

DECAMERÃO:

UM ESTUDO ENTRE A LITERATURA E A PINTURA A PARTIR DAS REFLEXÕES DE ALBERTI E DE LESSING

Adriana Camargo PEREIRA

Professora Auxiliar da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); Mestranda do Programa em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

O presente artigo apresenta, com base em alguns teóricos, os agenciamentos engendrados entre texto e imagem com foco mais direcionado nas relações entre literatura e pintura. Para isso selecionamos como recorte uma novela do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, escrito entre 1348 a 1353, e as respectivas “pinturas-narrativas” executadas em quatro episódios, pelo pintor renascentista Sandro Botticelli, produzidas em 1483, para que o artigo pudesse ser viabilizado. A partir de um estudo da teoria que começa a vigorar no renascimento com o tratado “Da Pintura”, forjado por Leon Battista Alberti, e a leitura de Lessing em *Laocoonte*, acerca da problemática texto/imagem, tentaremos elencar e analisar algumas relações que envolvem as especificidades de cada área e fazer os, possíveis, imbricamentos de associações e/ou paradoxos.

Palavras-chave

pintura; literatura; imitação; mimese

“Deverá a pintura ser como uma poesia muda e um poema como um quadro falante?” (JIMENES, 1999, p. 96). Podemos, por meio dessa indagação – referência essa ao aforismo de Simônides (século V) “a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala” –, pensar na doutrina que começa a vigorar, efetivamente, a partir da renascença sobre a “legitimação” da relação entre pintura e poesia que é adotada como tradição: o poeta como pintor – o poeta se faz também um pintor. O direito concedido pela Idade Média a certas artes como a poesia e a retórica modificou-se, gradualmente, na renascença, de modo a admitir possíveis níveis igualitários para as artes visuais assim como a pintura e a escultura.

Essa teoria humanística das artes, na qual a pintura e a escultura comecem a ter reconhecimento pela academia, foi adotada por alguns artistas e teóricos do século XV, como Leon Battista Alberti, que instituiu o tratado *Da pintura* como “metodologia científica” para pintores e artistas em geral, criando técnicas específicas para cada prática. Distinguindo, por assim dizer, o desenvolvimento metodológico de uma pintura e ou escultura ele elevou a pintura ao “estatuto de arte”, arte esta discriminada pela literatura até meados do período renascentista. No entanto esse tratado sofrerá aceitação, críticas e mudanças expressivas até o século XIX, pois do século XIV ao século XVIII podemos salientar que nas artes plásticas, será constituído, um modelo mimético de representação das obras pictóricas ou das esculturas. No período naturalista (século XV ao XVIII), as artes plásticas se pautarão, em um arquétipo em que a perspectiva imita o espaço real nas obras. Opera-se, portanto, a partir de um ilusionismo da realidade. Durante esse período, o modelo mimético será cultuado pelos artistas e, como consequência, emprega-se a ideia de acordo com a qual pintura e literatura se apresentarão como artes que cumprem um mesmo papel, atestam os mesmos atributos, ou seja, a tradução de uma obra literária em obra plástica ou a obra plástica traduzida em obra literária cumpre o mesmo rito. Somente a partir do século XIX, existirá uma alteração nesse paradigma fazendo com que literatura e pintura sejam reconhecidas em ponto de vista distintos, por meio de especificidades únicas de cada prática e dentro da sua finalidade.

Como o período se faz bastante extenso, permitindo diversas leituras e interpretações, o texto aqui proposto se restringirá a alguns apontamentos sobre paradigmas, relacionando teorias do renascimento tratadas por Alberti e a oposição entre as mesmas, tratadas por Lessing. Tentaremos empreender alguns pequenos desdobramentos do período a partir das teorias de estudiosos do assunto começando pelo pensamento renascentista, aplicado no recorte escolhido.

Antes do renascimento e dos tratados de pintura, apenas a literatura era considerada como arte liberal, pois se apresentava como discurso competente ao englobar o todo devido à sua capacidade de pensar, teorizar e fazer. A pintura não se encontrava à altura de tamanho *status*, não era conceituada e se

reservava a um grau menor de importância, principalmente aquela que se dedicava apenas a uma representação ou imitação da natureza. Pinturas que não estivessem atreladas a algum tema literário ou bíblico eram, sumariamente, desconsideradas aos olhos dos “eruditos”. A crítica era dependente da literatura. Somente a partir dos estudos de Leon Battista Alberti (teórico e artista do século XV - 1404-1519) que passou a existir uma estruturação sistematizada da teoria da pintura com base na literatura. Partindo do renascimento até o séc. XVIII, a pintura será considerada natural, pois não precisava de intermediações como a escrita ou a música.

Essa imitação da natureza, efeito de mimese, adotada pelos artistas pictóricos sempre foi desvalorizada e considerada sem merecimentos, mesmo o artista empregando toda a sua subjetividade no fazer da obra: com um estudo das cores, dos pigmentos, o cuidado com texturas e relevos, contrastes etc. No renascimento, os artistas eram desprezados até mesmo pelos poetas eruditos. A pintura, para ser merecedora de aceitação por parte da academia, deveria se dedicar a desenvolver e representar temas nobres, temas com valor literário, mitológicos ou bíblicos. Com o passar dos tempos, muito lentamente existirá uma tentativa com procedimentos acadêmicos de transformar esse (pré)conceito e exigir que o artista seja tratado como alguém dotado de erudição, pois desenvolverá, no ato de pintar, um estudo pragmático precedente para aplicar em sua arte, que envolverá um estudo literário, noções de geometria, regras de composição, estudo das cores e da luz entre outros atributos:

Sob todos os aspectos, o pintor ideal albertiano será um homem excepcional, um “quase Deus” que interpreta e recria o mundo da natureza. Para atingir a perfeição da arte, ele não apenas deve ser versado em muitas coisas. [...] Conhecerá a geometria, estudará a natureza, lerá poetas e pensadores. (ALBERTI, 1999, p. 67)

No período renascentista a ideia da imitação pictórica se coloca como base da relação entre literatura e pintura. O discurso narrativo da obra literária se insere como fator determinante na composição da pintura elaborada pelo artista. O artista deve primeiramente estudar e decodificar o texto literário para, somente em seguida, desenvolver uma tradução do mesmo para a pintura. Entretanto, segundo Alberti, o artista não deve apenas imitar a natureza, mas sim sobrepô-la, transcendê-la e não se restringir apenas ao realismo da cena:

O artista estudará e imitará a natureza, mas não se limitará à simples reprodução realística. No plano da técnica tratará de evitar erros que não estão de acordo com a experiência humana e de desenhar bem e em proporções corretas corpos e seres inanimados. A imitação não se esgota porém com a semelhança. Procurará, ao contrário, a beleza. (ALBERTI, 1999, p. 64)

A ideia de imitação da natureza e a sua importância para o entendimento e para o aprendizado não somente criativo, mas também científico, já foram

colocadas muito antes e, de forma idealizada, por Aristóteles (367-363 a.C.), que acreditava que por meio da imitação se educava o outro; a imitação se fazia um instrumento de cognição. Essa ideia será pontuada posteriormente pelos princípios “instruir e deleitar” (Cf. LEE, 1982) de acordo com os quais o sujeito (espectador) não irá apenas se deleitar com o que observa, mas também aprender acerca de algo. Vale ressaltar que existe uma preocupação com o conteúdo que será repassado para esse sujeito, inclusive de teor moral. A pintura, como imitação, apresentava-se favorável à educação e se constituía, algumas vezes, pela sua força de representação,¹ mais eficaz que a literatura, pois a literatura prescrevia o entendimento de códigos particulares, que muitas vezes, empregavam-se como fator limitador no discurso, na decodificação do mesmo. Sabemos que é fato que a pintura também utiliza códigos pessoais que precisam de decodificação para inteligibilidade, contudo, ela se faz mais visual e, por conseguinte, mais universal.

O texto literário que será utilizado para este breve estudo é a Oitava novela/jornada Quinta – estória de Anastácio degli Onesti – dos contos literários Decamerão: primeiro livro de contos universais de Boccaccio, escritor italiano nascido na Toscana em 1313. “Fue el autor de el “Decamerón” el primer gran libro de cuentos de la literatura universal. En él se exponen cien cuentos narrados por diez jóvenes, tres hombres y siete mujeres que se van al campo huyendo de la peste bubónica que afectó a Italia, al igual que al resto de Europa, causando grandes estragos.” Este livro apresenta cem histórias contadas por dez jovens, três homens e sete mulheres que vão para o campo para escapar da peste que assolou a Itália, como o resto da Europa, causando grande destruição. Já as imagens utilizadas neste estudo são quatro obras de Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli, que nasceu em Florença em 1445. Botticelli foi um renomado pintor italiano da Escola Florentina do Renascimento. As obras foram elaboradas por episódios, para ilustrar e narrar a novela citada acima.

A partir do texto literário selecionado para essa discussão seguida das imagens pictóricas que compõem a narrativa visual do texto, notaremos que se apresenta bastante saliente essa forma de construção de mimese nas quatro obras de Sandro Botticelli, elaboradas por episódios, sobre a novela:

Oitava novela: Anastácio degli Onesti, por amar uma Traversari, gasta suas riquezas, sem ser amado. A rogo dos seus, parte para Chiassi; ali vê um cavaleiro caçar uma jovem, que mata e deixa que seja devorada por dois cachorros. Anastácio convida os seus parentes e aquela mulher que ele amava para um jantar. A mulher amada vê aquela jovem ser devorada; e, receando que o mesmo venha a acontecer-lhe, toma Anastácio por marido (BOCAC-CIO, 1979, p. 300).

¹ Vamos perceber no decorrer do texto algumas analogias do pensamento de Alberti em relação ao de Aristóteles, contudo Alberti desconhecia os escritos do estagirita.

Basicamente a estória versa sobre um jovem de nome Anastácio, da cidade italiana de Ravena, que se aproveita de uma situação (de um assassinato) – que emprega medo, dor e revolta, um ato praticado em um evento público – para convencer sua amada, que até o momento não havia se rendido aos seus encantos e aceito casar com ele.

O artista Sandro Botticelli, de acordo com a estória, dividiu o que podemos considerar como prólogo, desenvolvimento e conclusão em quatro passagens que ponderou essenciais para a construção narrativa e as pintou em episódios:

1. O Encontro Com Os Amaldiçoados na Floresta de Pinheiros



http://es.wikipedia.org/wiki/La_historia_de_Nastagio_degli_Onesti
A história do degli Onesti de Nastagio - 1º episódio
1483 - Tempera no painel, 83 x 138 cm
Museo del Prado, Madrid

2. A Caçada Infernal



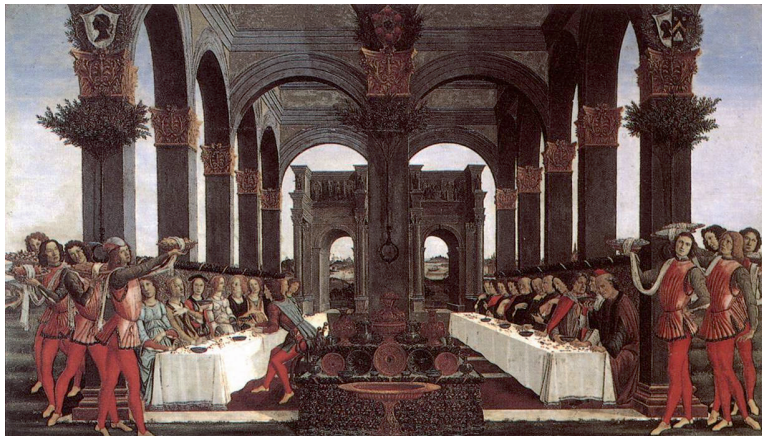
http://es.wikipedia.org/wiki/La_historia_de_Nastagio_degli_Onesti
A história do degli Onesti de Nastagio - 2º episódio
1483 - Tempera no painel, 82 x 138 cm
Museo del Prado, Madrid

3. O Banquete na Floresta de Pinheiros



http://es.wikipedia.org/wiki/La_historia_de_Nastagio_degli_Onesti
A história do degli Onesti de Nastagio - 3º episódio
1483 - Tempera no painel, 83 x 142 cm
Museo del Prado, Madrid

4. O Banquete de Casamento



http://es.wikipedia.org/wiki/La_historia_de_Nastagio_degli_Onesti
A história do degli Onesti de Nastagio - 4º episódio
1483 - Tempera no painel, 83 x 142 cm
Coleção particular

A primeira pintura-narrativa traz a seguinte passagem, após a amada recusar mais uma vez o seu amor, Anastácio vai para a floresta se refugiar e refletir sobre o ocorrido; então ele começa a escutar gritos, ruídos na floresta e avista uma moça nua sendo acuada por um cavaleiro acompanhado de cães raivosos. Anastácio agarra um galho de árvore para tentar defender a moça.

Na segunda pintura-narrativa, é representado o momento em que Anastácio assiste o cavaleiro assassinando brutalmente a mulher arrancando-lhe as vísceras e dando-as de comer aos cães. E, ao fundo da tela, Botticelli retrocede a cena do cavaleiro perseguindo a mesma mulher pela praia. Essa representação designa a punição ao cavalheiro, cujo amor extremo levou ao suicídio, e também a moça nua, que em vida fora austera com seu amor, ou seja: os dois estão condenados a repetir a perseguição eternamente, para se resignarem.

Já na terceira pintura-narrativa, Anastácio convida diversas pessoas para um banquete no meio da floresta, para que todos testemunhassem o terror. E, também presente, a sua amada observa estarrecida o assassinato da moça. Mesmo rejeitado, Anastácio teme acontecer o mesmo consigo e, então, se sujeita ao casamento. Botticelli retrata a cena secundária à direita no quadro.

A quarta pintura-narrativa representa o banquete de casamento, que é celebrado com grandeza e exuberância, nos jardins de um casarão italiano. Uma mesa farta e com muitos convidados compõem a celebração. Os braços familiares sugerem que Botticelli pintou o quadro na ocasião de um casamento florentino. O quadro alude um desfecho que favorece os anseios de Anastácio referentes ao amor correspondido de sua amada.

Quando surgiu, por volta do século XIV, esse sistema de representação procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base em leis “objetivas” de espaço, formuladas pela geometria euclidiana. No caso, o suporte matemático muniava garantias de racionalidade às projeções gráficas. Acreditava-se que, por ser um sistema de representação fundado nas leis científicas de construção de espaço, a perspectiva renascentista deveria reproduzir a imagem mais precisa e fiel da realidade visível; uma imagem que correspondesse à visão da natureza mais próxima daquela que o olho humano obtém através do seu mecanismo óptico. Para o homem do renascimento, a *Perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação objetivo, científico e absolutamente fiel ao espaço real observado pelo homem (Cf. MACHADO, 1992).

Todavia, não se tratava apenas de buscar recursos para representar o “real”. A estratégia era suprimir, ou pelo menos reprimir a própria representação, na medida em que esse *analagon* buscado deveria ter espessura e densidades suficientes para se fazer passar pelo próprio real. Leon Battista Alberti (1404-1519), humanista, primeiro teorizador da perspectiva, referia-se às obras como “janelas” (NAVES, 1984). Leonardo da Vinci comparava as obras às “paredes de vidro”. Nesse momento, século XIV, percebe-se uma mudança estilística do pensamento, pois a maneira de representar é alterada.

Em ambas as afirmações, notamos como o suporte perde a consistência para se transformar no resultado de uma projeção especular. Em suas análises sobre *El Greco*, Rodrigo Naves ressalta a crença renascentista na contraposição entre o aspecto transparente da alma e o caráter turvo e mundano do corpo. Não tanto a oposição corpo e alma, mas, sobretudo, um anseio de suprimir a opacidade do mundo em troca de uma realidade cristalina: “A beleza do corpo

não consiste na sombra da matéria, mas na claridade e na graça da forma, não na massa obscura, mas em uma espécie de harmonia luminosa” (NAVES, 1984, p. 19).

Além da profundidade permitida pela perspectiva, foi preciso que elementos constituintes da pintura sofressem um recalque. A tinta, a tela e, sobretudo, o pincel são pensados como ausência. O ideal de transparência, produto de um “desejo mimético”, exigiu, simultaneamente, à invenção da perspectiva onde o espaço começa a ser percebido como fenômeno ótico, diferente do pensamento greco-romano. A pintura renascentista é pensada como uma janela de vidro: como se observássemos o exterior através de uma janela.

A experiência individual passa a ser trabalhada de outra forma, não se faz mais uma alusão a algo: passa a ser uma “poesia muda” – a pintura passa a ser narração. (ALBERTI, 1999) Com a perspectiva, o artista pode se “projetar” no espaço da pintura. Por meio da ilusão de ótica é possível representar o espaço (pintura, escultura, arquitetura) que se constitui uma arte única, porém com materiais e técnicas distintas e o mesmo propósito: percepção do espaço pelo espectador.

Retornando às pinturas de Sandro Botticelli que “narram” a obra de Boccaccio e estabelecendo uma breve leitura, na perspectiva de Alberti, das obras pictóricas, podemos observar que o pintor renascentista reverencia o conteúdo da novela literária e, em dois episódios, trabalha com uma composição que valoriza e reitera os desdobramentos da narrativa escrita por Boccaccio. O pintor ilustra e desenrola a obra com uma representação quase invariável ao teor textual, elaborando uma constituição narrativa pictórica. No entanto, aos olhos do espectador, notamos algumas alterações, e, entre elas, em relação à obra poética na pintura do 3º episódio, no que se refere à composição da floresta com o tamanho das árvores dispostas no plano espacial. Todavia, é perceptível a exacerbação da beleza visual nessa obra, pois existe uma grande preocupação estética e estilística na aplicação das cores, do relevo, dos contrastes e na perspectiva tratada, traduzida na bidimensionalidade do quadro.

Outro elemento importante diz respeito à disposição das figuras humanas com uma composição da indumentária que apresentam os atributos dos valores religiosos e morais do período renascentista. A importância desses elementos, apontada anteriormente por Alberti, destaca-se enquanto parte constituinte das obras e se traduz, aqui, tanto ou mais importante que a própria representação, pois as pinturas subjugam a reprodução calcada apenas na estória. A estória, em sua versão pictórica deseja ir além do texto escrito: vislumbra traduzir da literatura, não apenas a descrição do texto, mas englobar, também, valores morais, técnicos e estéticos. Botticelli ainda imprime nas obras o seu estilo decorativo manifestando o seu traço particular e recorrente dos seus trabalhos; como as suas “(...) louras flutuantes que eram mais um retrocesso a arte bizantina. Por outro lado, apresenta em seus nus a síntese da Renascença.” (STRICKLAND; BOSWELL, 1999, p. 33)

O traço pode ser considerado como um elemento teórico da pintura. Esse é um outro ponto importante de discussão nas obras pictóricas em estudo, Nas quatro obras, a linha do desenho apresenta-se de forma bastante demarcada e com preenchimento da mesma pelos tons, luz e sombra que fornecem contraste, perspectiva e relevo às imagens, empregando, assim, a impressão de tridimensionalidade e espacialidade para o quadro. No entanto, seguindo a metodologia de Alberti no tratado *Da pintura*, a cor se traduz como elemento secundário nas obras: ela continua subordinada ao desenho, pois diz respeito à emoção, ao sensório (o que vai ser desprezado pela academia até o século XVIII) e não à razão.

As emoções e expressão dos sentimentos da alma, nas obras, são representadas pelos gestos dos corpos. Apresentemos como exemplo a cor vermelha que nos episódios 1º, 2º e 4º, de Botticelli se fazem bastante intensas, mas se colocam ao lado de tons claros e ou das luzes e sombras como forma de equilíbrio e harmonização do quadro. O branco segundo Alberti, sempre pode ser ainda mais branco, ressaltando o brilho; e o preto, o contrário. Botticelli explora o branco e o preto em proveito dessa perspectiva de luz e sombra: a representação do cavalo, do 2º episódio, colocado em segundo plano e do cavalo do 4º episódio, colocado em primeiro plano imprime um branco reluzente assim como o tecido que reveste a mesa do 4º episódio.

Nos quatro episódios representados por Botticelli, a construção do espaço pictórico baseia-se, sobretudo, nessa perspectiva ilusionista: percebemos a construção de cada plano na composição; o que privilegia a visão do que está antes e depois no enquadramento, ou seja, divisão dos planos na cena enquadrada. No 4º episódio, isso se manifesta ainda mais aparente devido à construção arquitetônica, culminando no ponto de fuga – linhas devidamente calculadas e convergentes que proporcionam efeito ilusório de um mesmo ponto em qualquer posição, ao olhar do espectador.

Após as teorias da pintura, descritas por Alberti (1404-1519) e concomitantemente a elas, surgirão outras reflexões, classificações e teorias acerca das relações entre literatura e pintura. Alguns artistas do período e teóricos, como Leonardo da Vinci (Cf. FARAGO, 1982), irão valorizar a pintura como conhecimento empírico, apostando no exercício da prática como elemento fundante para a cognição do humano. Da Vinci, por exemplo, defende a pintura como uma arte mais nobre que a poesia, devido ao fato de ela municiar elementos e instrumentos que promovem uma inteligibilidade mais facilitada para o espectador. Através dos seus códigos visuais, a pintura permite uma leitura mais universal, pois não necessita de intérpretes como a poesia que usa da letra, da palavra como mediação para existir e se expressar. O leitor, necessariamente, precisa ter o domínio da leitura para decodificar o texto. O domínio dos signos escritos não é relevante para o espectador apreciar a imagem. Da Vinci aloca a pintura como descrição do poema e imitação da natureza e não como narração. Todavia Rogier de Piles pode ser considerado o primeiro teórico a pensar o tema da representação como fator secundário na obra e a pintura com seus elementos e recursos próprios (Cf. PUTTFARKEN, 1985).

Não obstante, fazendo uma transposição do século XV para o século XVI, mais precisamente a partir do pensador alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), no estudo de *Laocoonte*, datado de 1766, surgirão questões e apontamentos distintos no que se refere à relação entre pintura e literatura. Essas expressões artísticas serão repensadas e, de certa forma, é nesse momento que a obra prefigura uma crítica ao paradigma dominante renascentista de que pintura e literatura poderiam compartilhar a mesma temática em linha de complementariedade, pois a pintura seria uma poesia visual leal ao texto literário.

Laocoonte é uma escultura que representa um mito: “filho de Príamo e Hécuba, Laocoonte um herói troiano, sacerdote de Apolo, que morre estrangulado, juntamente com seus dois filhos, por duas serpentes monstruosas, durante a Guerra de Troia”. (BULFINCH, 2001, p. 256). Lessing, por meio de um estudo dessa escultura, aborda as especificidades da pintura e da literatura, e posteriormente os aloca em âmbitos distintos, pois entende que a literatura acontece em um plano e a pintura noutro – a pintura opera com a espacialidade e a literatura com temporalidade: “Eu argumento assim. Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo” (LESSING, 1998, p.193).

Definida a pintura como imitação, observa-se que a plástica em *Laocoonte* se depara com um impasse: o quê, essencialmente, as artes plásticas imitam? Elas imitam palavra ou imagem? Qual o limite entre a plástica e poesia? Começa-se, então, a pensar que as artes plásticas se manifestam como arte que imita a palavra, o texto literário e os seus desdobramentos; pois não compete mais a ela imitar a natureza, como os gregos o fizeram, mas sim, a representação grega da natureza.

Laocoonte se manifesta enquanto um divisor de águas entre o passado renascentista e o período moderno. Pois, para o moderno (século XVI), o passado é um tempo que não retorna. A serpente que a escultura *Laocoonte* ilustra imprime a impossibilidade de regressar ao passado, pois a imitação nessa escultura é realizada a partir da representação e não mais do objeto representado como era empregado na arte renascentista, ou seja: no período moderno imita-se a história e não mais a natureza. Isso implica, como conseguinte, ao mesmo tempo, a uma redefinição do próprio significado de imitação, da mimese defendida e produzida pelos gregos.

Como citado acima, no estudo de Lessing em *Laocoonte*, ele rompe com a ideia comum de que somente a articulação sonora do texto literário distinguiria as duas formas de expressão. Lessing percebe que a mudez de que fala Simônides não pode ser somente a ausência de articulação sonora, pois definida como poesia, a pintura permanece sempre, ainda, relacionada à fala da linguagem.

Enquanto poesia muda, a pintura, por exemplo, o grito do Laocoonte que se vê, entretanto que não se ouve, está ligada a uma presença da au-

sência; Lessing faz alusão igualmente ao mito grego da origem amorosa da plástica. A presença da ausência é o tempo enquanto espaço. E, logo, a visibilidade da pintura deve se pautar pelos princípios ilusionistas do espaço, enquanto a escuta da poesia, pelos princípios do tempo. A combinação dos termos, de imediato, tão antagônico como presença da ausência, visão do que se ausenta, parece definir-se à medida que Lessing apreende a fronteira entre pintura e poesia como fronteira entre tempo e espaço. A visão do que se ausenta é, para Lessing, a representação histórica do objeto, o seu ilusionismo e especulação, o seu conceito. O tempo é pensado, essencialmente, como memorial e, assim, como o que do tempo não passou com o tempo.

Outro ponto que vale ser ressaltado é que na pintura se privilegia um modelo de “beleza” que é aplicado nas figuras dispostas na tela, principalmente a imagem do feminino que é reverberada nas obras dos artistas. Esse conceito de belo tem a sua aplicação desde a estética de Aristóteles, quando a consideração de belo formal aplica-se e destina-se aos conceitos de conformidade, simetria e determinação aplicados à figura humana: “(...) esta beleza formal manifesta-se primeiro no corpo humano. Aí Aristóteles regressa à concepção de finalidade. O belo, no corpo, é o que é final: saúde, força, grandeza etc. Esta beleza é evidente e deve exercer uma influência sedutora” (BAYER, 1978, p. 53). Portanto, esse conceito de belo atravessa o renascimento, acompanhado a tradição artística e se constitui em um modelo idealizado. Um padrão de perfeição a ser seguido, praticado, incorporado e imitado, continuamente, pelos artistas em suas obras. Exemplo desse ideal de beleza pode ser observado nas obras de Botticelli aqui retratadas a partir da obra literária de Boccaccio: como narra o conto de Boccaccio a jovem é perseguida por cães raivosos e um cavaleiro, com uma espada, que lhe arranca as vísceras e oferece aos cães como banquete.

Não obstante, em nenhum dos episódios pictóricos de Sandro Botticelli é apresentado ao espectador essa intensidade tratada no texto em imagem, pois na novela de Boccaccio a descrição narrada beira a repugnância e abominação do espectador com tamanha violência a medida que a cena é desvelada. Podemos perceber, por exemplo, que no 2º episódio tratado por Botticelli vemos a moça de bruços caída no chão, com as costas cortadas e entreabertas pelas mordidas dos cães, entretanto não é retratado de fato o que o texto descreve. Existe, sim, uma alusão ao que será executado posteriormente, no caso “as vísceras da moça servida no banquete”. Porém, aos olhos do espectador, isso é tratado pela pintura de forma mais tênue e velada. O feio, o grotesco, nessas imitações não tem lugar nem mesmo espaço. As obras pictóricas ou escultóricas do período aqui estudado serão representadas e apresentadas pelos artistas, em sua maioria, abordando composições mais majestosas e com critérios e cultos que designam o conceito de belo.

Lessing reitera nossa interpretação quando pondera que a beleza não consiste na expressão em si, se volta mais para a forma:

Existem paixões e graus de paixões que se manifestam na face através das contorções as mais feias e colocam o corpo em posições tão violentas que todas as belas linhas, que o contornam numa situação calma, se perdem. Quanto a essas os artistas antigos ou se abstinham inteiramente ou as reduziam a um grau inferior no qual elas estão aptas a uma medida de beleza (LESSING, 1998, p. 91).

A forma de expressão da obra ordenada pelas vias da literatura no conto de Boccaccio, por exemplo, se faz bastante distinta do efeito visual proporcionado pelos respectivos episódios do conto, pintados por Botticelli. Entendemos, aqui, que através dessa leitura, cada forma de expressão proporciona um efeito, uma intencionalidade que diz respeito à particularidade que se envolve a na especificidade de cada uma das práticas. Em outras palavras, pintura e literatura se apropriam de elementos distintos na composição e, como consequência, promove também interpretações outras, reservadas a cada matéria de expressão: literatura, pintura. Ao retomar a indagação que inicia este artigo: “deverá a pintura ser como uma poesia muda e um poema como um quadro falante?”, apreendemos melhor a inabilidade para tal alegoria.

Segundo Lessing, pintura se faz por meio de signos naturais e literatura por signos arbitrários, elas possuem signos distintos e por isso não podem ser alocadas em igualdade.

Sabemos que essa breve análise com base em algumas teorias do período delimitado se faz diminuta e insuficiente, para conclusões mais fundamentadas sobre os fatores que envolvem o tema literatura/pintura, que se estende por séculos envolvendo elementos de outras categorias, não somente os envolvidos no recorte elucidado, mas que também, influenciaram de forma significativa na construção e reestruturação de um pensamento e prática. No entanto, como procuramos mostrar, a partir do século XVI a pintura é pensada para além de uma imitação ou narração de temas literários. Ela se desobriga da descrição poética, adotando uma linguagem mais liberta dos modelos pictóricos implementados por tratados. A partir da reflexão sobre a arte, sua construção e o seu campo de abrangência, através das obras de Alberti e Lessing, está dada a possibilidade da arte romper com padrões dominantes e, mesmo que seja ainda de soslaio, repensar seus modelos. ☒

PEREIRA, A. C. DECAMERON: A STUDY BETWEEN LITERATURE AND PAINTING AND DISCUSSED BY LESSING AND ALBERTI

Abstract

This paper presents, based on some theoretical assemblages engendered between text and image focused more towards the relationship between literature and painting. We chose as a novel crop Decameron by Giovanni Boccaccio, written between 1348 to 1353, and its “narrative paintings,”

performed in four episodes, the Renaissance painter Sandro Botticelli, produced in 1483, that the article can be made possible. From a study of the theory which takes effect in the Renaissance with the treatise "On Painting", coined by Leon Battista Alberti, and the reading of Lessing's Laocoon, about the problematic text / image, try to list and analyze some relations involving specificities of each area and make, possible, overlapping associations and / or paradoxes.

Keywords

painting; literature; imitation; mimesis.

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999. 161p.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Ed. Estampa, 1978. 464p.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979. 300p.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia, história de Deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 256p.

FARAGO, Claire. *Leonardo da Vinci's. Paragone A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas*. Londres: Compenhagem e Colônia Brill, 1982. 122p.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999. 413p.

LEE, Rensselaer. *Ut pictura poesis: la teoria humanística de la pintura*. Madri: Cátedra, 1982. 297p.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998. 318p.

MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. *Imagens*, n. 3, dez. 1994. 193 p.

NAVES, Rodrigo. *El greco*. São Paulo: Ed. brasiliense, 1984. 293p.

PUTTFARKEN, Thomas. *Rogier de Piles Theory of Art*. New Haven: Yale University Press, 1985. 320p.

STRICKLAND, Carol; BOSWELL, John. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. 198p.

