

## A NARRATIVA E AS ILUSTRAÇÕES NAS *METAMORFOSES*, DE OVÍDIO: LEITURA DO TEXTO E DA IMAGEM

Clarice Zamonaro Cortez

### A LITERATURA E AS OUTRAS ARTES

A idéia de fraternidade das artes sempre esteve presente no pensamento humano, desde os mais remotos tempos. Mário Praz (1982) aponta este fato para uma sondagem esclarecedora do mistério da inspiração artística, argumentando que desde os tempos pré-históricos, as ideias foram traduzidas em sinais abstratos desenhados na pedra, seguindo-se-lhes os hieróglifos e os símbolos da escrita egípcia. Na Era Clássica, os textos místicos, dramáticos e científicos também foram ilustrados, do mesmo modo que as Iluminuras complementaram a escrita na Idade Média, atendendo às necessidades de comunicação da época.

Esse paralelismo entre as letras e as artes plásticas atinge o seu ponto culminante nos séculos XV e XVI, respectivamente. Entre as inúmeras preocupações dos humanistas italianos, destaca-se o conselho de Leone Alberti (1401-1472) aos pintores para estabelecerem uma familiarização com poetas e retóricos. Agnolo Poliziano (1454-1494), poeta e humanista italiano, provavelmente foi o conselheiro do pintor Sandro Botticelli, famoso pelas suas telas (ou leituras pictóricas) sobre a mitologia clássica. Nos versos de *Estâncias* (1494 apud FRANCASTEL, 1982), de Poliziano se evidencia uma intertextualidade com os versos de Anacreonte, Hesíodo, Ovídio e de hinos homéricos, direcionando Botticelli na criação de um espaço simbólico para concretizar sua leitura e interpretação do nascimento de Vênus, segundo a narrativa mitológica e dos versos do poeta italiano:

“É Afrodite, a bela, a virtuosa que quero cantar.  
O sopro do vento oeste trouxe-a  
da espuma que forra por cima do mar profundo  
até Chipre, a sua ilha com as margens franjadas de vagas.  
E as Horas coroadas de ouro  
acolheram-na com alegria”.

Os registros existentes sobre Vênus (Afrodite para os gregos) apresentam-na como a deusa dos amores, da formosura e de todas as graças e delícias. Alguns mencionam quatro tipos de Vênus (como Cícero, no livro *Natura Deorum*, escrito no ano 45 a.C.), embora os poetas costumem confundi-las, reduzindo-as naquela que nasce da espuma do mar e, possivelmente, é levada pelas ondas do mar a Chipre, conforme os versos de Poliziano.

O escritor dos séculos XV e XVI, assim como o pintor, foi antes de tudo, um criador. O poeta, que especulava como um filósofo pretendeu desenvolver, igualmente, a sua capacidade sensorial de "pintar" numa crescente preocupação de atribuir aos textos escritos um caráter pictórico, produzindo imagens a partir de representações plásticas. O texto deveria agradar à vista e ao entendimento, bem como a palavra deveria ser uma realidade visual nesse apelo à plasticidade. Nos séculos subsequentes, tais questões foram revistas através das produções artísticas e das inúmeras discussões filosóficas e críticas da *Poética* de Aristóteles e dos conceitos de *mimese*, base sólida do pensamento clássico que então vigorava.

Numa época em que a arte pictórica reclamava uma visão cognitiva, no caráter heurístico apontado por Platão e mais tarde pelos neoplatônicos, a Poesia e a Pintura assumem papel essencial. Em Portugal, foi o pintor Francisco de Holanda, em 1538, que estabeleceu um paralelo entre as duas artes, permitindo a real distinção entre as expressões *ut pictura poesis* (a pintura com as letras) e *ut poesis pictura* (as letras com a pintura). Outra figura de destaque foi a de Frei Heitor Pinto, ao reafirmar em sua obra *Imagem da Vida Cristã* (1563 e 1572), *muta poesis, eloquens pictura* (a muda poesia é a pintura que fala). Antônio Ferreira, considerado fiel seguidor de Horácio e o mais consciente poeta do Renascimento português, equaciona a arte da palavra poética com a arte das cores, numa alusão direta à teoria da pintura. Exemplificam os seus versos, em *Poemas Lusitanos* (1598):

Já de longe resplandece  
teu raio, e a tua chã pintura.  
nova aos olhos de Mundo  
oferece-se.  
(...)  
Não lágrimas fingidas, não de cores  
falsas o rosto tinto; não cortadas  
as palavras por arte, nem pintadas  
em versos engenhosos, falsas dores.  
[...] (FERREIRA, 1980, p. 65)

Nos versos acima, o eu-lírico se refere à poesia como escultura: as palavras *cortadas (...)* por arte e também como pintura: *falsas dores/ pintadas em versos engenhosos*, sugerindo sempre que o poeta não escreve, mas pinta e esculpe numa espécie de substituição simbólica da pena pelo pincel e pelo cinzel, respectivamente. Preocupado sempre com a causa final da poesia, o agradar e o ensinar (*docere* e *delectare*), Antônio Ferreira procurou atribuir o caráter plástico à sua poesia, ressaltando o sentido da visão do leitor, para que a "lição" fosse mais bem apreendida.

Do mesmo modo, Pêro de Andrade Caminha (1520-1589) defendeu a idéia de que a poesia deveria imitar *il di dentro* (o interior), reafirmando-a nos versos de sua *Epístola XI*: "...vi muito/ senti muito/ nos doces brandos, graves, doutos versos/ (...) Neles vi pintadas/ as vãs inquietações da humana vida".

A aproximação entre literatura e pintura acentuou-se com as poéticas do Realismo e do Parnasianismo, momento em que a representação do mundo exterior, entre suas formas, volumes e cores, cultivando as descrições exatas, coloridas e pitorescas foram valorizadas. Posteriormente, observou-se que as obras poderiam imitar umas às outras, a partir da clássica *imitatio*, ou por meio da paródia e da estilização, a chamada intertextualidade. Práticas que se tornariam relevantes com o Modernismo e, sobretudo, com as chamadas Vanguardas históricas (Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo). Segundo Aguiar e Silva (1990)

A pictorialização do texto poético alcançou o seu desenvolvimento extremo com os quadros de palavras em liberdade produzidos por autores futuristas: nestas composições, é abolida a linearidade do texto e a sintaxe fica reduzida a articulações mínimas entre elementos sintagmáticos disseminados no meio de grafismos não verbais e de elementos pictóricos. (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 170).

Na segunda metade do século XX, a espacialização e a pictorialização do texto poético conheceram novas manifestações com o movimento da poesia concreta. Ao pensar nas possibilidades de relação entre literatura e pintura, Aguiar e Silva (1990) discute como ocorrem essas analogias, pautando-se em movimentos artísticos. Essas correspondências são evidenciadas na medida em que há uma adequação do tema e assunto às formas de expressão artística determinadas. Contudo, esse percurso torna-se problemático quando determinados períodos artísticos são privilegiados em detrimento de outros. Observa-se claramente a predileção do autor pela tradição da Antiguidade Clássica, ao discutir seus principais conceitos e ao demonstrar a retomada de alguns princípios pela Renascença. Acerca da Idade Média, reduz suas

considerações apenas na referência: “Analogia entre a poesia e a pintura foi formulada por vários autores”, justamente por acreditar que este período não segue os preceitos clássicos. Outro problema está no próprio conceito de período ou movimento artístico, ao agrupar manifestações que apresentam traços comuns, o que acaba forjando, muitas vezes, uma unidade.

Na perspectiva de Aguiar e Silva (1990), as inter-relações entre literatura e pintura não suscitam dúvidas quando se inscrevem no âmbito de “códigos semântico-pragmáticos autônomos”, ou seja, são independentes no que se refere aos recursos e meios próprios da “semiose poética e pictórica”. Isso significa que esse tipo de estudo não causa controvérsias quando as relações permanecem no plano temático, respeitando-se as especificidades formais de cada arte, ou seja, quando um poema descreve ou comenta uma pintura ou esta representa um tema extraído de um texto poético. Por outro lado

Essas inter-relações se tornam complexas quando se procura alcançar um nível de semelhança, analogias ou isomorfias de ordem estrutural e técnico-formal, ou seja, quando se ultrapassa o plano estritamente semântico e se entra no domínio das equivalências, correspondências e analogias entre os signos, as convenções e as regras sintáticas que permitem combinar os signos. (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 172).

Dessa forma, é aconselhável não discutir as relações no âmbito formal de cada arte, levando-se em conta que o texto literário se processa em conformidade com determinadas regras: tem um princípio e um fim topográfica e temporalmente demarcados, enquanto que o texto pictórico exime-se a um processo pré-determinado, porque não tem um princípio e nem um fim temporal. Nesse sentido, um poema tanto pode descrever estados de coisas como narrar eventos. O espectador, se conhecer a narrativa que está representada num episódio, pode reconstituir os eventos anteriores e os posteriores, mas uma pintura não lhe oferece a leitura de toda a história. Mesmo quando apresenta característica narrativa, apenas multiplica e faz suceder representações estáticas de cenas cuja temporalidade e causalidade só, fragmentariamente, são captadas. (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 172-173).

Essa vertente de estudo, em que se destaca o que as artes têm em comum e não aquilo que as diferencia, é adotada também por outros teóricos, divergindo apenas os pontos de entrada para estabelecer as analogias. Praz (1982, p.1), para discutir essa relação entre pintura e literatura, fundamenta-se no próprio conceito de arte como um produto único e ainda único objeto dotado de harmonia interna. Nesse

caso, se sob o conceito de “arte” agrega-se essas duas manifestações é porque há algo em comum que não pode ser negligenciado. Postula que a ideia de conceber as duas artes como “artes irmãs” está tão enraizada na mente humana, desde a pré-história, que o homem, ao sondá-la, julga poder chegar mais perto de todo o fenômeno da inspiração artística.

Praz (1982) e Aguiar e Silva (1990) traçam um percurso histórico para discutir essas analogias, não deixando de mencionar os diferentes movimentos artísticos. Ao elegerem a temática como fio condutor entre literatura e pintura, os autores destacam a possibilidade de se estabelecer relações entre obras de períodos diferentes, em vista da constante retomada de temas. Trata-se de uma recuperação temática e não uma similaridade entre poética e estilo, pois esta similitude só é possível quando as artes comungam dos mesmos princípios. De acordo com Praz (1982, p. 17), devido às artes terem a sua evolução individual de ritmo e de estruturação interna dos elementos, deve-se concebê-las como sistemas que se desenvolvem por si, cada um com seu próprio conjunto de normas. Conseqüentemente, a abordagem estética na análise de qualquer manifestação artística não pode ser substituída por nenhuma outra, isso a privaria de seu próprio caráter artístico. Portanto, ao se estabelecerem as relações entre diferentes artes busca-se respeitar as especificidades que compõem cada uma para, em seguida, traçar os possíveis paralelos.

Outra abordagem que tematiza as correspondências entre pintura e poesia, sobretudo em suas relações estruturais, é a de Étienne Souriau (1983), que também pondera as diferentes formas de relacionar as artes. Em sua obra *Correspondências das Artes: elementos de estética comparada*, discute as correspondências, sob a perspectiva da estética comparada, evidenciando que os elementos estruturais de cada uma podem partir da análise dos *qualias* artísticos. Ao debater o assunto, observa que as artes apresentam um mesmo princípio, porém suas estruturas e seu modo fundamental de vida estão implicados na diferença. Nesse sentido, sua definição de arte fundamenta-se na diversidade dos comprometimentos artísticos e das linguagens: cada uma tem seus próprios recursos e suas insuficiências, tratando o assunto a seu próprio modo. Sendo assim

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. Umas erguem 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. Umas trabalham

este ou aquele pedaço de pedra ou de 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).

Apesar das dessemelhanças, Souriau acredita que essas manifestações são intimamente irmãs e que têm afinidades entre si. Por isso, devem ser buscadas as correspondências capitais, motivos cujos princípios sejam os mesmos e nas mais diversas técnicas, ou descobrir leis de proporção ou esquemas de estruturas válidos para todas as manifestações artísticas. Logo, desenvolve um método que segue alguns fundamentos em que não há a predominância de uma arte em detrimento da outra – aceitam-se relações entre todas as artes por serem traduzíveis em poesia, linguagem artística universal, e ainda registra-se como “intraduzível” aquilo em que se esvanece a essência artística da obra pela tradução em outra.

Neste processo, Souriau (1983, p. 60) faz uma diferenciação das artes, de acordo com seu 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. Assim, quem prefere uma em detrimento de outra, há de eleger sempre sua condição física, cuja importância varia segundo as diferentes artes. Conseqüentemente, a forma física ultrapassa e contraria a função de puro suporte, pois o corpo faz parte do todo.

Historicamente, essas aproximações entre texto e imagem são discutidas sob diferentes perspectivas, motivadas pela delimitação do *corpus*: o texto pode ser literário (poesia, narrativa, épica), publicitário, religioso (Sagradas Escrituras, sermão), do mesmo modo que a imagem transita entre a publicitária, televisiva, pintura, ilustração e uma infinidade de outras formas. Ao pesquisador cabe escolher a ferramenta teórica que melhor se adapte ao seu objeto de estudo. Portanto, traçar um panorama por algumas abordagens é importante para esclarecer quais os principais pontos de convergência, como também os aspectos que causam maiores discussões e dificuldades neste tipo de estudo.

Ao conceber a imagem como signo, Roland Barthes (1964 apud JOLY, 1996, p. 12) postula que esta teria a mesma estrutura que o signo linguístico, proposto por Saussure: um significante ligado a um significado. Isso lhe permite demonstrar também que a imagem pode ser composta por diferentes tipos de signos – linguísticos, icônicos e plásticos – que juntos produzem significação.

Martine Joly (1996, p. 61), por sua vez, parte do princípio que um significante pode ter vários significados na interpretação de uma imagem. Como no texto, a imagem deve ser relativizada pelo contexto de produção e recepção da mensagem, além de ser considerada a noção de expectativa na recepção de uma mensagem que se relaciona à noção de contexto, ao condicionar a interpretação do material literário ao iconográfico. Efetiva-se, assim, uma interação com a história da arte, na medida em que esta parece desenvolver certos modos de interpretação das imagens que consideram seu contexto histórico e as especificidades de seu estilo artístico. O objeto figurativo não existe apenas na consciência e na memória do criador, mas de todos aqueles, presentes ou afastados no tempo e no espaço, que, tornando-se usuários desse objeto, lhe conferem sua realidade. Portanto, como o texto é polissêmico e se abre a múltiplas interpretações, a leitura torna-se apenas uma dessas possibilidades, tendo em vista que somos leitores situados em um determinado contexto.

No estudo da narrativa das *Metamorfoses*, de Ovídio, chamou-nos a atenção a quantidade das ilustrações existentes na edição escolhida para esse ensaio, na sua maioria telas de pintores consagrados ou ilustrações como a de Cila (p. 256), por exemplo, a estatuária grega e latina, como a de Aracne (p. 106) e Diana, p.154 e a de Rômulo e Remo (p.272), além de moedas antigas (pp. 100 e145), vasos gregos (p.131) retratando Teseu e afrescos, como o de Medéia, do Museu Nacional de Nápoles.

Desse acervo de fábulas e de personagens existentes nos quinze livros que compõem a obra, destacam-se as mais expressivas – as imortalizadas – como a figura de Vênus, por exemplo. As fábulas estão ordenadas em linha genealógica ou cronológica, coordenando-se por grupos, nascendo, desse modo, novas situações. Exemplificando, a primeira fábula que trata da figura de Vênus, encontra-se no Livro IV e se intitula “Vênus e Marte. Leucotoé. Clítia”. A segunda referência a Vênus, na obra de Ovídio, localiza-se no Livro X, “Adônis e Vênus. Atalanta. Hipomenes”.

Vênus foi uma manifestação das facetas femininas para a cultura clássica. Deusa do amor e da beleza, símbolo do erotismo e da sedução. Foi representada nos afrescos das paredes, pintada em vasos e ânforas, ou esculpida em urnas funerárias, moedas e muito presente na estatuária. Correspondeu a cânones que os

escultores Policlete (470-450 a.C.)<sup>7</sup> e Praxíteles (séc. IV, a.C.)<sup>8</sup> elaboraram na busca de um ideal estético feminino codificados em medidas, como, por exemplo, a que avaliava a distância entre os dois mamilos, ou aquela que separa os mamilos do umbigo e o umbigo de entre as pernas. Esses cânones foram reutilizados no Renascimento, tanto em pinturas como em esculturas, principalmente naquelas decorrentes de temas mitológicos.

Poetas da Antiguidade Clássica também foram tomados como modelos a serem imitados, reaparecendo nos clássicos poemas pastoris, elegíacos, odes, élogos, epopéias e hinos homéricos. Na tela *O Nascimento de Vênus* (1484-1486), o pintor passou as imagens representativas do verbal – a narrativa sobre o nascimento de Vênus (o dito) – para o não verbal (o visto). A reprodução do mundo mítico nesse simbólico texto pictórico (a tela) foi feita por meio da linha e da cor, cuja temática representa o nascimento da deusa grega do amor, Afrodite, inserida na cultura florentina da época. A tela de Botticelli é uma figurativização das esculturas gregas e do texto narrativo mitológico.

A tela se comunica com o espectador por meio da sinésica, ou ciência da gestualidade. Trata-se de uma prática que transmite uma mensagem num quadro, considerada mais do que uma simples linguagem, mas um trabalho que precede na comunicação e apresenta a realidade nos seus três níveis: apresentada, representada e representável. O gesto pintado ou esculpido não é somente um gesto, integra-se no conjunto decodificado da representação figurada: movimentam-se mar, flores e folhas, do mesmo modo os cabelos da deusa, os tecidos das vestes e os gestos das personagens.

Os versos de Poliziano – *É Afrodite, a bela, a virtuosa que quero cantar/ o sopro do vento oeste trouxe-a* – estão retratados na tela pela elegância da figura feminina que nasce das águas e navega sobre uma concha impelida pelos ventos, no momento em que toca a terra. Do mesmo modo, os versos *E as Horas coroadas de ouro/ Acolheram-na com alegria* também estão presentes à direita da tela, na figura da deusa Primavera, que avança para receber Vênus, estendendo-lhe um manto repleto de flores. Ela, a princesa, veste uma roupa azulada e florida, trazendo um colar de mirta. Seus cabelos, com tranças semidesfeitas, voam ao vento, misturados às

---

<sup>7</sup> Escultor grego nascido em Sião ou Argos, um dos mais notáveis escultores gregos. Esculpiu figuras de jovens atletas em bronze, como o *Doríforo* e o *Diadoumenos*, hoje conhecidas por suas réplicas romanas, em mármore.

<sup>8</sup> Escultor grego, cuja fama é inferior à de Fídias; sua obra mais famosa foi a Afrodite de Cnido.



folhagens de três loureiros, símbolos da imortalidade. À esquerda, Zéfiro e Clóris, suspensos por asas e envolvidos por roupas esvoaçantes, sopram, com força, a fim de conduzir Vênus a terra, ao mesmo tempo em que dispersam, pelos arredores, buquês de rosas. Depreende-se que Botticelli metamorfoseou Vênus (*Afrodite, a bela, a virtuosa que quero cantar*) e sua sensibilidade foi substituída pelo olhar contemplativo e pelos gestos pudicos da deusa.

A linguagem gestual constituiu-se na própria mensagem como se observa na tela abaixo (Figura 1):



**Figura 1.** Nascimento de Vênus (1484-86). Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi, Florença.

Esse breve histórico percorrido teve o propósito de introduzir o leitor aos processos de composição do texto e suas implicações com a arte visual. Vimos que a literatura e a pintura têm-se mantido "criações" distintas, historicamente. Esse fato leva-nos a questionar se haveria um desconhecimento entre elas ou de uma delas por quem as pratica, ou ainda se essa aproximação poderia ser denominada um simples equívoco, como afirma Mário Dionísio (1983). Vários estudos têm polemizado o paralelismo e a analogia entre a literatura e a pintura, particularmente entre a poesia e a pintura. Essa comparação tem desencadeado vivas polêmicas estéticas e filosóficas, no entanto, justificadas por práticas milenares, procedentes do próprio ato de escrever, que pode ser interpretado como um ato de marcar, gravar ou rasurar. E quando desprovido de sua normatividade, mais se aproxima do desenho e se afasta da leitura.

Considerando que a escrita obedece a regras para ser legível e quando desconsideradas acarretam sanções em todos os níveis, essa atitude pode ser classificada de ato irreverente ou anti-social. Entretanto, desde a Idade Média, o livro e os escritos sagrados eram muito prestigiados e tinham considerável peso sócio-

cultural. A arte da caligrafia, de difusão muito restrita, revestia-se de um caráter sagrado e de certa forma superior, ao contrário da imagem, que suscitaria interpretações ambíguas, era censurada e evitada com frequência. As iluminuras e as miniaturas cumpriam uma comunicação autêntica e uma hermenêutica sagrada, visto que a imagem não dispensava a tutela da escrita e, muitas vezes, a sua leitura não era correta, excetuando-se a dos artistas. Torna-se, assim, obrigatória a arte escrita manual na formação escolar, a partir do século XVI, atingindo o seu ápice no século subsequente, ou seja, no período barroco. Escrever com arte tornou-se um ato de civilidade, a tal ponto que o gesto e o controle da mão deveriam guiar corretamente a pena para que a caligrafia fosse elegante e rebuscada, como se depreende da figura abaixo (Figura 2):



**Figura 2.** A arte caligráfica

Essa legibilidade foi reiterada pelos estudiosos dos séculos posteriores, embora afastados das preocupações sociais e decorativas do passado, como o consagrado linguista Ferdinand de Saussure, por exemplo, ao estudar o funcionamento da escrita por oposições recíprocas dentro de um sistema linguístico. Mas é na prática da escrita que as palavras irão adquirir diversos significados, podendo assumir um grau de visualismo e simbolismo, lembrando uma tela ou uma ilustração.

A escrita sempre pressupôs a imagem, mesmo anteriormente à sua fonetização, como por exemplo, nos primitivos desenhos das cavernas, que ainda não obedeciam a nenhum código de representação gráfica, ou na escrita egípcia e chinesa com os seus abstratos ideogramas, que se afastam do figurativo. Finalmente, a escrita fonética (impressa ou manuscrita) nunca deixou de corresponder a um gesto plástico, capaz de promover a atração do visual.

## DO TEXTO À IMAGEM

O homem de todos os tempos interessou-se pela escrita e pela imagem. Devemos reconhecer que em nenhuma outra época foi-lhe dedicada uma paixão comparável à da atualidade. Já não somos homens só de pensamento ou só de regras imbatíveis, além do que o nosso alimento interior não se resume mais nos textos. O momento histórico atual é conduzido pelos choques sensoriais, em especial pelos olhos e ouvidos. Ao simples toque de uma tecla, chegam-nos imagens e sons de qualquer parte do mundo. Esse processo é, sem dúvida, irreversível. Cada vez mais crescem as relações possíveis entre o texto verbal e o não verbal. O paralelo entre literatura e pintura encontrou em Horácio (*Poética*), uma tradução mais atualizada da expressão *ut pictura poesis*, que se tornou célebre.

Reportando ao mundo helênico, podemos examinar os poemas de figuras, verdadeiras manifestações de erudição, presentes em constantes alusões mitológicas, nas quais o uso de palavras raras, perífrases eruditas e trocadilhos, concorriam ao pouco valor literário que possuíam. Esses poemas configuravam, em seus versos, formas diversas de animais, instrumentos musicais e altares de diversos deuses. Ernest Curtius (1957) refere-se a eles, também presentes na literatura persa, por herança grega e, posteriormente, recuperada no século XVI. Encontraremos algumas reabilitações desse tipo de escrita na época barroca e, como experimentação gráfica, na época moderna, pela sua extrema simplicidade de elaboração.

Toda essa teoria clássica que aproxima a literatura da pintura está fundamentada na *metáfora*, conforme as conclusões dos textos teóricos que discutem o assunto. Essas leituras decorreram de uma primeira deficiência, ou melhor, a falta de uma reflexão estritamente pictórica, visto que as considerações sobre a pintura incluíam-se no âmbito das poéticas clássicas, acentuando-se a ideia da unidade das artes com base na semelhança dos processos criativos de uma mesma natureza mimética fundamental. Tanto o poeta como o pintor movimentam-se num mundo de perspectivas e a obra de arte (poética ou pictórica) encontra a sua razão de ser nessa pluralidade estética.

Esse empenho estendeu-se até o século XX, conforme estudos apresentados. Desde o século XV, os homens foram se livrando dos entraves que lhes eram impostos à atividade intelectual, alcançando pleno desenvolvimento de suas forças,

conseguindo criar um novo tipo de humanidade. O homem tende, por sua intelectualidade e moralidade, a dominar todos os recursos da natureza e edificar uma vida feliz sobre a terra, sem esperar a recompensa eterna que a religião lhe prometia após a morte. Espécie de "renovação das energias humanas", também considerada um movimento religioso e místico no interior do próprio Cristianismo, a Renascença, em pleno século XVI, tornou-se o princípio dos tempos modernos na Europa.

Com os descobrimentos, o horizonte intelectual dos europeus amplia-se. Matemáticos e astrônomos realizaram grandes descobertas que eram confirmadas pelos navegadores de mares perigosos e terras habitadas com vida, crenças e hábitos próprios, abalando os antigos valores ensinados pela Igreja, reforçando o impulso e a vontade de levar em frente as pesquisas científicas, esclarecedoras da exata situação do homem no universo. Foram três os momentos supremos dessa época: o acordar do espírito que se lança irrefletidamente nos braços do mundo novo que descobria, a dúvida ou o estado de luta e a indecisão que se levantaram no espírito e, finalmente, a resolução forçada de voltar ao passado e a sua reação. Em todos esses momentos, o Homem assume o papel de sujeito da História e do progresso.

Na primeira época do Renascimento, o mundo cristão, com a Igreja à frente, abraça o mundo antigo e as grandes figuras da época como os humanistas Marsílio Ficino, Pico Della Mirandola, Lourenço de Médicis, entre outros, defendem a reconciliação de Jesus e Platão, de Orpheu com Moisés. Creem nos profetas bíblicos como nas sibilas, musas e ninfas. Espiritualismo e paganismo materializam o Cristianismo herdado da Idade Média, formando a alma dos mármores de Michelangelo e das telas de Rafael e Leonardo da Vinci. O caminho da civilização estava encontrado, a ele as pessoas deveriam se lançar.

## O TEXTO E AS ILUSTRAÇÕES DE AS *METAMORFOSES*, DE OVÍDIO

A obra *Metamorfoses* de Ovídio, poema épico latino escrito em hexâmetros, é composta de 15 livros que narram cronologicamente 246 fábulas sobre as metamorfoses, desde o caos à metamorfose no destino de Júlio César. Retratam o rico repertório da tradição grega e das fábulas romanas e todos os livros possuem ilustrações. Destacamos para nossa leitura apenas as obras de arte que ilustram os

capítulos da obra em questão, especificamente, as que consagraram a figura de Vênus.

A primeira tela está presente no Livro IV, episódio intitulado “Vênus e Marte. Leucotoé. Clítia”. O episódio do adultério de Vênus é narrado por Leucotoé às Minieides (pp. 72-74), figuras que protagonizam a primeira narrativa do livro, ouvintes atentas das histórias contadas. Diferentemente das irmãs de Alcitoé que obedecem as matronas e vão acender incenso para invocar Baco, as Minieides fiam a lã e tecem os fios e, atentas, ouvem as histórias de Alcitoé.

O episódio, porém, que relata o adultério de Vênus e Marte é narrado por Leucotoé: “... tomou a palavra e as irmãs se mantiveram em silêncio (...) Esse deus [o Sol], acredita-se, foi o primeiro que viu o adultério de Vênus com Marte (...) Afligiuse com o fato e denunciou ao marido, filho de Juno, a infâmia (...)”. Vulcano enfureceu-se e teceu com correntes de bronze uma rede e laços invisíveis, dispondo-os em volta da cama dos amantes. Surpreendidos no seu pecado, os amantes permanecem enredados e observados pelos deuses: “Vulcano, imediatamente, escancarou a porta de marfim e fez entrarem os deuses. Os dois continuaram deitados, ignominiosamente ligados. E um dos deuses, mais jovial, manifesta a vontade de passar pelo mesmo vexame. Os outros riram, e a aventura foi, por muito tempo, comentada no céu.” (p.72). A tela que ilustra essa passagem (Figura 3) denomina-se *Vênus e Marte unidos por Amor*, do pintor italiano Paolo Veronese (1528-1588).



**Figura 3.** Marte e Vênus unidos pelo Amor (1576). Paolo Veronese. Metropolitan Museum of Art. New York.

Observa-se na tela outra leitura do mesmo episódio. Centralizando-se as figuras, encontram-se Vênus e Marte (bem delineadas), e o destaque à beleza de Vênus, nua e adornada de joias. Sua pele branca e os cabelos loiros (presos, excepcionalmente) foram fonte de inspiração para Petrarca e os poetas renascentistas, criando-se o “modelo petrarquista” de beleza feminina. A figura delicada de Vênus contrasta-se com a de Marte, de cabelos pretos e barba cerrada, vestido ricamente, simbolizando a masculinidade e a força. Nas narrativas, ele é descrito como uma figura combativa, armada de capacete, escudo e lança. Quando descansava em companhia de Vênus, tirava a armadura e o mundo ficava em paz.

Na tela de Veronese, um dos *putti* (cupidos) brinca com sua espada (no canto direito da tela) e o outro amarra uma fita cor-de-rosa na perna de Vênus, dando certo humor à cena. Pertencente ao maneirismo, Veronese foi considerado o pintor das grandes cenas religiosas, mitológicas e alegóricas. Como na tela acima, é comum encontrar nas suas telas, colunas de mármore, vestes de veludo e cetim. A natureza, ao fundo, se faz presente, assim como animais (o cavalo) e os acessórios utilizados nas lutas como a espada e o elmo, justificando a posição importante de Marte (deus da guerra). As cores são fortes, mas harmoniosas, retratando fielmente a cena. A leitura feita por Veronese registra a cena do adultério, mas omite a reação de Vulcano tal como descrita na narrativa ovidiana.

A outra referência feita por Ovídio a Vênus encontra-se no Livro X, no episódio Adônis e Vênus (p.195). Esse Livro é a continuidade do anterior que relata a história de Ífis, iniciando-se com o drama vivido por Orfeu, passando-se, em seguida, a narrar histórias de Ciparisso ou Cipárriso (gr. *Kypárisa*), Ganimedes, Jacinto, Cerastas, Pigmalião e Mirra.

Segundo a narrativa, Adônis foi o filho de uma relação incestuosa entre Mirra e seu pai, Ciniras rei de Chipre. Mirra implorou para ser libertada de sua culpa e foi transformada na árvore que leva seu nome. Adônis nasceu de seu tronco e tornou-se um jovem extremamente belo. Vênus, ferida acidentalmente pela flecha de Cupido, apaixonou-se por ele:

(... ) um dia em que Cupido beijava a sua mãe, sem perceber deixou que a ponta de uma seta lhe roçasse o peito. Atingida, a deusa afastou a mão do filho. A ferida era mais profunda do que parecia (...) seduzida pela beleza do jovem, não mais se preocupa com a costa de Citeréia, não volta de novo a Pafos (...) nem a Gnidom e a Amatunta (...) afasta-se do céu: prefere Adônis ao céu. (p.195)

No decorrer da narração, Vênus é a companheira de Adônis nas florestas e montanhas: “com o vestido levantado até os joelhos, à feição de Diana. Incita os cães, caça os animais não ferozes; as lebres velozes, os veados e as corças (...). Abstém-se de atacar os robustos javalis (...) e aconselha para temê-los” (p. 195); porém, num momento de descanso relata a história de Atalanta e Hipomenes e aconselha-o a evitar os animais ferozes: “Tendo assim aconselhado, Vênus toma o caminho do céu, no seu carro puxado por cisnes” (p.199).

Contrariando os conselhos de Vênus, segue os cães que rastreiam um javali que o ataca mortalmente. Seus gemidos são reconhecidos pela deusa que, do alto, vê o seu amado ensanguentado. Numa atitude desesperada, rasga o seu vestido, desata os cabelos e esmurra o peito. O sangue derramado por Adônis foi transformado na anêmona, flor da cor do sangue, e de vida breve (como a do jovem), arrancada pelos ventos que lhe dão o nome. A tela que ilustra a narrativa ovidiana é de autoria do pintor Peter Paul Rubens (1577–1640), intitulada *Vênus e Adônis*, pertencente ao acervo do Museu Metropolitano de Arte, de Nova Iorque (Figura 4).



**Figura 4.** *Vênus e Adônis* (1630). Peter Paul Rubens. Metropolitan Museum of Art. New York.

Rubens foi o maior artista flamengo do século XVII e um dos mais prolíferos pintores de todos os tempos. Aos 31 anos fixou-se em Antuérpia e, a partir dessa época, tornou-se o pintor mais requisitado da Europa. Inteligente, culto, dominando várias línguas, trabalhou com diplomatas e foi nomeado cavaleiro por Carlos I, da Inglaterra. O seu estilo formou-se na Itália, influenciado pelos pintores renascentistas e pelo estudo da arte greco-romana. Pintou cenas de narrativas mitológicas,

apresentando nus femininos voluptuosos, muito em voga na época. Sua técnica especial apresenta uma suavidade nas pinceladas, enfatizando a impressão de movimento e de vida que tão bem sabia transmitir; usava camadas leves de tinta, permitindo que o branco brilhasse, resultando um efeito de luminosidade.

Na tela em questão, essas características podem ser observadas. A leitura feita por Rubens da narrativa ovidiana inicia-se no centro da tela: a cena é composta pelas personagens principais: Vênus nua enlaçando o braço forte de Adônis e a figura do Cupido que, deixando o arco e a flecha, também se agarra na perna do jovem. Os demais elementos da narrativa também estão presentes: à direita da tela, uma frondosa árvore (o choupo) e ao fundo, o céu e a continuação da floresta, além dos cães que completam a cena narrada por Ovídio: “... e eis que aquele choupo nos apresenta uma oportuna sombra e a relva um leito; apraz-me repousar contigo (...). Aconteceu que os seus cães, depois de terem seguido (...) as pegadas de um javali, o tinham obrigado a sair do esconderijo” (p.199).

A apreensão de Vênus que tenta impedir a saída do amado para a caça contrasta-se com a sombria expressão de Adônis, que parece antecipar o final da história. Conforme a crítica especializada, o vermelho do manto que cobre o corpo de Adônis harmoniza-se com o azul do céu e o tom cinzento dos cães.

Observa-se ainda, a gestualidade das figuras centralizadas na tela que ganham vida e movimento, obedecendo a uma das principais características do maneirismo – a *serpentinata* – linhas sinuosas dos corpos. Diferentemente das pinturas renascentistas, a figura deveria ser estática e perpendicularmente posicionada ao centro, conforme se observou na tela *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fundamentação da analogia literatura/pintura (ou o texto e a ilustração) suscitou, mais modernamente, alguns estudos pertinentes. Mário Praz, em *Literatura e Artes Visuais* (1982), afirma que a obra de arte mantém-se por si própria e recorre a exemplos históricos que comprovam a sua subsistência, a despeito de guerras e destruições. Aborda, primeiramente, a questão das “artes irmãs”, tratando-as como uma ideia permanente no homem. Ilustra a aliança entre a poesia e a pintura, também apresentando Horácio como uma autoridade que iniciou esse conflito harmonioso. Constatou-se essa ideia neste breve ensaio sobre a leitura das narrativas mitológicas de Ovídio e suas ilustrações.



A expressão *ut pictura poesis*, de sua *Arte Poética*, interpretada como um preceito tem resistido a leituras e exames críticos exaustivos e minuciosos, muito embora o poeta estivesse explicando o fato de que certas pinturas e certos poemas agradam uma só vez, conforme referências anteriores. A maioria dos grandes movimentos artísticos da modernidade deposita na obra de arte uma conexão de domínios literários e plásticos. Recentemente, existem poucos escritores que não tenham introduzido a pintura em seu campo de reflexão ou não a tenham incluído em seu “fazer” poético essa conexão.

Tudo ocorre como se a relação platônica do pintor, vinda antes daquela do escritor para pintar na alma as “imagens daquilo que é dito”, tivesse sofrido uma complexa reviravolta e o escritor estivesse “de fato sob o poder da imagem”. Mais exatamente, como se a escrita e a pintura, desbloqueadas por uma energia não localizada que as percorre, estivessem, segundo Vouilloux (1994), “a procura impossível de um título que fosse, ao mesmo tempo, exclusivamente pintura e exclusivamente escrita”<sup>9</sup>. E perguntamos se essa procura de um lugar e de uma fórmula, que sejam próprios, não teria sido a urgência diferenciada na qual se relançou uma pintura que jamais cessou de edificar ou de abolir uma margem que a separava da escritura?

Ora, não é por acaso que esta crise da representação aloja-se nas contestações de uma revolução científica e técnica sem precedentes. Com a extensão da programação e da computação informativas às produções icônicas é a imagem, um lado admirável da pintura, que, ao mesmo tempo, se submete às regras e aos modelos pelos quais a teoria da informação presta conta do funcionamento da língua. Além disso, também se discute se a imagem, no instante do surgimento linguístico, tratada como um sistema de signos, não se presta a uma decodificação – se a leitura, em suma, não produziu um hábito. A linguagem, longe de abdicar de seu poder, no mais remoto de seu exílio, ressurgiria incorporando o visível.

De acordo com Vouilloux, escritura, língua, literatura, imitação, representação, pintura, figura, toque e traço remetem à definição e ao jogo que ela faz acontecer, por sua própria influência, a noção crítica de limite (ela institui os seus próprios fins) é precisamente o que se encontra aqui como causa. Esses conceitos, dos quais o corte pode parecer imediato, ou natural, implicam numa pré-compreensão do que a escritura faz limite (a escritura).

<sup>9</sup> Vouilloux, Bernard. *La peinture dans le texte*. Paris : CNRS Éditions, 1994, p.12. Tradução livre.

Reformulando, o que seria da imagem, antes (e fora) da língua, antes (e fora) da escrita? Se essa anterioridade-exterioridade tem um sentido, quando é que o traço não é mais do que traço rítmico, marcando e registrando o retorno periódico do mesmo? Não caberia aqui neste nosso ensaio uma extensa análise de suas relações recíprocas e de seus principais pontos históricos. Poderíamos, sim, apenas rememorar as ideias de Platão que, simultaneamente, condenou a imagem e a escrita como procedimentos mneumotécnicos, incompatíveis com a exigência da filosofia, e as abordou no saber enganoso dos retóricos e dos sofistas. Assim manifestou o desejo de fechar a entrada de seus domínios a todos os tipos de imagens, quaisquer que fossem e sob quaisquer disfarces. Tinha a certeza de que atrás do discurso e de suas figuras retóricas viriam primeiro as imagens do corpo e, em seguida, as representações pintadas estariam nas telas, formando um universo de figuras silenciosas que invadiriam as palavras.

Na mesma linha de pensamento, podemos lembrar que Simonides de Ceos, poeta grego do século VI a.C, considerou a pintura como *muta poesis* (poesia muda) e a poesia como *eloquens pictura* (pintura eloqüente), atenuando as rígidas fronteiras entre as duas artes e instaurando essa analogia sobre o pedestal da *mimesis*, resultado do progresso da pintura na Grécia dos fins do século VI a.C.

Tais ideias deram-nos alguma chance de alcançar os fundamentos e os limites da reversão infinita, mesmo através das práticas mais aparentemente espontâneas, como a de ler um texto e a sua ilustração, as narrativas mitológicas de Ovídio e as telas correspondentes, por exemplo, suscitando a pergunta: a imagem, quando anexada ao texto, pode ser considerada a parte supérflua?

Podemos responder que um texto verbal, quando ilustrado, apresenta duas visões de mundo, de estilo e de forma. O leitor deve percebê-las diferentemente, estabelecendo um diálogo entre o texto escrito e a ilustração, atribuindo a cada uma das modalidades uma visão própria.

Relembrando Iser (1979), a interação texto-leitor solicita do leitor atividades imaginativas e perceptivas que geram o efeito estético. As atividades imaginativas não significam que cada leitor poderá tirar a conclusão que quiser, porque a organização de referências e a estrutura do texto orientam a leitura, enquanto instrução.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

CHILVERS, I. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CURTIUS, E. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DIONÍSIO, M. Literatura e pintura – um velho equívoco? In: *Colóquio Letras*, n.71, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

FERREIRA, A. *Poemas Lusitanos*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1999.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PRAZ, M. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes*. Tradução Maria Cecília Q. M. Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

VOUILLLOUX, B. *La peinture dans le texte*. Paris: CNRS Éditions, 1994.