

O Retrato Feminino Clássico na Literatura e nas Artes Plásticas ou Porque Sorri Lisa

Prof. Me. Flavio Felicio Botton¹ (UniABC)

Resumo:

*Tendo como ponto de partida o fato de que todos artistas estão sujeitos a regras comuns, o que este trabalho pretende é perquirir as convenções do retrato feminino na arte clássica. Assim, seguindo a máxima de Leonardo, que acredita que “a pintura é a poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é a pintura que se ouve, mas não se vê”, ou mesmo de Horácio, para quem *ut pictura poesis*, buscar-se-ão, primeiramente, as convenções utilizadas para retratar a mulher na poesia, para, em seguida, compará-las com as mesmas situações nas artes plásticas. Para isso, escolhemos alguns autores reconhecidamente importantes, seja na criação ou na difusão dos ideais clássicos. Primeiramente, trabalharemos com sonetos de Petrarca e Camões. No segundo momento, traçaremos os paralelos entre as convenções observadas na poesia e os retratos femininos executados por Lorenzo de Credi, Rafael Sanzio e Leonardo Da Vinci.*

Palavras-chave: Renascimento, Petrarca, Camões, Leonardo da Vinci, artes plásticas

Introdução

Pretensão de filósofos, historiadores, literatos, sociólogos, antropólogos e tantos outros especialistas e eruditos, conceituar a arte e o trabalho artístico resulta inúmeras discussões, publicações e, em suma, controvérsias calorosas. Apesar de todas as dificuldades, sempre há quem pense a arte como criação pessoal de um ser humano privilegiado, imune a regras, de capacidades especiais, ou mesmo de inspiração divina.

Classificar o artista como um *gênio* acima dos outros homens tem grandes relações com a história da arte renascentista. Neste período, surge a noção, impensável durante a Idade Média, de criação artística. No medievo, a criação era exclusividade de Deus, restando ao artista apenas a possibilidade da execução, da feitura, da confecção. Apesar deste fato inusitado, nunca houve, pelo menos até prova em contrário, um artista completamente imune a convenções, especialmente nos períodos que buscam travar relações com as expressões artísticas da Antiguidade Clássica grega ou latina. Por mais geniais que fossem, os artistas renascentistas não partiam de uma tábula rasa, mas sim abasteciam-se de toda a munição clássica que estivesse a sua disposição. Mesmo Leonardo, o mais dado a questionamentos dentre os pintores renascentistas, acompanhou convenções, inventou, seguiu e, às vezes, quebrou normas e teorias. Tome-se como exemplo de submissão às convenções a sua *Anunciação*, em que se vê o posicionamento convencional do anjo ligado ao espaço aberto, enquanto Maria posta-se junto ao espaço fechado, tal como Botticelli e outros já haviam feito anos antes.

Partindo então do dado conhecido que confirma que todos artistas estão sujeitos a regras comuns, o que este ensaio pretende é perquirir as convenções do retrato feminino na arte clássica. Assim, seguindo a máxima de Leonardo, que acredita que “a pintura é a poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é a pintura que se ouve, mas não se vê”, ou mesmo de Horácio, para quem *ut pictura poesis*, buscar-se-ão, primeiramente, as convenções utilizadas para retratar a mulher na poesia, para, em seguida, compará-las com as mesmas situações nas artes plásticas.

Escolhemos para isso alguns autores reconhecidamente importantes, seja na criação ou na difusão dos ideais clássicos. Trabalharemos com sonetos de Petrarca e Camões. No segundo momento, traçaremos os paralelos entre as convenções observadas na poesia e os retratos femininos executados por Lorenzo de Credi, Rafael Sanzio e Leonardo Da Vinci.

1 Petrarca e Camões: a convenção literária

Um dos nomes exponenciais da literatura ocidental, o grande responsável pela difusão e pela definição do que hoje chamamos de soneto, autor dos *Rerum vulgarium fragmenta* (*Fragmentos em língua popular*), mais conhecidos pelo nome de *Canzoniere*, Francesco Petrarca nasceu na cidade de Arezzo, no início do século XIV.

Dentre os trezentos e cinquenta poemas que compõem a obra petrarquiana, escolhemos o soneto que aparece na edição brasileira, com tradução de Jamil Almansur Haddad, como “Reconhece dever a própria salvação à honestidade de Laura”.

Dureza doce, e plácida repulsa,
plenas de casto amor e de piedade
desdém gracioso, que minha ansiedade
aplaca – muito embora ardente e insulsa;
fala gentil em que luz clara pulsa,
Ó suma cortesia e honestidade!
flor de virtude, fonte de beldade
e que o baixo pensar de mim expulsa.
E capaz de apartar a nossa mente
daquilo que se veda justamente
o seu olhar que torna o homem feliz.
Vem ora confortar a minha vida:
neste belo variar está a raiz
de minha salvação quase perdida.

O poema nos mostra o delicado jogo de atração e repulsa que sustenta o amor em sua vertente platônica. Em outras palavras, temos o frágil equilíbrio exigido dos amantes para que o sentimento se mantenha na justa proporção que caracteriza o amor espiritual e contemplativo. Tome-se como exemplo, as atitudes da mulher que aparecem na primeira estrofe. Veja que os gestos que poderiam se dar por definitivos (dureza, repulsa) aparecem moderadas por expressões lenitivas. Seu gesto não é então “duro”, mas de uma dureza doce, assim como a rejeição se faz de forma mansa, plácida. As atitudes de Laura não visam romper os laços, nem mesmo cortar as esperanças do pobre amante, mas sim apenas e tão somente aplacar-lhe, acalmar-lhe momentaneamente a ansiedade.

Este jogo tem continuidade também no primeiro terceto, em que se percebe que o mesmo elemento que afasta, atrai. Com o simples olhar, a amada interdita a aproximação, da mesma maneira que, com o mesmo olhar, torna o “rejeitado” feliz.

A explicação para esta aparente crueldade sedutora tem sua raiz na idéia de ascensão por meio do amor, já presente em Platão, depois em Plotino e outros. A possibilidade de ascense está no sentimento amoroso contemplativo, como se disse acima. Desta forma, a amada inspira o amante que, ao sentir-se pleno do sentimento puro e abstrato, ascende a uma esfera superior. No entanto, se esta ansiedade amorosa for satisfeita e o amor deixar de ser espiritual para ser físico, tudo se perde e a ascense reflui. Por outro lado, Laura não pode romper definitivamente com o amante (aqui apenas no sentido de “aquele está tomado pelo sentimento amoroso”), pois isso diminuiria a intensidade do amor, impedindo igualmente a ascensão.

É o que nos explica a última estrofe do soneto. O “belo variar” nada mais é que o gesto duro e doce, que a repulsa calma, ou mesmo o desdém gracioso. Assim, com suas hábeis manobras, Laura propicia a salvação do poeta que se veria, se estivesse por sua própria conta, “quase perdida”.

No entanto, nosso objetivo pede que se mostre como são delineados os retratos femininos e Petrarca fá-lo com maestria.

Como em grande parte dos poemas em que se encontram retratos femininos, a personagem é descrita nas categorias interior e exterior, ainda que seja difícil separá-las, pois neste soneto em especial, estão intrinsecamente ligadas. Explica-se: podemos dizer que para descrição exterior, há um correspondente interior. Seja assim nos versos “fala gentil em que luz clara pulsa / Ó suma cortesia e honestidade!” O modo de falar, que a princípio podemos traduzir por delicado, é uma descrição que se pode dizer exterior, mas o conteúdo que essa fala revela é de proporções mais elevadas. A luz que emana das palavras de Laura é, como toda a luz, símbolo de saber e conhecimento, mas também de alto nível espiritual. Some-se a isso o fato de que a palavra gentil, em tempos de Petrarca, possuía um sentido maior que o mesmo vocábulo moderno não carrega. “Gentil”, como observa Haddad, o tradutor de Petrarca citado acima, traz consigo as noções de lealdade, cortesia, nobreza e honra, todos os atributos do perfeito cavaleiro, mas também todas as superiores qualidades da dama.

Algo semelhante se nos revela nos complementos “cortesia e honestidade”. Cortês é aquele que habita a corte, aquele que possui, em suas atitudes, por extensão, a delicadeza, a amabilidade e a urbanidade. Assim também a honestidade, que nos aponta às noções de castidade, pureza e virtude.

Esta espécie de harmonia que se estabelece entre interior e exterior não poderia ser mais clara que no terceiro verso da segunda estrofe: “flor de virtude, fonte de beldade”. O retrato que se faz é então de uma bela mulher, posto que fonte de beldade, mas parece-nos que isto não seria nada se esta beleza não estivesse a adornar um caráter virtuoso. Como o próprio Leonardo Da Vinci gravaria no reverso do *Retrato de Ginevra de Benci*, “*virtutem forma decorat*”, ou “a beleza adorna a virtude”.

A importância da beleza interior é colossal, pois sem ela o sujeito poético se perderia e teria sua ascese comprometida, como se percebe no verso seguinte: “e que o baixo pensar de mim expulsa”. Se não houvesse portanto a firmeza da virtude, a beleza física trairia a contemplação, seria perdição e não elevação.

Ao cabo, percebe-se que o retrato feminino traçado pelo poeta aretino nos traz dois elementos bastante relevantes. O primeiro, como se viu, é a primazia da caracterização interior sobre a exterior. Sabemos apenas que a mulher é bela por ser “fonte de beldade”, nada havendo, neste poema, de mais específico sobre os seus dotes físicos (ainda que, logicamente, em outros poemas de Petrarca, tenhamos a descrição de olhos e cabelos de Laura, por exemplo). Por outro lado, sabemos que ela é doce, graciosa, gentil, cortês, honesta e, em suma, virtuosa.

O segundo elemento que desponta da descrição é a moderação, mesclada ao recato. Todas as atitudes são descritas de forma a ressaltar a moderação de Laura: seus gestos nunca são exaltados e, mesmo quando poderiam aparentar ser, aparecem suavizados, como é o caso da repulsa calma.

Os dados comentados irão compor um retrato modelar das personagens femininas, retrato que corresponde ao ideal de mulher renascentista: ela é bela, mas sua característica mais importante, não é exterior, mas sim a sua capacidade virtuosa de proporcionar ao homem a ascese. A idéia de beleza e amor como instrumentos de ascensão não são noções criadas por Petrarca, mas que vêm de uma longa e sólida tradição que nasce com os diálogos platônicos, passa por Plotino e pelos neoplatônicos e é também utilizada por homens da Idade Média, teólogos e mesmo poetas. O poeta aretino é, no entanto, quem fornece corpo físico a este conceito até então etéreo e imaterial. É de responsabilidade de Petrarca também, o fato de esta caracterização tornar-se modelo, convenção, *topos* da arte e da literatura clássica, sendo perscrutável nas mais distantes literaturas, como por exemplo, a brasileira do século XVIII. Destarte, as mesmas idéias de virtude, recato e elevação espiritual aparecerão em diversos poetas e artistas, seguidores do “*dolce stil nuovo*” de Petrarca.

Tomemos agora um soneto do lusitano Luís de Camões, em que estão presentes as mesmas noções, tanto do retrato feminino, quanto da ascese espiritual do homem.

Um mover de olhos, brando e piedoso,
Sem ver de quê; um riso brando e honesto,
Quase forçado; um doce e humilde gesto,
De qualquer alegria duvidoso;
Um despejo quieto e vergonhoso;
Um repouso gravíssimo e modesto;
Ûa pura bondade, manifesto
Indício da alma, limpo e gracioso;
Um escolhido ousar; uma brandura;
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
Um longo e obediente sofrimento:
Esta foi a celeste fermosura
Da minha Circe, e o mágico veneno
Que pôde transformar meu pensamento.

O efeito produzido pela mulher no eu-lírico se demonstra na última estrofe, em que a figura feminina, comparada à homérica feiticeira Circe, por meio de seu “mágico veneno”, modifica o eu-lírico interiormente, transformando seu pensamento. Repare-se que há uma espécie de oscilação entre as idéias de salvação e perdição, entre bem e mal. A mulher tanto pode ser a Circe, que na *Odisséia* transforma os companheiros de Ulisses em animais, como pode compartilhar de uma beleza celestial, ligando o homem à divindade. O grande estofado do soneto é, no entanto, a caracterização da mulher nos moldes petrarquianos.

Em Camões, são quase imperceptíveis as movimentações da mulher descrita. Veja-se as palavras que remetem a ações externas: mover (de olhos, apenas), gesto (doce e humilde), despejo, aqui no sentido de desembaraço (quieto), repouso (que já não é uma ação propriamente dita) e, finalmente, um “encolhido ousar”, que nos mostra uma retração, um recuo. Dizer que se trata de um retrato, mais que uma série de características, é mostrar, como faz o poeta luso, uma mulher em posição estática, nobre, quase hierática.

Assim, tal qual a amada Laura, a mulher descrita por Camões é bela e sabemos disso por intermédio de uma única palavra: “fermosura”, também na última estrofe. Todas as outras adjetivações servem mais como indício de comportamento e caráter que de retrato físico, por assim dizer.

Temos, da mesma maneira, a relação entre interior e exterior, sempre com a descrição do recato e da moderação. Assim, o olho a se mover, que poderia dar uma falsa noção de cobiça, inveja ou simples agitação interior, é logo descrito como suave e cheio de piedade (que tanto pode ser respeito religioso, como compaixão pelo sofrimento alheio). Moderado e recatado é também seu riso, “quase forçado”, para não duvidarmos em nenhum momento de sua seriedade, mas para que não acusemo-la tão pouco de sisudez ou insinceridade, visto que é “brando e honesto” o seu sorrir. Este mesmo modo de descrição tem seqüência em “despejo quieto”, bem como em “doce e humilde gesto”.

Como fizera Petrarca, Camões também nos ilumina com a bondade de sua amada, agora nos versos três e quatro da segunda estrofe, que é manifestação de sua limpa e pura alma.

O primeiro terceto nos mostra, como já foi apontado, a retração e o encolhimento da figura feminina. Acrescente-se ainda uma certa vigilância, própria da virtude: “um medo sem ter culpa”. Em outras palavras, a mulher assume, como Laura assumira, um estado de atenção e vigília como se só dela dependesse a salvação do eu-lírico e a sua própria. Mas, mesmo assim, seu ar é sereno. E ela dá seqüência a esse sofrimento “longo e obediente” que, como vimos, é o amor em seu estado contemplativo, sabendo que só atuando desta forma ela poderá se manter elevada e elevar seu amado.

À guisa de síntese, como fizemos ao fim da leitura de Petrarca, temos na mulher descrita por Camões, os seguintes ingredientes: seu olhar é suave e pleno de compaixão e respeito, seu riso mo-

derado, seus gestos doces e humildes, sua postura serena e recatada, sua alma cheia de bondade. É firme e constante, pois está sempre atenta. A todas estas características que se podem chamar de interiores, opomos apenas uma exterior, quase genérica e pouco material, que é a formosura. Podemos dizer pouco material pois se trata de uma “celeste formosura”.

Mais uma vez, um retrato em que o exterior é sobrepujado pelo interior. As características interiores são repetidas e reforçadas à exaustão, enquanto que as exteriores mal são mencionadas. Da mesma maneira, afirme-se novamente, o recato e a moderação são outrossim os ideais de figura feminina camonianiana.

Outros poemas poderiam ser arrolados e eles confirmariam os mesmos dados. A descrição feminina de Bocage, no soneto “Marília, nos teus olhos buliçosos”, por exemplo, torna-se sensivelmente mais concreta que as de Camões e Petrarca. No poeta árcade, podemos perceber algumas características mais “palpáveis” que nos anteriores. Ainda assim, o modelo de retrato permanece quase que inalterado. São olhos que se movem e são cabelos que transmitem luz, mas de forma sutil. No mais, temos a pureza, a vigilância e a firmeza, o sorriso recatado e a Virtude.

2 O retrato feminino nas Artes Plásticas

Procuraremos agora a utilização da linguagem verbal do poema como auxiliar para o entendimento da linguagem não-verbal da pintura. Se não o entendimento, ao menos uma proposta de interpretação dos retratos femininos baseando-se, como foi visto, nas convenções literárias do Classicismo.

Assim, como nos retratos poéticos de Petrarca e Camões foram encontradas caracterizações interiores e exteriores, veremos nos retratos pictóricos os elementos externos, mas principalmente procuraremos os possíveis indícios ou símbolos que nos remetam aos mesmos elementos interiores das retratadas.

Começemos então pela obra que tem o status de haver sido, como aponta Zöllner, uma das inspirações para a mais conhecida obra de arte de todos os tempos, a *Monalisa*. Trata-se de *Retrato de uma Mulher*, uma têmpera sobre madeira, de Lorenzo di Credi, co-aprendiz de Leonardo no atelier de Andrea Del Verrochio.

Tecnicamente, a obra de Credi fica muito a dever às de Leonardo, Rafael e mesmo a Botticelli. Em parte, a deficiência justifica-se pelo uso da têmpera, que limita bastante as possibilidades de nuances e tonalidades. Ainda que não se possa dizer que Credi seja um artista tão dotado quanto os grandes mestres citados, sua obra é exemplar das convenções que buscamos.

A obra em questão, datada de 1490, teria escapado da destruição pelo próprio Credi, após as pregações de Savonarola, em Florença. O quadro de pequenas dimensões (75 X 54) traz alguns dos itens que são convencionais em todos os retratos florentinos da época. Vejamos.

Em geral, a retratada aparece sempre em meia figura, aproximadamente a partir da cintura. Não posa nem de frente, nem de perfil, está, em quase todos os casos, virada dois terços na direção do observador. Em segundo plano, vê-se uma balaustrada ou uma sacada, com colunas ou não. Ao fundo, uma paisagem. Estas convenções, tais como as vemos no *Retrato de uma Mulher*, podem ser encontradas em dezenas de retratos da época e mesmo posteriores.

Para podermos especular possíveis caracterizações interiores, será necessário então perquirir significados simbólicos nos objetos que compõem a obra. Vista a composição do quadro, fixemos, por hora, nos elementos que estão à volta da retratada. A mulher posa delicadamente suas mãos em um vaso de cor escura, provavelmente de barro ou argila, de onde brotam delicadas flores brancas.

Quer sigamos a idéia da flor branca ou do vaso de argila, alcançaremos sentidos muito próximos. A flor é natural e conhecido símbolo da beleza feminina. Mas também, por receber indiscriminadamente sol e chuva, é ainda símbolo de abnegação, renúncia, serenidade, desprendimento e humildade. Já à flor branca, em especial, acrescenta-se a noção de inocência e pureza.

No caso do vaso, por ser sempre uma espécie de receptáculo, temos a simbologia ligada à concepção e, por extensão, do seio materno. O vaso de cristal, como o que Leonardo utiliza para decorar o ambiente da *Madona do Cravo*, é símbolo de pureza. Já o vaso de argila é símbolo para o corpo, como receptáculo ou vaso da alma, assim como o novo testamento compara o homem de fé a um vaso de graças. Note-se então que o vaso, como corpo, carrega uma alma que se compara às flores brancas da pureza, inocência, abnegação, serenidade e humildade, caracterizando interiormente a retratada.

Se quisermos ir além, ainda é possível analisar a paisagem ao fundo, procurando entender se há relações que possam confirmar os temas vistos. Deparamo-nos então com alguns elementos significativos na paisagem, entre eles a torre, a água ou rio, e a rocha ou a montanha.

Inicialmente, a torre, como espaço fortalecido, sinônimo de segurança e solidez, nos remete à fortaleza moral, que é firmeza e constância, no que tange ao caráter. Já como espaço fechado é símbolo da virgindade, da mesma forma como Maria foi chamada torre de marfim, remetendo-nos às virtudes, como castidade e pureza. Como nos poemas vistos, em que se falava da posição de constante atenção da figura feminina, a torre é ainda símbolo de vigilância.

A água é dos mais prolixos símbolos, praticamente dispensando maiores comentários. Fiquemos apenas com a purificação física e espiritual, reconhecida nos rituais do batismo por exemplo. Se preferirmos a simbologia do rio à da água, encontramos as histórias do judaísmo em que o rio que desce das montanhas, como se vê na obra de Credi, simboliza a própria graça celeste.

As montanhas, representadas por meio de uma veladura ao fundo da paisagem, por sua evidente imobilidade são símbolos da impassibilidade. Caracterizar a personagem feminina como uma montanha, nos mostra a sua indiferença à dor, às alegrias ou aos desgostos. Ela é, da mesma forma, imune às paixões. Mantém, em todas as circunstâncias, sua serenidade, sua moderação e seu recato. Tal como a amada de Camões em seu “repouso gravíssimo e modesto”, descrita em sua “brandura” e em seu “ar sereno”. Não se despreze o valor espiritual deste elemento. Geralmente são locais sagrados ou “eixos do mundo” para os povos míticos. Lembremo-nos do Monte Olimpo, morada dos deuses gregos ou mesmo do Monte Sinai, de onde desce Moisés com as tábuas da lei de Deus. Tendo isto em mente, podemos ver aqui as questões da ascese que pode ser proporcionada pela figura feminina, tal qual vimos na obra de Petrarca.

Da mesma forma podemos entender, se não a montanha, a rocha. De noções muito próximas às da torre, a rocha é também imutabilidade e firmeza, características que podem ser estendidas ao caráter. É também símbolo religioso, quando nos remetemos a Pedro (*petrus*) como rocha fundamental da Igreja ou quando falamos da força e da fidelidade de Deus.

Por fim, restam os mesmos elementos nas cores escolhidas por Credi para as roupas de sua retratada. Não por acaso, são as mesmas cores que aparecem de ordinário nas representações da Virgem Maria. O azul, que recobre a maior parte do vestido, liga-se ao celeste, ao divino, e, por extensão, à verdade e à fidelidade. Apenas o encordoamento da veste é vermelho, cor da carne, do sangue e da paixão, pois como se viu nas manobras amorosas da Laura petrarquiiana, a amada não pode prescindir do sentimento amoroso, platônico bem dito, para não fazer recuar em demasia o amante e diminuir a chama que leva a ascese (lembrems da “dureza doce e plácida repulsa”). Há ainda, como que a envolver os atos da mulher, o branco das mangas que nos remete, mais uma vez, à pureza, ao recato e à moderação.

Revedo as caracterizações da figura estudada, temos uma grande gama de referências a um forte caráter no que diz respeito à moralidade, à inocência, pureza e castidade. Além disso, temos indicações que remetem à purificação e ascensão espirituais ou mesmo de alvo de “graça celeste”. No geral, as caracterizações nos deixam a vigorosa impressão de um comportamento recatado, moderado, firme e constante, ou, em palavras já utilizadas, o verdadeiro comportamento de uma dama “gentil e cortês”.

Assim, como pudemos ver na análise dos símbolos encontrados na obra de Credi, há uma grande semelhança entre as descrições poéticas das figuras femininas de Petrarca, Camões e mesmo Bocage, com a mulher retratada pelo artista florentino. Como dissemos, essa é a idéia da investigação das convenções, utilizar a poesia como auxiliar na compreensão de outro sistema de significações.

Vejam os então de que forma estes itens aparecem na obra do mais jovem dos três mestres do Renascimento, Rafael Sanzio, de Urbino. Trataremos da famosa obra *Senhora com Unicórnio*, datada de 1504, como a anterior, uma obra de dimensões modestas (65 X 51). Mas, diferentemente da obra de Lorenzo Credi, Rafael faz uso da tinta à óleo, o que confere, de imediato, uma grande superioridade à sua pintura. Atualmente, encontra-se na Galeria Borghese, de Roma, na mesma sala em que está uma das maiores obras-primas do mestre, *O Sepultamento*.

A despeito da técnica diferenciada, as semelhanças entre as obras são evidentes. Temos praticamente a mesma composição: figura feminina a altura da cintura, virada aproximadamente dois terços em direção ao observador, ainda que agora com o olhar levemente voltado à esquerda (os “olhos buliçosos” como descreveu Bocage, talvez?). Da mesma maneira, a mulher aparece em uma sacada ou balaústre, havendo aqui a presença de dois pilares, um a cada lado da figura. Também há uma paisagem de fundo bastante semelhante. Vemos as montanhas, as rochas e uma porção de água.

Evitando repetir o que já foi dito, concentremo-nos nos elementos novos trazidos por Rafael. O que mais chama atenção é, sem dúvida, o pequeno unicórnio confortavelmente instalado no regaço da jovem. Embora hoje saibamos que o animal foi acrescentado posteriormente, não sendo portanto obra do pincel do mestre de Urbino, não há por que não dizer que ele se encaixa nas convenções do retrato feminino clássico. Se não foi obra de Rafael, talvez possamos afirmar que o mestre não desaprovava completamente o resultado. Vejam os porquê.

O unicórnio é um animal mítico, que remete à lenda segundo a qual só existe uma maneira de capturá-lo, que seria por meio da ação de uma virgem donzela, em cujo colo ele procuraria refúgio ao ser perseguido. Como só as virgens conseguem segurá-lo, foi utilizado muitas vezes para representar a Virgem Maria pela iconografia cristã, que acaba por atribuir-lhe diversos sentidos ligados à pureza virginal e à força.

O chifre único poderia ser visto como um símbolo fálico, mas como se encontra na testa, que se acreditava ser sede do espírito, passa a remeter simbolicamente o unicórnio à sublimação das forças sexuais. Em outras palavras, o instinto sexual é purificado, pois levado às alturas do espírito. Pode ser entendido também como flecha espiritual, espada de Deus, revelação divina, penetração do divino na criatura.

Como se vê, o “acrécimo” do unicórnio harmoniza-se com os ideais da figura feminina, no que diz respeito à castidade, pureza e ascensão ao plano divino.

Outro detalhe que se sobressai ao observarmos a jovem de olhos azuis e de olhar um tanto sereno, e outro tanto severo (como o de Laura que atrai e repele), é o seu colar. Um fio dourado sustenta uma base de ouro em que se prendem três elementos: uma pedra escura, provavelmente um ônix, um rubi quadrado e uma pérola.

O cordão de ouro, que se aproxima da cor dos cabelos, e envolve-lhe o pescoço é também símbolo utilizado pelo cristianismo. Exhaustivamente empregado na arte medieval como plano de fundo para as madonas, santo e anjos, o dourado nos remete à simbologia da luz divina, perfeição e pureza. É ainda, no Cristianismo, símbolo do amor, a mais elevada das virtudes.

Ainda é possível verificar as simbologias tradicionais dos outros elementos do colar. Assim, o rubi, na Antigüidade, era considerado uma pedra capaz de reprimir a luxúria e desviar os maus pensamentos. Este mineral vermelho é da mesma forma tido como a “pedra dos enamorados”. Interessa notar que os significados atribuídos ao rubi conciliam as noções de amor e de pureza, da forma como descrevemos o amor ascético e neoplatônico, assim como nos remetem ao comportamento moderado e recatado, ainda que amoroso.

A pedra que aparece acima do rubi, como dissemos provavelmente um ônix, alinha-se com os mesmos significados, tanto do mineral vermelho, quanto do unicórnio. Considerava-se o ônix como uma pedra capaz de causar aborto e que seria fatal se usada por mulheres grávidas, indicando-nos a pureza da mulher que o usasse.

Terminando a leitura da jóia que adorna a retratada, temos a pérola. Normalmente tida como símbolo do feminino e da perfeição, assume, em diversas culturas, sentidos ligados à mulher elevada. Tanto para gregos como para persas, por exemplo, a pérola era símbolo da virgindade. Pode-se encontrá-la também como símbolo da luz que nasce da escuridão, por nascer escondida na concha.

Como fizemos com a obra anterior, cabe ainda comentar as cores escolhidas por Rafael para as roupas de sua jovem retratada. Da mesma forma que o vestido pintado por Lorenzo de Credi, vemos aqui os tons de branco e de vermelho. Por outro lado, a maior parte do vestido é verde, que nos remete a símbolos que reforçam ainda mais as convenções já vistas. Muito conhecida é a simbologia do verde como esperança, que deriva da idéia de ser esta a cor do reino vegetal, que se espera que volte após o rigor do inverno. Ainda dentro desta noção de símbolo do reino terreno, o verde pode ser visto como “mediador” entre dois outros mundos, o azul celeste e o vermelho infernal. Ao assumir o verde, a retratada de Rafael nos remete, mais uma vez, à questão de ser ela “meio” para se chegar a um fim, ou seja, por meio do amor que ela inspira, pode-se buscar a ascensão do espírito, ou, em caso de equívoco, levar às esferas infernais. Lembremos aqui da mesma oscilação que se dá na caracterização da amada camoniana, em que a mulher pode ser a celeste formosura ou a feiticeira.

Assim, chegamos a mais uma série de caracterizações que ratifica a convenção clássica. Partamos agora para o último e mais desafiador de todos os retratos, em que a complexidade das caracterizações é muito maior, ainda que estejamos trilhando o mesmo caminho das convenções artísticas.

Tratamos agora da mais conhecida obra de arte de todos os tempos, o *Retrato de Lisa Del Giocondo*, a popular *Monalisa*, de Leonardo da Vinci. A obra mais visitada do Museu do Louvre foi pintada entre os anos de 1503 e 1506, em óleo sobre painel de madeira de pequenas dimensões (77 X 53). Apesar de haver sido encomendada por Francesco Giocondo, a obra nunca foi entregue, permanecendo nas mãos de Leonardo até a sua morte em 1519. As diversas camadas de tinta indicam que teve uma execução bastante prolongada e é possível que tenha acompanhado o pintor em suas viagens a Florença, Milão, Roma e, a última, a Amboise, cidade francesa onde faleceu e foi sepultado.

Leonardo, com o retrato de Lisa, revolucionou algumas das convenções do gênero, tais como a proximidade da retratada com o observador. É como se a modelo estivesse mais à frente na tela, o que proporciona uma intensidade visual sensivelmente diferente e maior em relação aos retratos anteriores. Podemos dizer ainda que, antes de Leonardo, o retrato era, essencialmente, um registro de status social e, depois, um registro físico e psicológico. Com a arte do mestre, o caráter psicológico do retrato passa a primeiro plano, ou como o próprio Leonardo escreveu em suas notas sobre a

arte da pintura, “O bom pintor tem que pintar duas coisas principais, ou seja, o homem e a intenção de sua mente”.

Apesar de todas as suposições, como veremos a seguir, a versão histórica nos diz que a retratada é Lisa Gherardini, que passa a se chamar Del Giocondo com o casamento com Francesco, quando atingia a idade de 16 anos. Francesco já era viúvo por duas vezes, tendo-lhe coincidentemente, ambas as esposas morrido no parto. Na época do retrato, Lisa está com aproximadamente vinte anos e acabara de dar à luz ao primeiro filho, Andrea. Era fato corriqueiro na Florença do período, encomendar retratos ou quadros em comemoração a casamentos ou nascimentos, como é o caso, por exemplo, de *A história de Nastagio degli Onesti* ou mesmo de *Vênus e Marte*, de Sandro Botticelli. Os biógrafos de Leonardo apontam ainda um laço de amizade entre o pintor e o próspero comerciante, o que justificaria a encomenda (ainda que não justifique a falha na entrega da mesma).

Já com um dos primeiros historiadores da arte, Giorgio Vasari, suposições sobre o sorriso enigmático de Lisa começam. Apesar de contemporâneos, Vasari não presenciou a reunião de Leonardo e Lisa. Ainda assim, afirma que o pintor teria disposto músicos, acrobatas, palhaços e cantores para afastar da modelo o ar de melancolia “tão comum nos retratos da época”.

A tese é interessante, mas não dá conta completamente da composição, uma vez que sabemos que a execução da obra não foi, toda ela realizada com a presença de Lisa. Como dissemos, a obra foi sendo executada durante muitos anos e em cidades, e mesmo países, diferentes. Sabemos ainda que a parte de cima da obra, por ter uma camada mais grossa de tinta, nos mostra que sua execução foi retocada por diversas vezes.

Daí em diante, as teorias mais diversas e, às vezes divertidas, tomam conta de explicar o enigma. Freud viu na obra, juntamente com *A Virgem, o menino e Santa Ana* uma síntese da infância do pintor, com sua mãe biológica e sua mãe adotiva, esposa de Ser Piero Da Vinci, pai de Leonardo. Segundo Freud, o menino se sente sufocado pelo amor da mãe e, para proteger-se, reprime o seu próprio amor, pondo-se no lugar dela. Num certo sentido, torna-se ela, é o Narciso. Daí, na esteira de Freud, Sherwin B. Nuland afirmará que Monalisa seria um auto-retrato mesclado ao retrato da mãe. As “interpretações” mais divertidas afirmam que a pobre Lisa sofre com doenças venéreas e, devido a um tratamento com mercúrio que lhe escurece os dentes, não pode sorrir com toda a satisfação. Outros ainda lhe conferem uma paralisia facial em um lado do rosto.

Porém, depois do trajeto que nos trouxe até aqui, é inevitável pensar que o sorriso de Lisa é um índice das convenções de todos os retratos clássicos. Ainda que muito mais sutil, daí a sua grandeza e sua capacidade de gerar controvérsia, uma convenção que Leonardo utiliza em mais de uma ocasião. Referimo-nos às obras: *Virgem dos Rochedos, Santana, Maria e o Menino* e até mesmo à *Madona do Fuso*.

Repare-se que todos os quadros em questão trazem os mesmo cenários de fundo, as já comentadas rochas, montanhas, e as porções de água. Retomando os símbolos, lembramos que todos eles se referem à moderação, recato e a indiferença às paixões. São ainda a constância e a firmeza, da mesma maneira que a água é a purificação espiritual.

O sorriso, estampado de maneira espetacular nos lábios de Lisa, que é o único dentre os retratos de Leonardo em que a retratada olha diretamente ao espectador, aparece de forma mais sutil também em Santana, mãe de Maria, e nas virgens de Leonardo nas obras acima citadas. Todas elas sorriem, pois todas elas têm a revelação da alta espiritualidade. Santana, assim como a virgem que tenta separar o menino Jesus do cordeiro, símbolo de sua paixão e martírio, sabe o que vai acontecer, mas sabe também que não pode evitar-lhe a dor.

A aproximação entre as personagens faz-se clara, pois todas comungam dos mesmos símbolos no plano de fundo, todas compartilham o mesmo sorriso, enigmático, recatado, mostra de sua alta espiritualidade e exemplo incontestável das convenções da Renascença.

Como vimos nos poemas ao início deste trabalho, o sorriso modesto e recatado fazia também parte das convenções. Lembremo-nos de Petrarca e sua Laura que desdenha graciosamente, com certeza a sorrir para o amante apalermado. Camões confere a sua amada a mesma espécie de sorriso: “brando e honesto, quase forçado”. A bela Marília de Bocage tem o seu recato e moderação descritos também em seu modo de sorrir: “a razão com teus risos se mistura”. Parece-nos que qualquer das descrições de qualquer dos poemas acima é a tradução verbal para a imagem criada por Leonardo.

O sorriso de Lisa nos dá corpo à idéia de feminilidade própria do retrato clássico com uma complexidade psicológica apenas alcançada pelo mestre Leonardo Da Vinci. Este sorriso era, como se viu, um ideal de mulher que corresponde ao charme feminino do Renascimento: o sorriso contido, modesto que refletia a sua beleza e que deveria, antes de mais nada, adornar a sua virtude.

Hoje, seja lá o que significar o sorriso, ele não pertence nem a convenções de uma época, nem à Lisa, nem a nós, tornou-se algo universal.

Referências Bibliográficas

- [1] BOCAGE, Manuel M. Barbosa du. *Poemas Escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1974. Seleção, prefácio e notas de Álvaro C. Gomes.
- [2] CAMÕES, Luís de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1995. Prefácio de Massaud Moisés.
- [3] CARREIRA, Eduardo (org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: UnB/Imprensa Oficial, 2000.
- [4] CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: José Olympio, 2003.
- [5] KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- [6] LEXICON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- [7] NULAND, Sherwin B. *Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- [8] PETRARCA. *O Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d. Introdução de Jamil Almansur Haddad.
- [9] SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual Editora, 1994. Série Discutindo História.
- [10] THOENES, Christof. *Rafael*. Taschen/Paisagem, 2005.
- [11] ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci*. Taschen/Paisagem, 2005.

Autor

¹ **Flavio Felicio BOTTON, Prof. Me.**
Universidade do Grande ABC (UniABC)
Letras
galaaz67@gmail.com