundação da semente. Em muitas

19 - Fertilidade: Entre muitos povos, são considerados elementos de fertilidade do solo tais seres que a possam promover ou impedir. Dicionário de simbologia/ editado por Manfred Lurker: tradução Mario Krauser, Vera Barkow, 2ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 266-67.

culturas, são realizados rituais simbólicos a partir da imagem da mulher para garantir a fertilidade dos campos, dos animais e das pessoas. Na Índia, por exemplo, a semeadeira é vestida com roupas de mulher e venerada antes da sementeira. A relação do arado com a fertilidade feminina manifesta-se, especialmente, entre os armênios e geórgios. Nestas regiões, as mulheres, muitas vezes nuas, abrem um sulco no leito do rio para atrair as chuvas em períodos de seca. São atos mágicos que são realizados com a intenção de promover o crescimento e prosperidade do cultivo das plantas, dos animais e das pessoas.

Os estudos de Étienne Souriau deixaram claro os elementos estruturais de cada expressão artística, ressaltando que as relações entre as artes devem partir da análise dos *qualias* artísticos, que representam seus elementos específicos, os quais, em Camões, presentificam-se no jogo das palavras e estruturas verbais; já na pintura de Bruegel essas relações ocorrem por meio da linha, da cor e da forma. No seu livro *A correspondência das Artes* (1983), o autor explica que todo sistema de *qualias* identifica uma ou duas artes, a pintura, por exemplo, encontra-se no plano específico dos *qualias* da cor, o desenho tem por especificidade a linha. Da combinação das duas nasceria uma determinada expressão artística e, ao contrário da decomposição e desconstrução dos *qualias*, seria possível detectar as relações entre diferentes artes. Segundo seus *qualias*, as artes seriam divididas em artes do primeiro grau (presentativas) e artes do segundo grau (representativas), também denominadas formas primárias e formas secundárias, respectivamente. As expressões artísticas representativas, pintura e desenho, para Souriau (1983, p. 94), “são mais subjetivas, por evocarem algo que só adquire realidade para e pelos pensamentos do expectador”, elas são, pois, artes do segundo grau.

As artes do primeiro grau têm uma forma primária de organização. O que quer dizer que a organização formal de todo o conjunto dos elementos que integram o universo da obra são inerentes à própria obra. Ao contrário, as artes do segundo grau ou representativas possuem uma dualidade, isto é, uma parte da obra se refere à forma primária, mas existe uma representação morfológica que se refere aos seres apresentados por seus discursos. São esses seres que constituem os verdadeiros sujeitos inerentes à obra, e por isso tais obras são denominadas do segundo grau. Assim, as artes do segundo grau também apresentam uma forma primária e, no que se refere às artes primárias, podem ainda suscitar combinações que resultam numa ordem de segundo grau. Aponta Souriau (1983, p. 98):

Enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo (e, como iremos verificar, também o poema ou

o romance) apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária, entre as quais se estabelecem curiosas relações, ora de identidade estrutural, ora de semelhanças ou afinidades evocativas [...]

Nesse sentido, tanto a poesia como a pintura encontram-se nessa situação composicional, definida como arte de segundo grau. As relações entre elas podem acontecer sob dois eixos distintos, quais sejam, um que remeteria a uma ordem estrutural (forma primária), e outro às afinidades de ordem evocativa e temática (forma secundária). Mario Praz (1982) concorda que ambos os caminhos são pertinentes nessa relação, por vezes centrada nos aspectos temáticos, recursos estilísticos, epocais e na estrutura da obra.

Camões utilizou uma estrutura poética, uma forma de apresentar fatos cotidianos e vinculou emoções, Bruegel utilizou *o qualias* do desenho, da cor e da forma juntamente com a figura feminina, a natureza e a colheita, enfim, uma cena cotidiana para compor sua obra. Diferentes meios utilizados para comunicar uma mesma interpretação, cenas de trabalho do cotidiano feminino na visão de dois artistas. Camões expressa por meio das palavras as impressões e os sentimentos, produzindo imagens visuais distintas. Bruegel cristaliza os sentimentos por meio das imagens visuais também distintas.

O verbal e o não verbal desempenham um papel conjunto na construção de sentidos: “as imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim”. (JOLY, 2006, p. 21). Nesse sentido, um texto tem múltiplas leituras. Interpretar um texto, analisá-lo, não consiste apenas na tentativa de encontrar uma mensagem preexistente, mas, compreender o que essa mensagem provoca de significações. Foram necessários os conceitos teóricos como principais pontos de referência para examinar e compreender o que os textos verbais e não verbais suscitaram, comparando-os com outras interpretações.

Para ler um texto, seja ele verbal ou não verbal, o leitor deve colocar-se, segundo (JOLY, 2006, p.45), “deliberadamente do lado em que estamos (...) o da recepção”, comprovando que as afinidades entre poesia e pintura serão sempre possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Que basta estar em vós minha esperança
O ganho de minh' alma, e o perder-se,
Para não deixar nunca de querer-vos.
(CAMÕES, Rimas, 1994, p.184)*

A arte possibilita gerar o sentimento do belo, estimula a criação, expressão e contemplação humana em todos os aspectos. Ela representa culturas, histórias e carrega ideologias, além de representar períodos e costumes. A poesia e a pintura, expressões da arte, podem (e devem) assim ser vistas e estudadas.

Essa pesquisa teve como principal objetivo configurar o poder verbo visual dos textos poéticos camonianos escritos em *medida velha* e a linguagem pictórica das telas *A ceifa de feno* e *A ceifa*, ambas pintadas em 1565, por Bruegel. Numa abordagem comparativa, focalizaram a mulher em seu cotidiano, o seu estado de espírito e o ambiente rural. O estudo possibilitou vivenciar novas opções de leitura, comparando os textos poéticos às telas, comprovando aquilo que, ao longo da história, os teóricos registram: os estudos comparativos entre palavra e imagem apontam para um caminho largo e infinito.

Nesse empreendimento, a Estética Comparada contribuiu sobremaneira para uma articulação geral das artes e suas linguagens dentro de cada período histórico. Nesses períodos, a arte apresentou princípios poéticos e práticos que revelavam estilos específicos, presentes na plasticidade da linguagem de Camões no *corpus* selecionado e marcas poéticas na pintura de Bruegel, além da identificação da temática e seus elementos estruturais, possibilitando o estabelecimento de relações entre eles. Nesse sentido, tanto a poesia quanto a pintura são textos artísticos e imagéticos, não importando se verbais ou não-verbais e, em sua totalidade, simbólicos no sentido de apresentarem elementos identificadores do cotidiano, do trabalho, da natureza e também de um amor que exalta a beleza feminina que supera a beleza da natureza, como nos textos de Camões.

Os pressupostos teóricos utilizados como os da Estética Comparada e da Literatura Comparada, bem como as discussões sobre a recepção do texto pelo leitor, segundo Wolfgang Iser, auxiliaram grandemente na compreensão dos textos e na confirmação da temática proposta para análise. Todos os autores pesquisados apresentaram uma declaração em comum: a de que as artes estarão sempre intimamente ligadas, e suas inter-relações independem do tempo. Dessa forma, as discussões apresentadas vêm, na verdade, evidenciar que os textos poéticos produzidos em *medida velha* possuem uma linguagem imagética que

contribui para o diálogo da palavra com a imagem apresentada nas telas selecionadas de Bruegel. A composição poética apresentou palavras construídas num movimento de metáforas transfiguradoras que evocaram imagens encontradas nas telas, num diálogo temático. As telas, por sua vez, acrescentaram elementos que não se encontravam explicitados nos textos poéticos, como a presença masculina, uma paisagem mais ampla, o gestual e uma diferente variedade de cores. A centralização está no cotidiano do homem e da mulher do período renascentista, mas reportando-se aos anteriores, quando a fonte e os instrumentos de trabalho revelavam o primitivismo das profissões e das obrigações de sobrevivência humana.

As reflexões que levaram ao resultado desta pesquisa demonstraram que as relações entre a Literatura e a Pintura são reveladoras: as artes não se encontram isoladas, mas, dialogam entre si, confirmam a irmandade entre elas, mesmo com diferentes características. A literatura estrutura-se no plano das palavras que, por sua vez, suscitam imagens, emanando do texto significativas visualizações. A pintura, por sua vez, estrutura-se por meio de uma linguagem de traços, cores, matizes, movimento, profundidade e perspectiva, entretanto, tais imagens estão impregnadas de palavras que as explicam, justificam. Dessa forma, quando os historiadores afirmam que são “artes irmãs”, torna-se possível pensar não somente nas diferentes formas de criação, mas, principalmente, no tratamento e na interpretação da temática e como podem ser lidas, cada qual com suas diferentes estruturações.

Finalmente, demonstrou-se a fertilidade que tal campo e linha de pesquisa podem conduzir o leitor, fazendo-o retornar no tempo, na afirmação de Simonides de Ceos: se a pintura é a “poesia muda” e se a poesia é a “pintura falante”, tal fato deve-se à flexibilidade e a dependência das artes.

Confirmou-se, assim, a idéia inicial da pesquisa e a possibilidade dessa leitura comparada. São eternos Camões e Bruegel.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria e Metodologia Literária*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- _____. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BERARDINELLI, C. *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: MEC/UFF – FCRB, 1973.
- BECKER, U. *The continuum encyclopédia of symbols*. New York: Continuum, 1994.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUORO, A. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.
- BURCKHARDT, J. C. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMÕES, L. de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH (USP), 1993.
- CARA, S. A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.
- CIDADE, H. *Luís de Camões – O Lírico*. Lisboa: Presença, 1992.
- CIRURGIÃO, A. *A relação entre as letras portuguesas e a pintura nos séculos XVI e XVII*. Boletim Cultural da Assembléia Distrital de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 1982.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva. [ET al.].- 24ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHOKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: EIKHEMBAUM, B. et alii. *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1983.
- CHILVERS, I. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CORTEZ, C. Z. *O retrato feminino como um cânone do século XVI na poesia comoniana* (tese de doutorado). UNESP, Assis – SP 1999.

COUTINHO, E. F. *Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, ABRALIC, [s.n.], 2006.

DUBOIS, J. *Retórica da Poesia: Leitura Linear – Leitura Tabular*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

DOURADO, H. A. *Dicionário de Termos e Expressões na Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Leitura do Texto Literário*. Lector in Fábula. Tradução Mário Brito. Porto: Presença, 1983.

_____. *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovani Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERRARA, L. D. *Leitura sem palavras*. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1993.

FERREIRA M. E. T. *Poesia a Prosa medievais*. Lisboa: Editora Ulisséia, [s.d.]

FICALHO, C. de. *Flora d'Os Lusíadas*. Lisboa: Hiena Editora, 1994.

FRANCO JR, H. A *Idade Média – O nascimento do Ocidente*. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONZÁLES, J. *El cuerpo y la letra: la cosmologia poética de Otávio Paz*. México – Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GONÇALVES, F. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

HAGEN, R. e R. *Obra completa de Pintura*. Pieter Bruegel, o Velho. Tradução Lucília Felipe. Colônia: Taschen, 1995.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. (vol.1) Tradução Jonhannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. (vol.2) Tradução Jonhannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Jonhannes Kretschmer. São Paulo, Ática, 1994.

- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller, 10^a. ed. Campinas – SP: Papyrus, 2006.
- JÚDICE, N. *As máscaras do poema*. Lisboa: Órion, 1998
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: Editora Limitada, 1973.
- LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, L. C. (org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LUKER, M. *Dicionário de Simbologia*. Tradução Mário Krauss, Vera Barkow, 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1999.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, N. S. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- MORIN, E. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. 14^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. *A Literatura Portuguesa*. 14^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.
- OLIVEIRA, V. S. de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- OSÓRIO, J. A. *Línguas e Literaturas*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, n. 10, p.93-108, 1993.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PIMPÃO, Á. J. da C. *Rimas de Luís de Camões*. Lisboa: Atlântida, 1943.
- PIZZO, E. *Coleção de Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1993.
- PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- PROENÇA, G. *Descobrendo a História da Arte*. São Paulo: Ática, 2005.

REBOUL, O. *Introdução à Retórica*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REDONDO, F. G. *El Lenguaje Literario*. Teoría y práctica. Madrid: EDAF, 1994.

SALZEDAS, N. M. (Org.). *Uma leitura do ver: do visível ao legível*. São Paulo: Art & Ciência Villipress, 2001.

SARAIVA, A. J. *Literatura Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1966. (V. 1 e 3).

SARAIVA, A. J. & LOPES, Ó. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1973.

SCHMITT, J. *O corpo das Imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução José Rivair Macedo. São Paulo: EDUSC, 2007.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes – elementos da estética comparada*. Tradução Maria Cecília Queiróz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STRICKLAND, C. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

TRINGALI, D. *Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.

ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo, Ática, 1998.