
Descalça vai uma ninfa: a propósito de um vilancete de Camões¹

Barefoot goes a ninfa: regarding a vilancete by Camões

Alexandra Tavares dos Santos Barroso

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mônica Genelhu Fagundes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (GPL)

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1409>

RESUMO

Neste artigo, mobilizamos o conceito-imagem da *Ninfa*, postulado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, para pensar a performance da personagem feminina que aparece no poema “Descalça vai para a fonte”, de Luís de Camões. Leanor, a moça que caminha pelo vilancete, apresenta características do complexo figural que foi nomeado por Warburg como *Pathosformel*, uma estratégia para sugestão de movimento em figuras pintadas ou esculpidas que servia como meio de representar, na superfície da tela ou da pedra, um *pathos* interior. Caracterizada por cabelos ao

¹ O texto é resultado da bolsa de pesquisa “Cleonice Berardinelli” referente ao edital de bolsas para pesquisador júnior (2024/2025) do Real Gabinete Português de Leitura (GPL). A bolsa é voltada para projetos em desenvolvimento pelo Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB) do GPL.

vento, vestes drapeadas e pés em posição de caminhar, a fórmula migra pela História da Arte, incorporada a uma série de personagens de épocas, espaços culturais e suportes muito diversos. As chamadas *Ninfas* se caracterizam, portanto, como uma espécie de sobrevivência fantasmal que atravessa o tempo, produzindo cruzamentos de diferentes épocas históricas. Reconhecendo a Leanor camoniana como uma *Ninfa*, refletimos sobre as implicações da aparição dessa figura na obra do poeta português.

PALAVRAS-CHAVE: Leanor; Camões; Ninfa; Aby Warburg.

ABSTRACT

In this paper, we mobilize the image-concept of *Ninfa*, postulated by German art historian Aby Warburg, to consider the performance of the female character who appears in Luís de Camões' poem “*Descalça vai para a fonte*”. Leanor, the girl walking through the villancet, displays characteristics of the figural complex Warburg termed *Pathosformel*: a strategy for suggesting movement in painted or sculpted figures that served as a means of representing, on the surface of the canvas or stone, an inner pathos. Characterized by windblown hair, draped garments, and feet in a walking position, the formula migrates throughout art history, incorporated into a series of characters from very diverse eras, cultural spaces, and media. The so-called *Ninfa* are therefore characterized as a kind of ghostly survival that traverses time, creating intersections of different eras. Recognizing Camões' Leanor as a *Ninfa*, we reflect on the implications of this figure's appearance in the Portuguese poet's work.

KEYWORDS: Leanor; Camões; Ninfa; Aby Warburg.

Uma imagem curiosa atravessa a História da Arte, despertando os olhares mais atentos. Trata-se de uma figura de vestes esvoaçantes e drapeadas, cabelos ondulados pelo vento e pés desnudos, ou quase, que avança em passos ligeiros. No final do século XIX, quando se debruçava sobre a Renascença florentina, o historiador alemão Aby Warburg a notou inicialmente em duas telas: *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Botticelli, estudadas em sua tese de doutora-

do. Reconhecendo, na representação das personagens femininas desses quadros, estratégias que os artistas da Antiguidade Clássica utilizavam para a representação do movimento, em figuras dançantes que, por sua vez, encarnavam intensas e, muitas vezes, antagônicas paixões como desejo e luto, Warburg identificou uma fórmula e um traço de sobrevivência: vestígio do passado aflorando em outros tempos.

A mesma e sempre outra figura foi sendo reencontrada pelo estudioso em mais e mais obras: telas, afrescos, painéis em relevo, esculturas, e também em objetos como selos e moedas, depois fotografias documentais, produzidos em espaços e épocas muito distintos. Com seu passo apressado, ela parecia peregrinar pela História da Arte, nunca como o elemento central e triunfante das representações, mas como um fantasma assombrando suas margens e fazendo ressurgir tempos antigos, mortos, desafiando a lógica linear e sequencial do tempo e a visão uniforme de cada presente como totalidade coerente e apaziguada. Coadjuvante, mas insistente, vinda de longe, inquieta e fluida, a personagem lembrou a Warburg as ninfas clássicas: discretas, mas quase onipresentes nas imagens da Antiguidade. Assim, a figura herdou o seu nome e passou a encarnar, como uma alegoria teórica, o fenômeno de sobrevivência (*Nachleben*), crucial na concepção de História da Arte warburgiana: não um trajeto em linha reta de rumo certo ao futuro, mas percurso arriscado por um terreno acidentado, como as vestes pregueadas da *Ninfa* que o atravessa. Entre repetições e metamorfoses, ela se deixa reconhecer pelo movimento, pelo modo de representá-lo e por sua implicação de sentido: deslocado para o que Warburg chamava “elementos acessórios”, periféricos, como cabelo, panejamentos e pés, esse movimento se intensifica, incorporando uma significação para além do efeito dos passos, da dança ou do vento: é afetação exterior de afetos interiores. Daí a elaboração do conceito warburgiano de *Pathosformel* – fórmula de Pathos – de que a *Ninfa* passaria também a ser imagem.

Warburg colecionou aparições da *Ninfa*. Ela é o tema de uma série de pranchas do seu *Bilderatlas Mnemosyne*,² onde podemos vê-la em sua curiosa coreografia pelos palcos da História:

Figura 1 – Prancha 46 do *Bilderatlas Mnemosyne*.



Fonte: Warburg (1927-1929).

Na Prancha 46 (Fig. 1), Warburg incluiu uma cópia de um afresco de Domenico Ghirlandaio (Fig. 2) representando o nascimento de São João Batista. Parte de um conjunto produzido pelo pintor para adornar a capela da família Tornabuoni na Igreja de Santa Maria

² The Warburg Institute ([20--]).

Novella, o painel retrata uma cena religiosa incorporada ao cenário burguês, incluindo personagens que podem ser reconhecidas como membros daquele que era um dos mais importantes clãs da burguesia florentina, fazendo convergirem e conviverem, harmoniosamente e bem articulados, os dois poderes que sustentavam a Florença renascentista.

Figura 2 – *O Nascimento de São João Batista*.



Fonte: Ghirlandaio (1486-1490).

Uma figura estranha invade, porém, o quadro doméstico. A serva que adentra o quarto da parturiente pela margem direita vem apressada. Seu passo, flagrado a meio pelo pintor, que se detém no desenho dos pés calçados com sandálias leves, é enérgico e parece tornar a personagem capaz de produzir um vento próprio, que só para ela sopra, deixando imóveis as outras senhoras bem comportadas que povoam a cena. Ela vem vestida como uma deusa pagã, com panejamentos brancos, quase azulados, que se drapeiam e enfunam com o *pathos* que a anima. A mão direita apoia levemente a bandeja de frutas que traz à cabeça, como para evitar que tombe em meio ao turbilhão. Essa personagem não escaparia ao olhar de Warburg,

ou, antes, sequestraria o seu olhar. Foi ela que inspirou aquele que é considerado o seu principal texto sobre a *Ninfa*: uma correspondência fictícia com seu amigo linguista André Jolles, que viria a compor um projeto sobre a *Ninfa* florentina nunca concluído.

Numa carta, Jolles confessa a Warburg ter caído em perdição – “Que aconteceu? *Cherchez la femme*, meu caro” (Warburg, 2018, p. 67). Na ficção criada pelos amigos, Jolles teria caído de amores pela desconhecida que captura o seu olhar no afresco de Ghirlandaio, e contaria com Warburg para lhe esclarecer quem seria aquela mulher formidável que parecia abalar e mesmo transformar, com sua passagem, o cenário ao redor:

(...) próxima à porta aberta, corre, ou melhor, voa, ou melhor, paira o objeto dos meus sonhos, que começa, porém, a assumir dimensões de um fascinante pesadelo. Trata-se de uma figura fantástica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma ninfa clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu. (...) O que significa esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse enérgico marchar a passos largos? (...) O chão da minha amada parece perder a natural característica de imobilidade para assumir uma elasticidade ondeante, como se fosse um prado inundado pelo sol primaveril, um terreno flutuante similar a grossas almofadas de musgo de um sombreado caminho verde no bosque (Warburg, 2018, p. 68).

A perturbação amorosa manifestada por Jolles parece dever-se, sobretudo, à impressão de que, vendo a encantadora mulher pela primeira vez, a reconhecia:

certo é que, quando a vi pela primeira vez, tive a estranha sensação que nos invade às vezes quando observamos uma lúgubre paisagem de montanha, quando lemos os versos de um grande

poeta, ou quando estamos apaixonados. Em resumo, perguntei-me: ‘Onde já a vi?’ (Warburg, 2018, p. 69).

“Quem é? De onde vem? Talvez já a tenha encontrado antes, 1500 anos atrás?” (Warburg, 2018, p. 70-71). A repetição, variada pelas metamorfoses, constitui a *Ninfa* tanto quanto os elementos da fórmula de *pathos*. A sua força de atração vem precisamente da experiência de reconhecimento que a combinação desses aspectos provoca: os traços da fórmula e sua sobrevivência, a condição mesma de serem sobreviventes, a impressão de uma familiaridade fantasmal que daí advém. Algo conhecido e caro retorna do passado, misteriosamente, como sintoma de um desejo recalcado, e dessa dupla distância apela a nós.

“Quando lemos os versos de um grande poeta...” (Warburg, 2018, p. 69) também reconhecemos uma *Ninfa*. Suas roupas são diferentes daquelas da serva de Ghirlandaio, mas, como as dela, fisgam o olhar de quem a observa; seu penteado segue outra moda, mas os cabelos ainda incorporam seu *pathos*; seus pés seguem caminhando e estão ainda mais expostos, descalços pisam um solo de fato transmudado em prado primaveril e verdejante:

Descalça vai para a fonte
Leanor, pela verdura;
vai fermosa e não segura.

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

Descobre a touca a garganta,
Cabelos de ouro o trançado,
fita de cor de encarnado...
Tão linda que o mundo espanta!
Chove nela graça tanta,
Que dá graça à fermosura;
vai fermosa e não segura.
(Camões, 1986, p. 83).

Leanor aparece em três composições de Camões, sendo nomeada em duas: “Descalça vai para a fonte” e “Na fonte está Leanor”. Um terceiro poema é associado a ela pelas características atribuídas à figura descrita ao longo dos versos: “Descalça vai pola neve”.³ Embora neste texto nos debrucemos sobre o primeiro vilancete, é irresistível notar a errância da personagem no espaço da própria obra camoniana. Em excursões mais largas, Leanor migra também pela história da literatura portuguesa, sendo citada por outros poetas, que releem os versos de Camões, em gestos de repetição e metamorfose muito afins aos percursos da Ninfa. António Gedeão a faz percorrer outros terrenos em seu “Poema da autoestrada” e Ana Hatherly, muito significativamente, produz uma série de variações camonianas no conjunto “Leonorana”.

Tornando ao poema de Camões, pode-se fazer um breve comentário a respeito da forma. É feliz que seja um vilancete, com sua estrutura de mote e voltas, tão afeita a uma figura que é fórmula e variações. Com versos em redondilha maior, a glosa tem duas estrofes de sete versos que desenvolvem o mote de três versos. Este condensa o tema que será abordado nas estrofes, trazendo consigo termos que

³ A respeito do conjunto de poemas, veja-se o artigo de Alleid Marchado (2023): “A representação do feminino na tríade camoniana de ‘Lianor’ e no ‘Poema da Autoestrada’ de António Gedeão”.

merecem desde logo ser destacados: em primeiro lugar, o adjetivo “descalça”. Esse termo, que abre o poema, está em posição de ênfase, e é seguido do verbo “ir” conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo. Juntos lançam, logo de partida, a imagem já familiar de uma figura feminina em movimento. O segundo e o terceiro termos a destacar são “fermosa” e “não segura”. É possível depreender simplesmente que Leanor é uma moça atraente aos olhos do poeta – se quisermos assim chamar o observador – e que está em perigo, embora a princípio não pareça haver justificativa para essa insegurança. É possível que ela estivesse com medo de andar sozinha, ou temesse ir descalça, pois poderia vacilar em seus passos ou machucar seus pés desprotegidos. O destino de Leanor, porém, talvez possa explicar melhor a sua insegurança: ela vai para a fonte.

Certamente não é a primeira vez que uma moça portuguesa vai à fonte. Já no cancioneiro medieval, elas se levantavam ao alvorecer e para lá iam, “eno alto”, lavar cabelos e camisas, encontrando cervos que “volvian a augua” ou ventos que lhes desviavam as roupas. Suas *madres* bem sabiam que ali tardavam “por amigo”. “Mentir, mia filha, mentir por amigo”, desmascara uma mãe astuta, com a competência de um crítico bom leitor de metáforas: metalinguagem autorreflexiva que revela a metalinguagem enquanto discurso de segundas intenções (no dizer de Helder Macedo), que sustenta a construção semântica das cantigas de amigo em sua articulação de planos – narrativo, metafórico e simbólico. Será talvez muito severa a implicação da mentira, mas a mãe sabe perfeitamente decodificar, muito provavelmente por experiência própria, o dizer poeticamente codificado da filha: “Cervos do monte volvian a augua”, figuração de um encontro cuja concretude sensível e cujas implicações transformadoras o verbo “volviam” abarca, e no qual a própria moça é representada pela água (até então) pura da fonte e o namorado, pelos cervos do monte, com seu papel fálico.

Não cabe mapear a origem – a fonte! – da *Ninfa*, antes reconhecê-la em seus retornos, sempre (des)semelhantes. Como pontua Helder Macedo em seu estudo sobre “Descalça vai para a fonte”:

não se sabe se Camões, poeta quinhentista português de origem galega, poderia ter tido conhecimento directo dos textos recolhidos nos cancioneiros medievais galego-portugueses. No entanto, o lirismo trovadoresco teve continuidade na literatura portuguesa quinhentista, como é evidenciado por esta pequena obra-prima, que tem sido justamente celebrada pela sua extraordinária visualidade pictórica (Macedo, 2017, p. 87).

Seja o vilancete de Camões releitura consciente de cantigas de amigo ou persistência vestigial do tema, num caráter mais santomal como comporta a dinâmica das sobrevivências de Warburg, que pensava a citação como manifestação de um inconsciente do tempo em forma de imagem, a questão é que seus versos encenam a migração de uma rapariga (não mais) medieval pelo renascimento português, um tanto como o afresco de Ghirlandaio encenava a migração de uma deusa pagã pelo humanismo florentino. Leanor poderia ser vista, portanto, como imagem sobrevivente de antigos cantares, que lhe teriam ensinado os muitos riscos – com as devidas conotações eróticas – de uma ida à fonte. Ela segue, porém, como o poeta, errando todo o discurso dos seus anos. Se levarmos em consideração o sentido de fonte como origem, desenha-se um percurso cílico, espiralar de Leanor, sempre a ir para a fonte, vinda não se sabe de onde, mas sim de quando já a encontramos antes; de muito tempo atrás, de outras tantas fontes da tradição.

Em sua leitura, Helder Macedo traz ainda uma outra possibilidade de sentido para a condição “não segura” da moça, recorrendo a uma explicação do Professor Sebastião Tavares de Pinho:

como demonstra com vários exemplos, ‘segura’ pode significar ‘sem cura’, ou seja, ‘sem cuidado’, e ‘cuidado’ como equivalente à ‘coita’ dos amorosos que é um tópico recorrente na poesia medieval galego portuguesa. A litotes ‘não segura’ não significaria portanto insegurança ou incerteza, mas o desassossego causado pelo amor. E Sebastião Tavares de Pinho conclui: ‘Leonor vai a caminho da fonte, o *locus amoenus* do encontro dos enamorados, cheia de alegria e beleza e profundamente movida pela coita de amor.’ Creio que esta bem fundamentada interpretação erudita acrescenta uma importante dimensão que, no entanto, não exclui, mas complementa, as outras significações mais correntes de ‘segura’ (Macedo, 2017, p. 86).

Seria, portanto, o amor, ou o medo do amor – de um amor fortemente associado à sexualidade, pela referência das cantigas de amigo –, o que moveria Leonor. E esse *pathos*, impulso que anima o seu movimento, bem ao modo da *Pathosformel* warburgiana, expressa-se intensificado, ao se deslocar para os acessórios da moça. No vilancete de Camões, as roupas e o cabelo de Leonor, além dos seus pés que caminham descalços, recebem atenção extrema. Como a serva de Ghirlandaio, ela parece ter despertado a paixão daquele que a observa.

Para além de descrever a figura de Leonor em seu percurso, a voz poética, embalada por um olhar ávido, como de mal disfarçado voyeurismo, inscreve nos adornos da moça uma tensão entre esconder e mostrar (a chave do erotismo, na semiótica de Barthes), decoro e sedução, recato e vulnerabilidade. O pote que ela leva – temerariamente – sobre a cabeça, provavelmente para guardar a água que buscaria à fonte, está aberto (detalhe crucial para o desfecho do poema, como veremos mais adiante), o que sabemos porque suas mãos estão ocupadas em carregar o testo (a tampa), que momentaneamente não serve ao seu uso de fechar. A touca, que deveria cobrir sua cabeça, é mencionada porque lhe descobre a garganta e os cabelos trançados. Ela usa cinta, mas esse adereço que lhe cinge a cintura protetora-

mente, também num sentido simbólico, é vermelho, cor que remete ao sangue e às paixões, manchando o branco da vasquinha, símbolo de pureza, como o poema explicita ao comparar a veste, e por contiguidade a própria Leanor, à “neve pura”. Isso também se observa a respeito da fita, que amarra seus cabelos “de ouro”: se o louro, tradicional das musas, remete ao espiritual, a “cor de encarnado” é metáfora cromática muito naturalizada, mas que explicita justamente a relação com o carnal.⁴ Os adornos surgem, assim, ora numa espécie de desvio de função – deslocamento expressivo, que, na percepção de Warburg, era gerador de intensidade e desdobramento de sentido (Didi-Huberman, 2013, p. 208)–; ora incorporando uma “simultaneidade contraditória” (Didi-Huberman, 2013, p. 208): se o que deveria cobrir, esconder, conter, ao mesmo tempo descobre, revela, liberta, estes efeitos são exacerbados e investidos de significação. Leanor, como a Ninfa warburgiana, “acaba reunindo tudo isso em seu próprio corpo: torna-se, ela mesma, um debate, uma luta íntima de si para consigo, um nó de conflito e desejo impossível de desatar, uma antítese transformada em marca” (Didi-Huberman, 2013, p. 226).

Por fim, a sequência descritiva do poema, que “veste” Leanor para o leitor, é também um movimento de a despir, com a voz poética destacando, peça a peça, cada adereço que compõe o seu traje. Esse jogo dialético, engenhoso e muito espirituoso do poema lembra uma observação de Georges Didi-Huberman sobre o que ele chama “paradoxo da Ninfa”:

⁴ Não será porventura absurdo lembrar aqui o conto, originalmente medieval, de Chapeuzinho (ou Capuchinho) Vermelho, outra menina que andava pela verdura, diante do olhar faminto de um Lobo Mau (que não era apenas lobo e não estava apenas faminto), atraído pelo seu acessório cor de encarnado, imagem que se desdobra em carne, sangue e consumação sexual no desfecho da história: Chapeuzinho e sua avó são comidas pelo Lobo, no duplo sentido do termo.

aérea, mas essencialmente encarnada, esquia, mas essencialmente tátil. Assim é o belo paradoxo da *Ninfa*, cujo emprego técnico é muito bem revelado, aliás, pelo texto de *De pictura*: basta, explica Alberti, fazer soprar um vento sobre uma bela figura envolta em drapeados. Na parte do corpo que recebe o sopro, o tecido cola-se à pele, e desse contato surge algo como o modelo do corpo nu. Do outro lado, o pano se agita e se desdobra livremente no ar, de forma quase abstrata. É a magia das dobras: tanto as Graças de Botticelli quanto as ménades antigas reúnem essas duas modalidades antitéticas do figurável: o ar e a carne, o tecido volátil e a textura orgânica. De um lado, o drapeado lança-se sozinho, criando suas próprias morfologias em volutas; de outro, ele revela a própria intimidade – a intimidade movente/comovente – da massa corporal. Não poderíamos dizer que qualquer coreografia cabe inteira entre esses dois extremos? (Didi-Huberman, 2013, p. 220).

Não poderíamos dizer, por nossa vez, que a poesia de Camões cabe inteira entre esses dois extremos? Como afirma Helder Macedo, o verso três vezes repetido, no mote e nas voltas “vai fermeira, e não segura” faz “uma descrição objectivada da coexistência do espiritual e do carnal, tão cara a Camões” (Macedo, 2017, p. 90) e prossegue: “a significação totalizante do vocabulário do poema corresponde ao tópico camoniano da reconciliação do espírito com a carne – ou, mais radicalmente – da consagração do espírito na carne, recorrente em vários sonetos e canções” (Macedo, 2017, p. 91). Concordando inteiramente com a leitura de Helder Macedo, interessante será notar que essa reunião dialética de corpo e espírito é operada, no vilancete de Leanor, por uma *Pathosformel* – sobrevivência de um antigo ainda mais longínquo que o tempo das cantigas.

O presente que domina a temporalidade do poema – todos os seus verbos estão no presente do indicativo – guarda muitos tempos distintos. Leanor é flagrada pela voz poética a meio caminho de um percurso que ela nunca termina. O poema captura um instante do seu imparável movimento, mas esse instantâneo (como fotográfico, que passe o ana-

cronismo) está carregado de tempo. A cena faz pensar numa leitura que Giorgio Agamben faz das videoinstalações de Bill Viola, ponto de partida para um texto sobre a *Ninfa* warburgiana e a imagem dialética de Walter Benjamin. Agamben descreve a experiência de uma exposição intitulada *Passions*, realizada no Getty Museum de Los Angeles:

[...] à primeira vista, as imagens sobre a tela pareciam imóveis, mas, depois de alguns segundos, elas começavam, quase imperceptivelmente, a se tornar animadas. O espectador percebia então que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento e que somente a extrema lentidão, dilatando o movimento, as fazia parecer imóveis. [...] Era como se, entrando nas salas de um museu onde estavam expostas as telas de antigos mestres, estas começassem miraculosamente a se mover. [...] Quando, no final, o tema iconográfico foi recomposto, e as imagens parecem parar, elas estão, de fato, carregadas de tempo até quase explodir, e é justamente essa saturação [...] que lhes imprime uma espécie de tremor, que constitui sua aura particular. [...] Se tivéssemos de definir em uma fórmula a contribuição específica dos vídeos de Viola, poderíamos dizer que eles não inserem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens (Agamben, 2012, p. 19-21).

Gostaríamos de pensar que Leanor, à semelhança das imagens de Viola, incorpora o tempo como sua substância mesma, arrastando consigo, pelo seu eterno presente, outras épocas, valores e suas contradições, saturando-se dessas tensões. Tempos diversos se dobram uns sobre os outros nas pregas da sua vasquinha – Helder Macedo lembra que a vasquinha é “uma saia com pregas na cintura”, e nos faltava um drapeado... –, cujo branco mais branco que a neve pura bem poderia sugerir o vulto de um fantasma, para a coerência desta leitura. É ainda Agamben (2012, p. 33) a alertar que “as imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre Nachleben, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral”. É também por ser

imagem, portanto, que Leanor não vai segura. Como *Ninfa*, forma que transporta memória, não em cortejo de triunfo, antes como fantasma não redimido, ela se constitui como uma imagem dialética, autenticamente história, assim pensada por Benjamin:

a marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada, indica sobretudo que elas só chegam à legibilidade numa época determinada. E o fato de chegar à legibilidade representa certamente um ponto crítico determinado no movimento que as anima. [...] Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade – traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso que subjaz a toda leitura (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 182).

Em seu percurso pelo solo instável da História, Leanor nunca chega à fonte, centro do cenário de tantas cantigas medievais; como a serva de Ghirlandaio, está a caminho, permanece à margem, ainda por chegar. Esse lugar marginal, *excêntrico*, é decisivo para sua performance crítica. Retomando uma observação de Warburg em seu estudo sobre Botticelli, Didi-Huberman (2013, p. 22) lembra que:

passam-se muitas coisas perturbadoras nas margens dos quadros da Renascença, como na *Primavera*, onde vemos, à direita, saindo do bosque, Zéfiro fecundando a ninfa Clóris, e esta desde logo a ‘vomitar’ os seus filhos sob a forma de um rosário de flores que se lhe escapam da boca...

Figura 3 – *A Primavera*.

Fonte: Botticelli (1482).

O erotismo perturbador dessa cena periférica assombra e abala a aparência idílica do tema d'*A Primavera* (Fig. 3), bem como põe em crise a visão hegemônica da arte e do mundo do Renascimento como regidos por equilíbrio, serenidade e lucidez. Essa “situação incompreensível” que se insinua na margem direita da tela aflora como um sintoma, corpo estranho (uma das definições de Freud) na superfície harmoniosa, tensionada e posta em risco, não mais segura ela própria. O que vemos nesse canto do quadro? Perseguição e fuga, assédio e apelo, um rapto, qualquer coisa sombria em meio à natureza em festa, um estupro? A imagem encarna esse conflito em ação; percebê-la na sua operação dialética depende de um reconhecimento, de uma leitura atenta ao que é vestígio, ao que está fora da ordem e não se deixa assimilar por ela; uma leitura atenta não ao símbolo, mas ao sintoma.

Estaria Camões, ao insistir que Leanor não ia segura, reconhecendo a dissonância que ela comportava, como sintoma de um passado recalcado, resto que não se afina nem à imagem harmoniosa e apaziguada que as cantigas mostravam da Idade Média, nem às supos-

tas luzes do Renascimento? Em meio à beleza dos amores graciosos das cantigas, dito por fontes, cervos, ventos, verdes pinhos e flores, haveria sinais de perversidade ou violência eclipsada, só reconhecível anacronicamente? No Agora de sua recognoscibilidade, aqueles símbolos se rasgariam em sintomas? Haveria “conflitos em ação na imagem” daqueles *fremosos cantares*, como nos adereços de Leanor? Etimologicamente “a luminosa”, seria Leanor, em sua passagem, o relampejar de um Outrora que encontra o Agora para formar uma constelação? Aquela que assinala um momento de perigo, quando reconhecida pelo poeta de um tempo que ele próprio sabia ser de crise? Talvez possamos, nós, reconhecer Leanor como imagem, figuração encarnada, da própria poesia de Camões, que atravessa tempos diversos e se faz atravessada por eles. Lidando, sempre criticamente, com a herança medieval, com a experiência renascentista e com a consciência maneirista, essa poesia *vai fermosa e não segura*.

Retomemos o trançado dos cabelos de Leanor, imagem cuja morfologia dá a ver uma imbricação de contradições como trabalho visual. Para além da simbologia tradicional do cabelo como imagem da sexualidade feminina e, por outro lado, da relação com a espiritualidade dada pelo ouro de sua cor, convém lembrar o que Warburg via na representação do arranjo dos cabelos da *Ninfa*: esvoaçantes ou entrançados, eles *serpenteavam*, insinuando visualmente uma crueldade da semelhança, deixando entrever um aspecto monstruoso na beleza inocente, fatal antagonismo dela própria. Um esboço de Michelangelo pode dar ideia dessa operação visual. No retrato de Cleópatra (Fig. 4), as tranças em volutas sobre a cabeça e caindo sobre os ombros se confundem – por uma operação visual – com as serpentes que se enroscam em seu peito e vão morder seu seio, envenenando-a.

Figura 4 – *Cleópatra*.

Fonte: Michealangelo (1535).

Uma analogia dilaceradora como essa que a imagem dá a ver – formas devorando formas, dizia Didi-Huberman, examinando a残酷za das semelhanças – não é reduzível à lógica agregadora e estável do símbolo. Também no vilancete de Camões, a composição conflituosa da figura – do figurino – de Leonor não pode ser sintetizada, antes resulta num excesso que desestabiliza e transtorna: ela é “tão linda que o mundo espanta”. Uma reação em cadeia, desencadeada pela *Ninfa*: seu Pathos interior repercute nos adornos, que o fazem repercutir no cenário que a cerca e na própria economia da representação. Didi-Huberman (2013, p. 27) nota que “ela abre graciosamente as convenções simbólicas do espaço que atravessa e modifica com uma espécie de inocência perversa”.

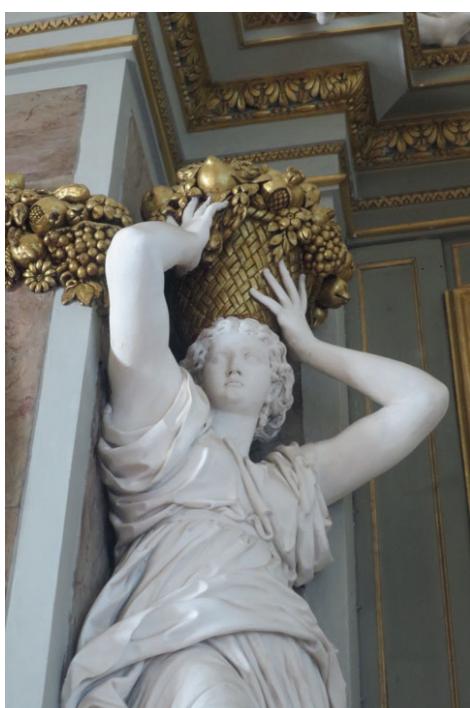
Cheia de graça é a Leonor de Camões: “Chove nela graça tanta / que dá graça à fermosura”. Para além de confirmar a beleza de Leonor, os versos sugerem uma implicação religiosa: a moça é consagrada pelo poema, numa espécie de ritual profano que a eleva espiritualmente.

Esta é, porém, apenas uma primeira leitura, que se desdobra e dialetiza pela intervenção do caráter sobrevivente da figura, que traz para o poema o imaginário das cantigas de amigo, com seu discurso de segundas intenções. Temos de nos lembrar, no entanto, que esse imaginário e esse modo de representação sobrevivem no poema de Camões metamorfoseados, ao modo da *Nachleben* warburgiana. Se a economia simbólica das cantigas de amigo nos ensinava a lê-las articulando um plano narrativo, de sentidos concretos, tautológicos – em que a fontana fria é uma fonte, o cervo é um cervo, o vento é vento –, a um plano metafórico em que a fonte é também a moça em sua pureza e em sua intimidade, e o cervo e o vento são também os fálicos amigos que virão ter com ela eroticamente e assim transformá-la, no vilancete de Camões esse jogo de significação é engenhosamente, senão perversamente, invertido.

Por muito naturalizada a metáfora, a chuva se anuncia nos versos antes por seu sentido figurado do que por seu significado literal. Ocorre-nos inicialmente a abundância de graça – acentuada pela repetição da palavra em versos seguidos – sugerida pelo verbo “chove” do que o abalo atmosférico que ele efetivamente denota. E, no entanto, a precipitação, tardia que seja, do segundo sentido, consequência de um mundo excitado pela passagem de Leanor, vem abalar aquela primeira leitura – de laivos religiosos e elevados, que ignorava o que Didi-Huberman chamaria “a terra baixa do sintoma” – com uma nova e muito diversa alusão metafórica. Assim, “corrigindo” o engano de ler o plano simbólico ignorando a circunstância narrativa, rasgamos o símbolo tão bem-comportado e desvendamos outra cena. À afetação do mundo que se espanta, corresponde um efeito atmosférico: cai chuva sobre Leanor e dentro do pote – aberto – que ela transporta sobre a cabeça, e que será preenchido de líquido, ou, mais precisamente, de uma graça que transforma a condição fermosa – bela, mas também pura – da moça. Os versos encenariam,

portanto, uma sequência de excitação sexual, ejaculação e fecundação, por contiguidade. Talvez valha a pena arriscar aqui a lembrança da saudação do Anjo Gabriel a Maria, logo após a concepção: “Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco”. E recordar ainda que, semanas depois dessa também singular concepção, seria Isabel, antes de ser aquela parturiente do afresco de Ghirlandaio, a primeira a saber e anunciar que Maria carregava um fruto em seu ventre. Não é nada estranho à *Pathosformel* que os dramas viscerais se representem no exterior do corpo, em suas bordas ou em seus acessórios. O pote fértil de Leonor é ele próprio forma sobrevivente de cestas, bandejas, cornucópias repletas de frutas, levadas, ao longo dos séculos, por tantas *Ninfas*. Sobrevidentes elas mesmas de tempos mortos, elas transportam a primavera, potência de (re)nascimento, como graça – maldição e bênção – que as assinala.

Figura 5 – Canéfora da Chaminé do Château Maisons-Laffitte.



Fonte: Daniel-Peccadille (2017).

De anacronismos, repetições e metamorfoses é feito o percurso da *Ninfa* e dos seus reconhecimentos ao longo do tempo. Notada por suas vestes e por seus cabelos, agitados por seus passos e por seu *pathos*, ela segue, errante, pela História, pela arte e pela poesia, a nos espantar.

RECEBIDO: 08/08/2025

APROVADO: 05/10/2025

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

BOTTICELLI, Sandro. *A Primavera*. 1482. 1 têmpera sobre madeira.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa I: Redondilhas*. Edição de Maria de Lurdes Saraiva. Volume 1. 2. ed. Lisboa: INCM, 1986.

DANIEL-PECCADILLE, Johanna. *Detalhe de um dos canéforos da lareira do grande salão do castelo de Maisons à Maisons Lafittes*. 2017. 1 foto. Disponível em: https://br.wikipedia.org/wiki/Restr:Can%C3%A9phore_de_la_chemin%C3%A9e_du_ch%C3%A2teau_de_Maisons.jpg. Acesso em: 02 dez. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)*. Tradução de R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

GHIRLANDAIO, Domenico. *O Nascimento de São João Batista*. Santa Maria Novella, Florença. 1486-1490. 1 afresco.

MACEDO, Helder. Dois vilancetes de Luís de Camões na tradição medieval galegoportuguesa. In: MACEDO, Helder. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa, Editorial Presença, 2017. p. 78-94.

MACHADO, Alleid Ribeiro. A representação do feminino na tríade camoniana de “Lianor” e no “Poema da autoestrada” de António Gedeão.

Desassossego, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 245-265, jan.-jun. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p245-265>. Acesso em: 10 ago. 2025.

MICHEALANGELO. *Cleópatra*. Circa ,1535. 1 desenho a lápis.

THE WARBURG INSTITUTE. *Bilderatlas Mnemosyne*. Londres, [1927-1929]. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>. Acesso em: 26 nov. 2025.

WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo*. Escritos inéditos – volume 1. Organização e tradução de Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *Prancha 46 do Bilderatlas Mnemosyne*. 1927-1929

MINICURRÍCULOS

ALEXANDRA TAVARES DOS SANTOS BARROSO é graduanda em Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi bolsista do Real Gabinete Português de Leitura de agosto de 2024 a julho de 2025, tendo recebido a Bolsa Cleonice Berardinelli, sob orientação de Gilda Santos e Mônica Genelhu Fagundes.

MÔNICA GENELHU FAGUNDES é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Bacharel e Licenciada em Letras (Português/Literaturas) pela UFRJ, Mestre e Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. É Regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros (triênio 2023-2026) e membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura.