

Camões, retratista¹

Camões, portrait painter

Jean Pierre Chauvin²

“[...] aquilo que a pintura se esmera em mostrar é fácil aos homens compreender”
(Filóstrato, o Velho).³

“Ma qual sòn poria mai salir tant’alto?” (Petrarca).⁴

Resumo: Apesar da frequência com que o retrato aparece na obra camoniana, raros são os estudos em torno dessa categoria em seus versos. Neste artigo, retomam-se as analogias entre o ofício do pintor e o do poeta, propostos na Antiguidade, tendo em vista analisar e interpretar a figuração do perfil da *persona* lírica em dois sonetos de Camões. Também são consideradas as remissões do poeta português a Virgílio e Petrarca, entre outros.

Palavras-chave: Luís Vaz de Camões. Poesia. Retrato.

Abstract: Despite the frequency of portraits in Camoes’s works, studies concerning this category in his verses are rare. In this article we intend to recover the analogies between painting and poetry, conceived during the Antiquity, in a way to analyze and to interpret the poetic *persona* figuration in two sonnets written by Camões. We also consider remissions from this poet to Virgil, Dante and Petrarch, among others.

Keywords: Luís Vaz de Camões. Poetry. Portrait.

1 Versão ampliada da palestra de encerramento apresentada durante as VI Jornadas de Literatura Portuguesa, na Faculdade de Letras, FFLCH, USP, em 14 de novembro de 2018.

2 Professor de Cultura Luso-Brasileira, na ECA. Credenciado no programa de pós-graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na FFLCH, USP. Membro do grupo de pesquisa Historiografia das Letras Brasileiras e da Literatura Brasileira, cadastrado no CNPq [<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9121390993752051>].

3 Amores e Outras Imagens. Traduzido por Rosângela S. de Souza Amato (2012, p. 59).

4 Poemas de Amor. Traduzido por Jamir Almansur Haddad. (1998, p. 20).

Retrato

Não há nada de exatamente novo nesta exposição. Porém, talvez exista interesse em comentar dois retratos extraídos de sonetos atribuídos a Luís Vaz de Camões (1524-1580). Para melhor precisar o termo (“retrato”) e suas ramificações semânticas, recorrer-se-á a escritos da Antiguidade, entre os quais, as poéticas de Aristóteles e Horácio; os *progymnasmata* de Teão, Hermógenes e Aftônio; os tratados sobre a pintura de Leon Battista Alberti, que viveu no século XV; de Manuel Pires de Almeida, contemporâneo de Camões; e de Jean-Baptiste Du Bois, que publicou suas *Reflexões Críticas sobre a poesia e sobre a pintura* em 1719.

Inicialmente, há que se perguntar se envolve hábito ou preguiça dos pesquisadores supor que o retrato restrinja-se à condição de apêndice do texto descritivo. Provavelmente é dessa forma que o tópico ainda é ensinado na sala de aula, não apenas nos níveis fundamental e médio, mas também nos cursos ditos “superiores” de Letras, Comunicação e áreas afins. De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 90):

Hoje opomos descrição e narração, hierarquizando a descrição na posição subalterna de luxo analógico, quando a definimos como encadeamento metonímico ou somatória de aspectos justapostos sem relações de antecedente-consequente e causa-efeito. Nas nossas definições, a descrição cita discursivamente partes ou minúcias da superfície aparente da sua referência, o espaço, diversamente da narração, que dá conta de processos temporais de “antes-depois”, sendo por isso preditiva, como dizia Barthes.

Como se sabe ou imagina, isso também acontece com diversas outras categorias, pensadas e aplicadas durante a Antiguidade greco-latina, por nós esquecidas ou cujo valor semântico se inverteu ou se perdeu, ao longo dos tempos. Parece ser o caso da *ekphrasis*⁵, que se traduz hoje como “descrição”⁶, cujas virtudes

5 “[...] ekphrasis (de phrazô, ‘fazer entender’ e ek, ‘até o fim’) significa ‘exposição’ ou ‘descrição’, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que ekphrasis é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com enargeia, ‘vividade’, o que deve ser mostrado” (HANSEN, 2006, p. 85).

6 “Ekphrasis – Termo grego que significa “descrição” (no plural, ekphraseis), aparecendo em primeiro lugar na retórica de Diôniso de Halicarnasso (Retórica, 10.17). Tornou [-se] depois um exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares. O locus classicus na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (Ilíada, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneias na Eneida (8, 626-731). Um outro tipo de ekphrasis concentra-se em descrições epigramáticas de pinturas e estátuas, como La galeria de Marino e muita poesia emble-

[...] são principalmente a clareza e a vivacidade, pois é necessário que a elocução, por meio do ouvido quase provoque a visão do que se descreve. Mas, além disso, as características da expressão devem se adaptar aos temas: se o assunto é florido; se o assunto é árido, que o estilo também seja semelhante (HERMÓGENES, 1991, pp. 195-196).

Na síntese de José Luiz Fiorin (2014, p. 155):

A éfrase recebeu uma série de nomes, de acordo com o acento que cada autor punha em suas finalidades. Foi chamada hipotipose, diatipose, enargia, evidência, demonstração, ilustração... Todas essas denominações são sinônimas. Vamos reter aqui os nomes hipotipose (do grego *hypotypósis*, que quer dizer “representação”, “modelo”, “imagem”, “quadro”) e enargia (do grego *enargéia*, que indica “visão clara e distinta, clareza, evidência, o que se deixa a ver”).

Camões,
retratista

15

Porém, não é isso o que se vê. Diante de uma abordagem simplista e redutora, desde cedo, passou-se a sedimentar a ideia de que haveria três elementos mais ou menos retratáveis: coisas, pessoas e paisagens. Não haveria maior problema nisso, se reservássemos uma dose de criticidade em relação ao que nos é ensinado; e se fôssemos estimulados a desconfiar que haja lacunas de sentido a preencher.

A questão ultrapassa a grade curricular e os conteúdos formais. Caso tivéssemos um sistema de ensino menos precário que o nosso e, porventura, o clientelismo narcísico – com direito à reintrodução da delação premiada de professores – tivesse sido superado nesta neocolônia, poderíamos incentivar que educadores e alunos pesquisassem mais e refletissem melhor sobre os gêneros discursivos, desde os anos iniciais da escolarização.

Enquanto a solidariedade não acontece, especialmente no ensino fundamental e médio, reservamos a discussão para o âmbito universitário, com a expectativa de aprofundar o debate e irradiá-la para além do universo empreendedor, utilitário e megaindividualista em que a Universidade vem se aprimorando.

mática. O termo alemão Bildgedicht corresponde praticamente ao conceito de ekphrasis, neste sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura)” (MEDINA, 2010, s/p).

Moldura

Uma das dificuldades materiais, ao lidar com o retrato ou a “imagem verbal” (RODOLPHO, 2012), está em localizar obras confiáveis que nos provejam com definições mais ou menos precisas sobre o que eles possam ser e implicar.

Cito alguns títulos bastante conhecidos, em que não há menção à palavra “retrato”: o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés; o *Merriam Webster’s Encyclopedia of Literature*; e o *E-Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia, disponibilizado há alguns anos na internet. Na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, o assunto é apenas mencionado no verbete “Photographs”.

É curioso que o tema seja discutido com menor atenção e, quase sempre, restrinja-se ao estudo do romance oitocentista. Parece aceitar-se tacitamente que o retrato, na literatura do século XIX, guardaria relação com a recente concepção individualista da pequena burguesia, que passara a consumir narrativas para entretenimento e edificação moral.

Outro aspecto a ser levado em conta. Em artigo relativamente recente, Margaret Doddy (2009, p. 563) apontava o consórcio entre o retrato verbal de uma personagem e sua materialização visual, a cargo e decisão dos editores: “A iconografia de um[a] personagem pode ser entendida como representação de alguém a ser admirado, ou desprezado e ridicularizado – mas, de qualquer forma, responde a uma curiosidade que o texto escrito não consegue satisfazer por inteiro”.

Representação verbal com palavras? Procedimento adequado a determinado gênero discursivo? Artífício retórico-poético? As implicações são muitas. No âmbito das Letras, seria o “retrato” uma categoria; um procedimento; um gênero⁷; ou modalidade artística tão óbvia, que dispensasse maior explicação nessas e em outras obras, ditas “de referência”? Ou o interesse dos dicionaristas, enciclopedistas e historiadores da cultura passaria ao largo de questões relativas aos gêneros textuais, especialmente aqueles que se relacionam à Antiguidade greco-latina?

Parte da resposta chega por intermédio da disciplina *História*. Graças a Neithard Bulst (2005, p. 50), sabemos que, pelo menos no campo da historiografia, a palavra *prosopografia* começou a circular no ano de 1537, como parte de títulos dados a obras que narravam grandes fei-

7 “O termo [ekphrasis] também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (meleté) por filósofos e oradores da chamada ‘segunda sofística’ do século II d.C.” (HANSEN, 2006, p. 86).

tos de homens “ilustres” de determinado território e lugar. Uma das definições validadas pelo historiador alemão é de que o termo possa ser traduzido como “coleção e catálogo de todas as pessoas de um grupo definido temporal e espacialmente”.

Dito de outro modo, no século XVI a escrita da história passou a se servir da palavra *prosopografia* para definir uma nova modalidade, um novo método de se fazer *História*, de maneira a aproximá-la da confecção de “biografia[s] coletiva[s]”. Do ponto de vista dos tratados de história, “enquanto a biografia visa o indivíduo; o interesse da prosopografia é o conjunto ou a totalidade, constantemente considerando o indivíduo nas suas relações com o conjunto” (BULST, 2005, pp. 51 e 55).

Alguém poderia objetar que este não é bem um ensaio de história e que o autor não estaria autorizado, por falta de especialismo, a discutir temporalidades. Recorramos, portanto, ao que dizia Aristóteles (2008, p. 69) sobre a analogia entre o retrato e o gênero (discursivo) a que perfil estivesse vinculado: “Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos” (ARISTÓTELES, 2008, p. 69).

Ou seja, o caráter trágico ou heroico da personagem seria acentuado por determinadas virtudes. Em chave invertida, o aspecto cômico seria reforçado pelo emprego de defeitos, visíveis ou invisíveis, aos olhos do leitor.

Também poderíamos evocar o tratado de Horácio, em que o poeta latino reafirmou os paralelos entre a pintura e a literatura, na composição das figuras: “Se as palavras estiverem em discordância com a condição de quem diz, os cavaleiros romanos e os pedestres soltarão gargalhadas” (HORÁCIO Apud TRINGALI, 1993, p. 29).

Talvez possamos avançar para o final da Idade Média, com o fito de averiguar o que se prescrevia naquele tempo. Por exemplo, no início do século XIV, em *De Vulgari Eloquentia*, Dante Alighieri (2011, p. 31) evocou as lições legadas pelos antigos:

[...] se os argumentos escolhidos parecem exigir um canto trágico, é necessário adotarmos o vernáculo ilustre, e por consequência a canção. Se ao invés for desejado um canto cômico, deveremos assumir ora o vernáculo mediano ora o humilde. Se, por fim, julgarmos ser exigido o estilo elegíaco, é oportuno lançarmos mão apenas do vernáculo humilde.

Parece fora de questão que, a exemplo dos homens letrados de seu tempo, Luís Vaz de Camões tivesse essas e outras diretrizes em mente, ao compor retratos verbais. Ler seus versos, à luz das preceptivas vigentes no século XVI, constitui atividade tão prazerosa quanto instrutiva. Como se suspeita, antes e depois dele, muito se disse sobre as analogias entre o pintar e o escrever.

É o que ainda sugere o manual de Manuel Pires de Almeida, publicado em 1633 (MUHANA, 2002, p. 72): “A pintura como tem Leão Batista [Alberti], deleita a doutos ignorantes, o mesmo obra em ambos a poesia, porque os doutos se recreiam com a boa invenção e sua alegoria, e os ignorantes com as cadências do verso”.

Seria útil considerar o “retrato” como uma forma de “representação”, seja através das artes plásticas, seja através da poesia. Aqui, a aproximação entre a retórica e a poética se evidencia, já que a representação elogiosa de uma personagem aproxima o retrato do gênero epidítico, em que “[...] o elogio ou vitupério poder ser de três tipos: coisas externas, corpo e ânimo” (ROLDOPHO, 2012, p. 27).

Como dizia Teão, no século IV d.C. (1991, p. 124), “Um encômio é uma composição que ressalta a grandeza das ações nobres e as outras boas qualidades de determinada personagem”. Por sua vez, Aftônio (1991, p. 236) ajuizava que “[...] encômio é uma composição expositiva das qualidades próprias de alguém. [...] Há de se encomiar personagens e coisas, circunstâncias e lugares, animais e, ademais, árvores”.

Ao compor o perfil de uma figura, podemos dar ênfase a suas qualidades “internas”, ou “ânimo”, (que dizem respeito a suas virtudes morais, modo de pensar, maneiras de agir etc), ou a seus atributos “externos”, ou “corpo” (relacionados a sua compleição física, força, fala etc).

Para citar mais um exemplo da tradição, na breve missiva ao jovem Péricles, a quem Teofrasto dedica *Os Caracteres*, o filósofo grego anuncia: “[...] como observei durante muito tempo a natureza humana e tenho noventa e nove anos, e como ainda mantenho relações com muitos caracteres diferentes entre si e comparo com muita precisão os homens bons e os mesquinhos, pensei que deveria descrever a maneira de viver de cada um deles” (1978, p. 32).

Uma distinção, antes de prosseguirmos. Tradicionalmente, dá-se o nome de *prosopografia* à descrição dos traços físicos da personagem; e de *etopeia* à descrição de seus aspectos morais. De acordo com Hermógenes (1991, p. 193):

Uma *etopeia* é a imitação do caráter de uma personagem proposta, por exemplo: “que palavras Andrômaca pronunciaria diante do cadáver de Heitor? [...] umas são simples, quando se propõe a alguém que conversa consigo mesmo; outras, duplas, quando se propõe a alguém falando a outro” [...] As etopeias seriam subclassificadas em “morais”, “emotivas” e “mistas”, em que as desta terceira modalidade combinariam traços do caráter e da emoção da personagem.

A princípio, o retrato contempla ambos os procedimentos. Ele não se confunde com a caricatura – que tende a enfatizar elementos específicos, com o fim de censurar ou vituperar o alvo a que se alude, pinta ou descreve.

Possível herança das “caracteres” legados por Teofrasto e das “imagens”, concebidas por Filóstrato, o Velho, na Antiguidade o retrato ilustra os paralelos entre a poesia, a pintura e outras artes. Nos versos atribuídos a Camões, a figuração de personagens reforça a hipótese de que se tratava de desenhos decorosos⁸ feitos de palavras, herdados diretamente da longa tradição greco-latina e do cancionero medieval europeu.

Melina Rodolpho (2012, pp. 40-41) relembra-nos que:

Horácio levanta três aspectos próprios da pintura: a distância, a luz e a capacidade de deleitar – algumas devem ser observadas de perto, sob a luz e sempre agradecerão; outras, à distância, na obscuridade e agradecerão apenas uma vez. Entende-se que o mesmo ocorre na poesia: alguns gêneros, como o épico, devem ser observados à distância, pois se trata de um poema longo e, portanto, o poeta deve trabalhar para unidade da obra.

Dois séculos à frente, no “Proêmio” às *Imagens*, Filóstrato, o Velho (2012, p. 17), advertia: “Quem quer que não respeite a pintura, erra contra a verdade, erra também contra a sabedoria, aquela que chega aos poetas – pois ambas trazem igualmente os feitos e a compleição dos heróis – e não valoriza a simetria, por meio da qual a arte se une ao discurso”.

8 Os paralelos entre as artes visuais e verbais, tendo em vista a observação do decoro, também foi explicitada por Vitruvius (1999, p. 55): “Conveniência [...] é o aspecto qualitativamente correto da obra executada a partir do emprego de fatores de validade comprovada. Resulta da escolha do sítio, que em grego se diz Themastímos, da observância de costumes ou da natureza do entorno. Da escolha do sítio, ao erigirem-se os edifícios dedicados à Júpiter fulgurante, ao Céu, ao Sol, e à Lua ao ar livre; no firmamento aberto e resplandecente, com efeito, vemos presentes a imagem e a potência desses deuses”.

Essa antiga lição estabelecia diálogos entre as artes, em respeito ao tema, à proporção do retrato, e à conveniência (*decorum*) em relação ao gênero empregado. Como prescrevia Leon Battista Alberti (2014, p. 111), no século XV:

[...] na composição dos membros devemos seguir o que se disse a respeito do tamanho, da função, da especificidade da cor. É preciso, pois, que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria. Não seria conveniente vestir Vênus ou Minerva com um grosseiro manto de lã, como igualdade não o seria vestir Marte ou Júpiter com roupa de mulher.

Lírica

Distanciada formal e tematicamente da épica, em que o coletivo era evocado pela *persona* que narrava, em tese a lira se centrava na figuração das emoções particulares. As categorias de tempo e espaço também passariam a ser retratadas de outro modo. Para Donaldo Schüller (2018, pp. 93-94), isso se explicaria pelo fato de que:

No ocaso dos deuses emergem sombras interiores. Enfraquecida a voz do alto, o poeta passa a falar por si mesmo, abala ritmos, esquemas métricos, giros sintáticos, palavras. A narrativa ampla cede lugar a textos diminutos, produto de apelos momentâneos. A lírica investe contra a objetividade épica mesmo em aristocratas. Abalada a segurança exterior, fundamento da epopeia, a lírica desliza para o instável mundo interior, hostil à rigidez medida. O verso épico, o hexâmetro, passa a alterar com o pentâmetro, a instabilidade irrompe na alternância.

A fim de ilustrar melhor a matéria, destacam-se dois perfis atribuídos a Luís Vaz de Camões – que tão bem conhecia as regras de composição e seguia, à risca, os modelos vigentes em seu tempo. A exemplo do que acontece em *Os Lusíadas*, na lírica camoniana o retrato de homens e pastores, mulheres e deidades reproduz e emula modelos encontrados em Virgílio, Dante, Petrarca etc.

Nos termos de Dionísio de Halicarnasso (1986, p. 51), “[...] importa que compulsemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras”. Para melhor lermos um poeta, especialmente quando cioso das formas poéticas tradicionais, não se pode negligenciar a sua concepção e produção poética, que nada tinha que ver com pretensão de originalidade ou vaidade autoral; nem admite psicologização do poeta, em busca de suas verdadeiras intenções ou desejos mais recônditos.

Como se sabe, esses e outros artifícios em poesia vigoraram pelo menos até o final do Setecentos, dois séculos após a morte de Luís Vaz de Camões. Os modelos permaneceram, como sugerem os numerosos tratados que reaproximaram poesia e pintura, como o do abade Jean-Baptiste Du Bois (1719, p. 49):

*Camões,
retratista*

21

A mais bela paisagem, fosse ela de Ticiano ou de Carracci, não nos comove mais que a vista de uma região horripilante ou alegre [...] Os pintores inteligentes reconheceram tão bem, sentiram tão bem essa verdade, que raramente fizeram paisagens desertas ou sem figuras. Elas contêm pessoas. Eles introduziram um tema composto por diversas personagens, de maneira que a ação fosse capaz de nos comover e, por consequência, atrair.

A título de ilustração, conviria analisar alguns sonetos líricos, com vistas a reconstituir uma possível genealogia dos versos e apontar os lugares-comuns empregados não exclusivamente pelo poeta português. A análise dos textos visa a apontar relações entre o gênero, o assunto, a forma, o estilo e o teor do que vai neles.

Soneto 6⁹

Apartava-se Nise de Montano,
Em cuja alma, partindo-se, ficava;
Que o pastor na memória a debuxava,
Por poder sustentar-se deste engano.

9 A numeração dos sonetos reproduz a disposição proposta por Antônio Salgado Júnior (Cf. CAMÕES, 2008).

Pelas praias do Índico Oceano
Sobre o curvo cajado se encostava,
E os olhos pelas águas alongava,
Que pouco se doíam de seu dano.

– Pois com tamanha mágoa e saudade,
(Dizia) quis deixar-me a que eu adoro,
Por testemunhas tomo céu e estrelas.

Mas se em vós, ondas, mora piedade,
Levai também as lágrimas que choro,
Pois assi[m] me levais à causa delas.

No soneto número “6”, um pastor sofre devido à ausência sua amada. Consideremos os nomes que deu às personagens. Seria o nome Montano um modo de aludir ao ambiente em que o pastor vivia, entre as montanhas? Há indicações em sentido diverso. A *persona* lírica parece referir-se a um profeta da Ásia Menor, que viveu entre os séculos II e III depois de Cristo. Essa resposta localiza-se no quarteto seguinte, em que o eu lírico situa o pastor nas “praias” do Oceano Índico.

Ao relembrar de Nise, possível anagrama de Inês¹⁰, o pastor a desenhava com os traços que pintara e retivera na memória. O verbo empregado “debuxar” resgata os vínculos entre a poesia, que é arte da audição, e a pintura, que é arte da visão.

A imagem de Nise torna-se pretexto para que o poeta discorra sobre o homem de quem ela se “apartou”. A referência ao “cajado”, à “praia” e às “águas” reforça o ofício do pastor e o cenário onde vive. A menção aos seus “olhos”, alongados sobre o Oceano, realça a atitude contemplativa de quem foi deixado pela amada.

O que pede o gênero lírico? Que se eleja uma figura como objeto dos afetos. Que se escolha uma forma fixa adequada para cantar as dores que vão na alma. Que se utilize léxico pertinente à tópica do amor não correspondido. Que se respeite a quantidade de sílabas métricas, o esquema de rimas e a sonoridade.

10 “Nise” aparece nos poemas de Virgílio e também nomeia personagens descritas por poetas que emularam Camões no século XVIII, dentre eles, Cláudio Manuel da Costa – por exemplo, no Soneto XIII: “Nise? Nise? Onde estás? Aonde espera / Achar-te uma alma que por ti suspira / Se quanto a vista se dilata, e gira, / Tanto mais de encontrar-te desespera!” (COSTA Apud PROENÇA FILHO, 1996, p. 56).

Em Camões, o motivo (lírico) dialoga com o gênero (écloga/bucólica), daí a figuração de um pastor apaixonado, ou seja, sujeito à *passio*, enamorado. O que se espera da temática pastoril? As regras valerem pelo menos até o final do século XVIII, como recomendava Jean-Baptiste Du Bois (1719, p. 161).

A cena dos poemas bucólicos sempre deve acontecer no campo [...] A essência dos poemas bucólicos consiste em tomar madeira, árvores, animais; e uma palavra de todos os objetos que aparecem nos campos, as metáforas, as comparações e as outras figuras em que o estilo desses poemas seja composto. Supõe-se que os interlocutores da poesia pastoral estejam acostumados em avistar tais objetos diante seus olhos.

Camões,
retratista

23

Contemporâneo ao poeta português, o espanhol Antonio Lulio (1994, p. 63) afirmava, com relação ao decoro poético que:

[...] não resulta tão apropriada para a écloga a personagem de um pescador ou de um marinheiro, mas sim a do pastor, a quem a saudade e o ócio inculcam-lhe admiração pela natureza, contemplação das coisas captadas pelos sentidos e o tornam desejoso pelo saber. Àqueles as relações comerciais dos homens e as ganâncias certamente não lhes permitem que sejam tão simples.

Como desde muito se sabe, não há espontaneidade, nem sentimentos necessariamente autênticos no que Camões escreveu; senão projeção do *ethos* por parte da *persona* lírica, em cuja performance tanto mais êxito obtém quanto mais convence, comove e agrada. Como recomendavam as preceptivas poéticas da Antiguidade, “Na *ekphrasis*, o narrador se define como intérprete (*exégetes*) da interpretação que o pintor fez de sua matéria. Assim, geralmente antecipa a exposição das imagens fictícias com a declaração que as viu diretamente ou que viu uma cópia delas”, observa Hansen (2006, p. 86).

Com o perdão do truísmo, poesia é artifício. Na conjunção entre os afetos do homem com o estatuto da natureza, a *persona* lírica sugere que as “águas” fossem indiferentes aos “danos” do homem. O próprio pastor, ao assumir a palavra, atribui à lua e às estrelas o papel de “testemunhas” de seu pesar.

Decerto, a Nise (petrarquista, camoniana ou gonzaguiana) de papel não equivale a uma pessoa do convívio do poeta que, porventura, tivesse esse nome. Bastaria recordar a personagem homônima legada por Virgílio (2008, p. 157), como se lê nas Bucólicas: “Da infida esposa Nise enquanto gemo / Desenganado, e aos céus, que atento embalde”.

Ao recorrer a uma figura feminina homônima àquela retratada por Virgílio, Camões aproximava-se do panteão cujos temas, modelos e gêneros emulava. O retrato, aliás, assume outra tarefa: a de personificar a tradição. Desse modo,

Porque é mimética, a *ekphrasis* pressupõe os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*). Os modos são aplicáveis em artes distintas, como a oratória, a poesia e a pintura, observando-se a continuidade ou homologia do procedimento mimético entre as artes e, simultaneamente, a competição delas (HANSEN, 2006, p. 88).

Ainda que houvesse alguma matriz factual, evocada por Nise – em lugar de outro nome ou pessoa do convívio do poeta –, que merecesse ser transplantada para o interior dos versos, a maior preocupação do letrado não era soar original ou inovador; mas ratificar suas habilidades de homem letrado que conhecia as tradições e manejava as convenções poéticas, em diálogo respeitoso para com a tradição.

Soneto 91

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa, juntamente choro e rio,
O mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto;
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio,
Agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando,
Numa hora acho mil anos; e é de jeito
Que em mil anos não posso achar uma hora.

Se me pergunta alguém porque assi[m] ando,
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

Esse soneto é presença certa em quase todas as antologias da poesia lírica camonianiana. Ele tematiza a tópica da “inconstância do mundo”, recorrente no que se veio a se produzir antes e depois do poeta português.

O poema estrutura-se em versos antitéticos que exprimem a instabilidade emocional da *persona* lírica. Ao narrar o modo como vive a *persona* poética, Camões alterna estados de alma, entre o riso e a lágrima; entre a quietude e a incerteza; entre o mundo sensível e o plano das ideias etc.

Um aspecto que chama bastante a atenção é o modo como o poeta alude à teoria dos quatro elementos, tema caro à tradição grega¹¹. Atribui-se a Empédocles a hipótese de que tudo, no universo material, seria composto por uma combinação de água, terra, fogo e ar. No poema, eles são evocados no sexto e novo versos, como figuração do *ethos* instável da *persona* lírica (fogo/rio; terra/céu).

O que acentua o estado “incerto” da personagem é o modo como ele percebe a passagem do tempo. É o que sugere a alternância de estados imediatos, pela repetição de “Agora/agora”, na segunda estrofe; e a impossibilidade de precisar a duração do tempo, no primeiro terceto (“mil horas/um ano”).

Tal retrato decerto seria mais difícil de compor, caso se tratasse de uma gravura sobre a tela. Isso porque:

É ainda mais fácil, sem comparação, para o poeta que para o pintor nos afeiçoar a suas personagens e prender nosso grande interesse em relação ao seu destino. As qualidades exteriores, como a beleza, a juventude, a majestade e a doçura que o pintor pode emprestar às suas personagens não nos fariam interessar sobre seu destino, tanto quanto as virtudes e as qualidades da alma que o poeta pode tomar para esse fim (DU BOIS, 1719, p. 80).

A tradição do retrato assoma nos versos. Consideremos que o soneto camoniano evoca e adere a estes versos líricos de Petrarca (1998, p. 65):

11 Cf. a doxografia (por Platão, Aristóteles, Simplicio etc) relativa a Empédocles, em Os Pré-Socráticos (SOUZA, 1996).

[Soneto]

Não tenho paz nem posso fazer guerra;
Temo e espero e do ardor ao gelo passo
E voo para o céu e desço à terra;
E nada aperto e todo o mundo abraço.

Prisão que nem se fecha ou se descerra,
Nem me retém nem solta o duro laço,
Entre livre e submissa esta alma erra,
Nem é morto nem vivo o corpo lasso.

Vejo sem olhos, grito sem ter voz;
E sonho perecer e ajuda imploro;
A mim odeio e a outrem amo após.

Sustento-me de dor e rindo choro;
A morte como a vida enfim deploro
E neste estado sou, Dama, por Vós.

A poesia, lembrava Dante (ALIGHIERI, 2011, p. 32), é palavra revestida de imagem e som. Sob esse aspecto, os versos camonianos cumprem o que se esperava deles. A sonoridade dos sonetos acompanha e reforça o assunto de que tratam:

Repensando portanto quanto dissemos, lembramo-nos de ter o mais das vezes amado de poetas aos versejadores em vernáculo. A denominação que ousamos utilizar é[,] sem dúvida[,] razoável, porque estes são certamente poetas se for considerado com retidão o que seja a poesia: esta nada mais é que a invenção elaborada segundo a retórica e a música.

No soneto número “6” (Camões), o acúmulo de consoantes nasais (especialmente o “m”) concede maior brandura aos sons, como se também reverberassem os lamentos de Montano, com seu olhar disperso e contemplativo ao longo do Oceano. A sonoridade também pode reforçar a simbiose entre o amante – escorado sobre o cajado na praia – e o mar que o aparta de Nise.

Já no soneto “91”, a alternância entre as nasais e as consoantes linguodentais (especialmente o “t”) parece reforçar a inconstância do estado emocional da *persona* poética, que se diz ondear em um “estado incerto”, a oscilar entre o “fogo” no peito e a água nos olhos.

Em ambos os poemas, a regularidade das sílabas métricas (trata-se de decassílabos) e a manutenção do esquema de rimas (interpoladas, nos quartetos [abba]; alternadas, nos tercetos [cdecde]) evoca as lições legadas pelos tratados de poética e os modelos aplicados pelos poetas que Camões imitava.

Súmula

Na lírica camoniana alternam-se os métodos da *prosopografia* e da *etopeia*. Ou seja, as personagens são pintadas ora com predomínio dos aspectos externos, ora com ênfase nos traços morais.

Eles entram na composição de retratos, segundo os preceitos relacionados à *ekphrasis*. A questão está longe de ser plana e simples, pois o termo admite mais de uma acepção, pois situado historicamente. Paulo Martins (2016, pp. 164-166) levanta pelo menos três hipóteses quanto à utilização da palavra [*ekphrasis*] desde a Antiguidade:

[Como] procedimento retórico-poético por um Théon, talvez Hélio de Teão, professor de Retórica, que teria vivido entre a época de Augusto e o estabelecimento da segunda sofística. [...] como espécie ou gênero poético, singular e não hexamétrico – para não confundirmos com as primeiras ocorrências *interventivas* (homéricas) ou *hipotáticas* [...] na *écfrase interventiva* e *hipotática* épica, narrativo-histórica, ou mesmo, dramática o observador está tomado por um espanto, diria eu “em choque”, diante daquilo que lhe é apresentado, e nós, lhe/o assistimos silenciosamente. Penso aqui em Odisseu defronte aos portais do palácio de Alcino ou Eneias diante das pinturas do templo de Juno.

Poderia a *ekphrasis* ser transportada do gênero épico para o lírico? A resposta parece afirmativa. Vejamos. Nos sonetos “6” e “91”, a menção a “Nise” e a uma “Senhora” justificam o estado de tristeza e instabilidade emocional em que a *persona* lírica se encontra. No primeiro poema, ele está silencioso (como sugere o artifício da *ekphrasis*).

Camões,
retratista

27

Imperam a distância temporal e o passado, em relação ao tempo e lugar onde o pastor se encontra. No segundo, a confissão do *persona* lírica sugere que teria visto a amada recentemente, o que deslocaria o tempo da enunciação/enunciado para mais perto dele e de nós.

Talvez outra pista decisiva possa ser obtida analisando-se as composições. Ambos os poemas contêm dez sílabas métricas e obedecem ao mesmo esquema de rimas: interpoladas, nos quartetos; alternadas, nos tercetos. Se no primeiro, descreve-se a falta que a amada faz, por ter partido; no segundo, a *persona* lírica “admite” o que passou a sentir desde que avistou a “Senhora”.

Também chama a atenção a maneira como a *persona* poética lida com o aspecto temporal. No soneto número “6”, o pastor Montano deprecia a sua condição por ter sido abandonado por Nise. A ação reside no pretérito distante, o que explicaria a extensão de seu olhar ao longo do Oceano Índico, na trilha deixada pela amada.

No soneto número “91”, a *persona* lírica não está diante da “Senhora”; mas impactado, sob efeitos da visão sublime, epifânica, que acaba de ter. A ação parece localizar-se num tempo mais próximo da enunciação, o que se poderia se justificar pelo verbo “Responder”, flexionado no presente, no penúltimo verso; e pelo passado próximo sugerido por “vos vi”, no verso final.

O que a leitura desses poemas permite afirmar sobre o “retrato” pintado¹² por Camões? Que, obediente às preceptivas poéticas vigentes no século XVI, e em diálogo com os escritores da Antiguidade greco-latina, além de Petrarca etc, o poeta traçou diferentes perfis da “*persona* lírica”, ao representar seus estados de alma em decorrência ora da ausência, ora da presença da mulher que desejam.

Ao proceder deste modo, temos acesso aos traços morais do “pastor” (Soneto “6”) e do “eu lírico” (Soneto “91”) a partir do *ethos* de personagens retratadas como emocionalmente instáveis. É paradoxal que o retrato de ambos esses homens de papel dependa de sua convivência com Nise, ou da visão de uma “Senhora”.

12 “Para ler a ekphrasis retoricamente, é útil observar que nos textos gregos o verbo *graphein* significa tanto escrever quanto pintar, assim como o substantivo *graphé* significa escrita e pintura. A equivalência de escritura e pintura no grego *graphein* permite propor não a identidade da poesia e da pintura, por exemplo, mas a homologia dos procedimentos miméticos aplicados a uma e outra (HANSEN, 2006, p. 91).

Como salientou-se, não há novidade. Porém, acredita-se que a leitura atenta do soneto camoniano promoveria rediscussões em torno do retrato como dispositivo retórico, gênero poético, modalidade discursiva etc. Poder-se-ia afirmar que nos dois poemas o perfil não está subordinado à descrição idealizada de mulheres ou deidades femininas; mas sim, na figuração dos efeitos que elas despertaram nos homens de papel que teriam partilhado de sua “existência”.

Será pouco e raso supor que o retrato constituísse mero apêndice descritivo, subordinado à tipologia narrativa ou a modalidades, ainda que supostamente elevadas. Longe de atribuir caráter acessório ao retrato, a tradição poética sugere que a figuração de uma personagem e/ou do *ethos* projetado pela *persona* lírica fosse um artifício retórico-poético. Elemento persuasório, ele seria capaz de simular o encantamento da *persona* poética e suscitar o nosso, a despeito do tédio e da apatia que rivalizam com a fruição de poesia e outras artes, em particular nestes dias de embrutecimento e achatamento compulsório das diferenças.

Camões,
retratista

29

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. 4ª ed. Traduzido por Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

ALIGHIERI, Dante. **Sobre a Eloquência em Vernáculo**. Traduzido por Tiago Tresoldi. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. Traduzido por Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2008.

BULST, Neithard. Sobre o Objeto e o Método da prosopografia. Traduzido por Cybele Crossetti de Almeida. **Revista Politeia**, Vitória da Conquista, v. 5, n. 1, 2005, pp. 47-67.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008 [Organização: Antônio Salgado Júnior].

DOODY, Margaret. Dar um Rosto ao Personagem. In: MORETTI, Franco (org.). **A Cultura do Romance**. Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 563-592.

DU BOIS, Jean-Baptiste. **Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture (Première partie)**. Paris: Jean Mariette, 1719. [PDF]

FILÓSTRATO [O Velho]. **Amores e Outras Imagens**. Traduzido por Rosângela Amato. São Paulo: Hedra, 2012.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de Retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

HALICARNASSO, Dionísio de. **Tratado da Imitação**. Traduzido por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC, 1986.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, 2006, pp. 85-105.

HORÁCIO. **Arte Poética**. In: TRINGALI, Dante. **A Arte Poética de Horácio**. São Paulo: Musa, 1993.

LULIO, Antonio. **Sobre el Decoro de la Poética**. Traduzido por Antonio Sancho Royo. Madri: Ediciones Clássicas, 1994.

MARTINS, Paulo. “Uma visão periegemática sobre a écfrase”. **Revista Clássica**, v. 29, n. 2, 2016, pp. 163-204.

MEDINA, Susana Passos. “*Ecphrasis* ou *Ekphrasis*”. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/> – Acesso em: 19 de novembro de 2018.

MUHANA, Adma. **Poesia e pintura ou Pintura e poesia – Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. São Paulo: Edusp, 2002.

PETRARCA, Francesco. **Poemas de Amor**. Traduzido por Jamir Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. **A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

RODOLPHO, Melina. **Écfrase e Evidência nas Letras latinas: doutrina e práxis**. São Paulo: Humanitas, 2012.

SCHÜLER, Donaldo. **Literatura Grega: Irradiações**. Cotia: Ateliê, 2018.

SOUZA, José Cavalcante de. **Os Pré-Socráticos**. Traduzido por José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

TEOFRASTO. **Os Caracteres**. Traduzido por Daisi Malhadas e Haignanuch Sarian. São Paulo: EPU, 1978.

TEÓN; HERMÓGENES; AFTONIO. **Ejercicios de Retórica**. Traduzido por Dolores Reche Martínez. Madri: Gredos, 1991.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Traduzido por Odorico Mendes. Cotia: Ateliê, 2008.

VITRÚVIO. **Da Arquitetura**. Traduzido por Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec; FAPAM, 1999.

*Camões,
retratista*

31

