



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE ORIENTAÇÃO  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira Cora Coradina  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

## **A EKPHRASIS E A COMPOSITIO NAS ALEGORIAS DE CARIDADE DE PROUST E GIOTTO**

### **EKPHRASIS AND COMPOSITIO IN PROUST'S AND GIOTTO'S ALLEGORIES OF CHARITY**

Hêmille Raquel Santos Perdigão<sup>1</sup>

#### **Resumo:**

No século XX, as alegorias do pintor italiano Giotto aparecem nas páginas de *No Caminho de Swann*, de Marcel Proust. O narrador faz uma reflexão sobre a alegoria da caridade de Giotto, comparando-a a uma criada de cozinha de sua família e expõe sua opinião de que a *Caridade* de Giotto aparenta não ter caridade. O presente trabalho objetiva responder aos seguintes questionamentos: havendo tantas outras alegorias que, de fato, se assemelhavam mais à ideia de caridade do narrador proustiano, por quê Swann associa a criada logo à Caridade sem caridade? E por que a Caridade de Giotto se distancia tanto das outras alegorias homônimas? A conclusão é que o afresco do italiano teve, como modelo, a figura de Beatriz em *Vida Nova* de Dante Alighieri. Dessa forma, a Caridade de Giotto foi pintada a partir da narrativa de Dante Alighieri e, na narrativa de Proust, a criada de cozinha foi descrita a partir da pintura de Giotto.

**Palavras-chave:** Proust. Giotto. Ekphrasis. Compositio.

#### **Abstract:**

In the twentieth century, the allegories of the Italian painter Giotto appear on Marcel Proust's *Swann's Way*. The narrator brings some considerations about Giotto's allegory of charity, comparing it to his family's kitchen-maid and exposes his opinion that Giotto's Charity seems not to have charity. The present work aims to answer the following questions: among so many allegories closer to the narrator's idea of charity, why does the character Swann associate the kitchen-maid to the 'Charity without charity'? And why is Giotto's Charity so different from the other allegories? The conclusion was that the Italian fresco had, as a model, Beatriz from Dante Alighieri's *The New Life*. Therefore, Giotto's Charity was painted from Dante Alighieri's narrative and, in Proust's narrative, the kitchen-maid was described from Giotto's painting.

**Key words:** Proust. Giotto. Ekphrasis. Compositio.

#### **Introdução**

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento. (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006, p. 7)

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras: Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: [hersperdigao@yahoo.com.br](mailto:hersperdigao@yahoo.com.br).



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Cláudio Corrêa Cordeiro  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

A definição acima se refere à alegoria, modo de interpretação desde a Antiguidade e, a partir da Idade Média, modo de criação intrínseco à Literatura e a outras Artes. Walter Benjamin defende que é comum que as alegorias sejam compostas não só por objetos como também por personificações, cuja “função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens.” (BENJAMIN, 2011, p. 199).

Erwin Panofsky, por sua vez, tendo como referência a História da Arte, discorre sobre a alegoria composta por personificação e símbolo:

Imagens que veiculam a ideia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria, etc, são chamadas personificações ou símbolos. [...] Assim, alegorias [...] podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. [...] Uma estória pode comunicar, também, uma ideia alegórica [...] ou pode ser concebida como a prefiguração de uma outra. (PANOFSKY, 1979, p. 51)

Panofsky entra em uma questão importante: a possibilidade de uma história poder comunicar uma ideia alegórica e, mais, a possibilidade de preceder uma imagem alegórica, o que aponta para uma estreita relação entre escrita e imagem.

João Adolfo Hansen traz uma informação que mostra como, etimologicamente, escrita e pintura estavam em acordo desde a Antiguidade, visto que, “nos textos gregos o verbo *graphein* significa tanto *escrever* quanto *pintar*, assim como o substantivo *graphé* significa *escrita e pintura*.” (HANSEN, 2006, p. 91). No século XIV, Leon Battista Alberti defendia a capacidade da imagem e da escrita de alcançarem objetivos semelhantes. Ao alegar que “os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo” (ALBERTI, 2014, p. 114), ele sustenta que a pintura, em uma representação do visível, pode representar, por consequência, um estado da alma, e usa o exemplo do texto de Luciano de Samósata quando aponta a companhia dos poetas e oradores como um caminho para que o pintor seja bem-sucedido:

A companhia dos poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma. Não se lê sem louvor a famosa descrição da *Calúnia* que Luciano diz ter sido pintada por Apeles. Penso que não é assunto fora do nosso propósito narrá-la aqui para lembrar aos pintores a que pontos da invenção devam eles estar atentos. Havia nessa pintura um homem com duas orelhas enormes, tendo junto a si, de um e outro lado, duas mulheres: uma se chamava Ignorância e a outra, Suspeita. De lugar pouco distante vinha a Calúnia. Era uma mulher de aspecto bellissimo, mas parecia, em sua fisionomia, astuta demais. Trazia na mão direita uma tocha acesa e, com a esquerda, arrastava pelos cabelos uma jovem que estendia as mãos para os céus. E havia também um homem pálido, feio, todo sujo, de má catadura, que se poderia comparar a uma pessoa que se tornara magra e queimada por longa labuta nos campos de batalha: era o guia da Calúnia e se chamava Despeito. Havia duas outras



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira Cora Coratini  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

mulheres, companheiras da Calúnia, que lhe ajustavam os enfeites e as roupas; umas chamava-se Insídia, a outra, Fraude. Atrás delas estava a Penitência, trajando vestes fúnebres, a se dilacerar toda. Atrás desta vinha uma jovem recatada e pudica, chamada Verdade. Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a vissemos pintada por Apeles. (ALBERTI, 2014, p. 129)

Alberti recomenda a atenção dos pintores à narrativa para a produção das pinturas. As personificações das abstrações aparecem com características físicas: a Calúnia é bela e a sua astúcia transparece em sua fisionomia. Além disso, há, associada a ela, os símbolos, o que vai a encontro do que defende Panofsky, sobre as alegorias serem comumente compostas por personificações e símbolos.

A recomendação de Alberti foi considerada e discutida nos anos posteriores, tamanha a sua importância. No século XV, o artista Sandro Botticelli seguiu o método ao usar motivos dessa mesma história de Luciano de Samósata citada em Alberti para pintar um quadro intitulado exatamente *A Calúnia de Apeles*<sup>2</sup> (1494). O texto de Samósata é um exemplo de éfrase, termo que, segundo Paulo Martins, foi empregado pioneiramente por um rétor entre o período de Augusto e a segunda sofística e que, embora não tenha marcado “o início de um uso pragmático, [...] a partir desse momento, falar de éfrase na Roma e na Grécia do período passa a ser algo corrente nas escolas de retórica” (MARTINS, 2016, p. 164-5). João Adolfo Hansen explica que, no período conhecido como segunda sofística, a éfrase era um “gênero de discurso epidítico” praticado, por oradores e filósofos, “como exercício de eloquência ou declamação”. A éfrase desse período pode ser definida, então, como “*antigraphai ten graphein*”, que significa “contrafazer do pintado”, porém com a particularidade de que as descrições são uma forma de “emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes” (HANSEN, 2006, p. 86).

Já a realização das pinturas a partir de métodos retóricos recebe o nome de *compositio*. Segundo Élie Faure, Giotto foi o pioneiro dessa “introdução da ordem intelectual no caos das sensações”. (FAURE, 1949, p. 80). Michael Baxandall explica a técnica:

Pois esta sua noção de *compositio* é uma metáfora bastante precisa, que transfere à pintura um modelo organizacional proveniente da própria retórica. *Compositio* era um conceito técnico básico, que qualquer jovem aluno em uma escola humanística aprendia a aplicar na linguagem. Não equivale à nossa composição literária, referindo-se em vez disso à disposição de uma única e complexa sentença (ou período) a partir de uma estrutura hierárquica quaternária: palavras engendram frases, que compõem cláusulas, que culminam em períodos: *fit autem ex cuniunctone verborum comma, ex commate colon, ex colo periodos*. (BAXANDALL, 2018, p. 151)

Giotto, em uma correspondência com a pintura, se pautava no método utilizado pelos oradores, que partiam das menores unidades (palavras) e as organizavam até as maiores (períodos).

Dessa forma, sendo o assunto pintura e escrita, surge o nome de Giotto. Vejamos agora como os trabalhos do pintor italiano foram recebidos, no início de século XX, em um obra

<sup>2</sup> La Calunnia di Apelle.



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE ORIENTAÇÃO  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira Cora Coratim  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

de um romancista que também tendia a romper as fronteiras entre pintura e escrita. Trata-se de Marcel Proust, o francês autor de *Em Busca do Tempo perdido*, obra permeada de écfrases. É importante destacar que, com o tempo, surgiram novas definições de écfrase, inclusive distintas daquela dos retores. Aleida Assmann define écfrase como “descrição literária da imagem que reinsere o *medium* imagético na escrita, mas de modo que a legibilidade desta permita abertura à sugestividade da imagem.” (ASSMANN, 2018, p. 248). Como se percebe na descrição de Hansen, o termo écfrase surge entre os retores como descrição de pinturas imaginadas, o que não consta na definição de Assmann. Eric Karpeles nomeia, define e exemplifica dois tipos, “écfrase conceitual”<sup>3</sup> e écfrase real<sup>4</sup>: “Há dois tipos básicos de *ekphrasis* e Proust empregou os dois. A *ekphrasis* conceitual envolve a criação e descrição, pelo escritor, de uma obra de arte imaginada. [...] A *ekphrasis* real envolve a evocação de uma obra de arte existente.”<sup>5</sup> (KERPELES, 2008, p. 20-1).<sup>6</sup> Karpeles exemplifica a écfrase conceitual com o escudo de Aquiles por Homero, na *Iliada*, e a écfrase real com o poema de W.H. Auden, *Musée de Beaux Arts*, sobre a pintura de Brueghel. Ele afirma que ambos os tipos de écfrase são utilizados por Marcel Proust em *Em Busca do Tempo perdido*, o que, de fato, procede. Conforme veremos no decorrer deste trabalho, o narrador proustiano, semelhante ao eu lírico do poema de W.H. Auden, nos evoca uma obra de arte existente, a saber, o afresco *Caridade* (1304-1306) pintado por Giotto na capela de Arena em Pádua. Porém, o narrador faz isso simultaneamente a uma outra écfrase: a da criada de cozinha que trabalha em sua casa, em Combray, que se torna uma obra de arte imaginária, assim como as da écfrase dos retores.

Os objetivos deste trabalho são: analisar ambas as écfrases no romance *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, a saber, a écfrase real a partir da *Caridade* de Giotto, e a écfrase conceitual, a partir da criada de cozinha e, em seguida, responder aos seguintes questionamentos: por quê, dentre tantas alegorias de caridade, a que é mencionada no romance de Proust é a de Giotto? E por que a *Caridade* de Giotto se diferencia tanto das homônimas de outros pintores?

## **Desenvolvimento**

Começamos discutindo a relação de Marcel Proust com a pintura. A presença das pinturas em sua grande obra é sempre destacada, porém, a relação pintura-escrita teve início anteriormente ao seu processo criativo. Proust havia se dedicado à tradução dos textos do crítico de arte britânico John Ruskin, o que possibilitou a ele o contato com descrições de pinturas, sobretudo as italianas, que aparecem, posteriormente, em *Em Busca do Tempo Perdido*. Beauthéc afirma que, para além das leituras, Proust realizou viagens para conhecer as imagens descritas nos livros de Ruskin: “Seu trabalho de tradução deu a Proust o desejo de ir aos lugares

<sup>3</sup> “notional *ekphrasis*”

<sup>4</sup> “actual *ekphrasis*”

<sup>5</sup> (Tradução minha)

<sup>6</sup> “There are two basic modes of *ekphrasis* and Proust employed both. Notional *ekphrasis* involves a writer’s creation and description of an imagined work of art. [...] Actual *ekphrasis* involves the evocation of an existing work of art.” (KARPELES, 2008, p. 20-1).



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE ORIENTAÇÃO  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira Cora Coratim  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

que seduziram o crítico. [...] Ruskin propõe vários itinerários de acordo com o tempo de que o visitante dispõe”<sup>7</sup>(BEAUTHÉC, 1997, p. 73).<sup>8</sup>

Apesar de o autor ter ido ao encontro das imagens vistas nos livros, nem todas as pinturas descritas em seus romances foram, de fato, visitadas por Proust. Chernowitz afirma que, dentre as viagens que ele fez, está a ida a Pádua, onde ele conheceu, de Giotto, os afrescos intitulados *Vícios e Virtudes* (CHERNOWITZ, 1945, p. 20). Datados do século XIV, esses trabalhos estão na Capela Arena, em Pádua, na Itália. Logo em *No Caminho de Swann*, primeiro livro de *Em Busca do Tempo Perdido*, o narrador se refere a eles:

A criada da cozinha era uma pessoa moral, uma instituição permanente a quem atribuições invariáveis asseguravam uma espécie de continuidade e de identidade, através da sucessão de formas passageiras em que se encarnava: pois nunca tivemos a mesma dois anos seguidos. No ano em que comemos tantos aspargos, a criada da cozinha habitualmente encarregada de os “pelar” era uma pobre criatura doentia, já em adiantado estado de gravidez quando chegamos pela Páscoa, e até espantava que Francisca a deixasse andar e trabalhar tanto, pois ela começava a carregar com dificuldade, adiante de si, o misterioso cesto, cada dia mais cheio, de que se adivinhava magnífica forma sob as suas vastas blusas. Lembravam estas as opalandas que vestem certas das figuras simbólicas de Giotto, de que o sr. Swann me dera fotografias. Fora ele mesmo quem nos fizera observar tal coisa e, sempre que pedia notícias da criada de cozinha, era com estas palavras: “E como vai a Caridade de Giotto?”<sup>9</sup> (PROUST, 1979, p. 52)<sup>10</sup>

A mencionada Francisca é quem contrata e supervisiona as criadas da casa. O narrador é Marcel, no momento da escrita um adulto, que, em *No Caminho de Swann*, narra memórias de quando ainda criança, dentre as quais a de quando recebeu de senhor Swann, um amigo de sua família, as imagens dos afrescos de Giotto.

É interessante que nos atentemos ao fato de que o autor, Proust, teve acesso primeiramente a uma descrição dos afrescos, enquanto o narrador Marcel teve acesso a fotografias. Hansen explana, sobre a éfrase dos retores, que “o narrador se define como intérprete (*exégetes*) da interpretação que o pintor fez de sua matéria. Assim, geralmente antecipa a exposição das imagens fictícias com a declaração de que as viu diretamente ou que

<sup>7</sup> (Tradução minha)

<sup>8</sup> “Son travail de traduction donne à Proust le désir d’aller sur les lieux qui ont séduit le critique. [...] Ruskin propose plusieurs itinéraires selon le temps dont dispose le visiteur” (BEAUTHÉC, 1997, p. 73).

<sup>9</sup> (Tradução de Mário Quintana).

<sup>10</sup> « La fille de cuisine était une personne morale, une institution permanente à qui des attributions invariables assuraient une sorte de continuité et d’identité, à travers la succession des formes passagères en lesquelles elle s’incarnait : car nous e’ûmes jamais la même deux ans de suite. L’année où nous mangâmes tant d’asperges, la fille de cuisine habituellement chargée de les « plumer » était une pauvre créature malade, dans un état de grossesse déjà assez avancé quand nous arrivâmes à Pâques, et on s’étonnait même que Françoise lui laissât faire tant de courses et de besogne, car elle commençait à porter difficilement devant elle la mystérieuse corbeille, chaque jour plus remplie, dont on devinait sous ses amples sarraux la forme magnifique. Ceux-ci rappelaient les huppelandes qui revêtent certaines des figures symboliques de Giotto dont M. Swann m’avait donné des photographies. C’est lui-même qui nous l’avait fait remarquer et quand il nous demandait des nouvelles de la fille de cuisine il nous disait : « Comment va la Charité de Giotto ? » » (PROUST, 1979, p. 182)



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira Cora Coratim  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

viu uma cópia delas.” (HANSEN, 2006, p. 86). Ao fazer seu narrador dizer que recebeu fotografias das pinturas de Giotto, o que Proust faz é recorrer à écfrase conceitual. Isso confirma o que Karpeles bem defendeu, que, em sua obra, Proust utiliza dois tipos de écfrase.

Percebe-se que a primeira semelhança apontada entre a criada e a virtude de Giotto são as vestes – opalandas. A descrição da criada como doentia, grávida e entregue ao trabalho, embora seja comum à ideia de caridade de vários pintores – conforme veremos neste trabalho – não despertaram, em Marcel, a associação com a sua fotografia da *Caridade* de Giotto; somente as vestes é que ele identificou como semelhantes. A descrição continua:

Aliás ela própria, a pobre rapariga, gorda, com a gravidez, até o rosto, até às faces que tombavam retas e quadradas, muito se assemelhava com efeito àquelas virgens, fortes e varonis, ou antes matronas, que na Arena personificam as virtudes. <sup>11</sup> (PROUST, 1979, p. 52)<sup>12</sup>

Pensando melhor, – o que se deduz do “aliás” <sup>13</sup> – Marcel encontra outra característica da criada que é comum não exclusiva e necessariamente à *Caridade* de Giotto, mas a todas as virtudes do pintor: o fato de a criada ser gorda. Porém, ele não usa o mesmo adjetivo para descrevê-las. Para a criada, gorda<sup>14</sup>; para as virtudes, fortes<sup>15</sup>. Além disso, ele menciona que a gordura da criada é decorrente da gravidez<sup>16</sup>, o que muito a difere das virtudes de Pádua que são virgens. Isso indica que a virgindade como característica das alegorias de Giotto vai contra a ideia de Marcel – e contra a ideia de muitos pintores, conforme veremos adiante – de uma caridade associada à maternidade. Essa associação, por Marcel, se deduz do fato de ele pensar na caridade em função de a criada estar grávida.

Adiante em sua descrição, Marcel justifica tanto a alegoria da caridade de Giotto quanto a criada de cozinha pelo símbolo. Mais uma vez, há uma referência à explanação de Panofsky sobre a alegoria ser composta por personificação e símbolos:

E reconheço agora que ainda se lhe assemelhavam de outra maneira essas Virtudes e Vícios de Pádua. Da mesma forma que a imagem daquela rapariga era acrescida pelo símbolo adicional que ela carregava adiante do ventre sem parecer compreender-lhe o sentido e sem que nada em seu rosto lhe traduzisse a beleza e o espírito, como se fora tão-somente o pesado fardo, é assim, sem o suspeitar, que a possante comadre que está representada na Arena debaixo do nome de “Caritas” (e cuja reprodução se achava pendurada à parede da minha sala de estudos em Combray) encarna a referida virtude sem que

<sup>11</sup> (Tradução de Mário Quintana).

<sup>12</sup> « D’ailleurs elle-même, la pauvre fille, engraisé par sa grosseesse, jusqu’à la figure, jusqu’aux joues qui tombaient droites et carrées, ressemblait en effet assez à ces vierges, fortes et hommassettes, matrones plutôt, dans lesquelles les vertus sont personnifiées à l’Arena. » (PROUST, 1979, p. 182)

<sup>13</sup> “D’ailleurs”.

<sup>14</sup> “engraisé”.

<sup>15</sup> “fortes”.

<sup>16</sup> “engraisé par sa grosseesse”.



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Cláudio Cora Corralina  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

nenhum pensamento de caridade haja alguma vez passado pelo seu rosto enérgico e vulgar.<sup>17</sup> (PROUST, 1979, p. 52-3)<sup>18</sup>

Marcel diz que entende ser a criada uma alegoria da caridade em função de portar um cesto, símbolo da servidão. Segundo a opinião do narrador proustiano, a criada e a alegoria de Giotto vão contra o que Alberti estabelece como necessário para que a imagem represente a alma, uma vez que os traços do rosto não indicam caridade. Neste caso, sem os símbolos, a saber, as cestas, não haveria, de fato, a alegoria da caridade, visto que o rosto da criada não transparece o sentimento, assim como o rosto da virgem de Giotto, que é enérgico e vulgar, também não o faz. Há, também, a particularidade de os tesouros, no caso da de Giotto, estarem aos pés da Caridade, em sacos amarrados, o que não nos dá a certeza de serem de fato tesouros. Além disso, a Caridade de Giotto, estando de pé, consegue alcançar Deus pisando nos sacos. Vejamos a impressão de Marcel sobre esse detalhe:

Por uma bela invenção do pintor, ela calca aos pés os tesouros da terra, mas exatamente como se pisasse uvas num lagar, ou antes, como se tivesse subido em cima de uns sacos para elevar-se mais; e estende a Deus o seu coração inflamado, digamos melhor, ela o “passa” a Ele, como uma cozinheira passa um saca-rolhas, pelo respiradouro do seu subsolo, a alguém que lho pede da janela do andar térreo.<sup>19</sup> (PROUST, 1979, p. 53)<sup>20</sup>

De fato, a Caridade de Giotto pode estar pisando nos tesouros por desprezo, estando ela acima deles, mas também pode ser que ela precise deles em seu processo de ascense, visto que, na imagem, são os tesouros que a permitem alcançar Deus.

Em uma rápida pesquisa de imagens alegóricas de Caridade, encontramos várias que se distinguem da de Giotto mas são semelhantes entre si: mulheres maternais, rodeadas de crianças, amamentando ou prestes a amamentar, com semblante cansado, como quem muito se dedicou a servir aqueles que dela precisam. Havendo outras alegorias que, de fato, se assemelhavam mais à ideia de caridade Caridade *com* caridade, por quê Swann associa a criada logo à Caridade *sem* caridade?

É importante considerar que Marcel diz que foi Swann quem chamou a atenção dele para a semelhança entre a criada e a Caridade de Giotto. Paul de Man defende que o narrador

<sup>17</sup> (Tradução de Mário Quintana).

<sup>18</sup> “Et je me rends compte maintenant que ces Vertus et ces Vices de Padoue lui ressemblaient encore d’une autre manière. De même que l’image de cette fille était accrue par le symbole ajouté qu’elle portait devant son ventre, sans avoir l’air d’en comprendre le sens, sans que rien dans son visage en traduisît la beauté et l’esprit, comme un simple et pesant fardeau, de même c’est sans paraître s’en douter que la puissante ménagère qui est représentée à l’Arena au-dessous du nom « Caritas » et dont la reproduction était accrochée au mur de ma sale d’études, à Combray, incarne cette vertu, c’est sans qu’aucune pensée de charité semble avoir jamais pu être exprimée par son visage énergique et vulgaire.” (PROUST, 1979, p. 182-3)

<sup>19</sup> (Tradução de Mário Quintana).

<sup>20</sup> « Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ou plutôt comme elle aurait monté sur des sacs pour se hausser ; et elle tend à Dieu son coeur enflammé, disons mieux, elle le lui « passe » comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu’un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée. » (PROUST, 1979, p. 183)



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

tem uma interpretação mais profunda das semelhanças entre as duas alegorias, a saber, a humana e a do afresco italiano:

Marcel, que tem uma mente mais literária (ou seja, retoricamente menos ingênua) do que Swann, observou que a ajudante de cozinha e a Caridade de Giotto são semelhantes entre si em mais outro aspecto além da forma física. Sua semelhança também tem uma dimensão ligada à leitura e ao entendimento, e nesse aspecto a semelhança é curiosamente negativa. A propriedade partilhada entre a ajudante e a Caridade é a do não entendimento: ambas se destacam por traços que exibem “sem que pareçam entender o seu significado”. Ambas parecem condenadas à mesma dislexia. (DE MAN, 1996, p. 92)

A leitura de Paul de Man é que o pequeno Marcel percebe que o fato de a Caridade de Giotto carregar um cesto com alimento não significa, necessariamente, que há um entendimento, por parte daquela figura, de que ela é uma personificação associada a um símbolo caridade, o que constitui uma alegoria. Da mesma forma, a criada não entende que ela também, portando o cesto na mão, carrega um símbolo de caridade e que suas características físicas são aquelas que os pintores e escultores utilizam para que a pintura represente fisicamente uma alma caridosa. Assim, a semelhança não é apenas física; algo mais a criada compartilha com a Caridade de Giotto: o fato de, ao invés de olhar para quem está abaixo de si, olhar para quem está acima, no caso, a chefe da cozinha, Françoise. As Caridades de outros pintores têm uma servidão a, possivelmente, seus filhos, seres para os quais elas devotam amor; a de Giotto, assim como a criada, não tem, por perto, ninguém a quem se ligue por vínculos afetivos. O próprio Marcel destaca que as criadas são sempre substituídas, ou seja, não permanecem na casa tempo suficiente para criarem vínculos. Por mais que De Man defenda que é dislexa a leitura que a criada faz do símbolo que carrega, devo refutar que ela faz uma leitura perfeita de que, na alegoria na qual ela está inserida, faltam as criaturas amadas. Ela percebe a sua efemeridade em meio àquela família, sabe que está ali apenas de passagem.

Paul de Man prossegue sua interpretação:

A ajudante de cozinha se assemelha à Caridade de Giotto, mas parece que o gesto desta também a faz parecida com Françoise. A primeira semelhança não é de todo improvável: os sofrimentos da infeliz moça são evocados com intensidade suficiente para inspirar um sentimento que pensa que poderia facilmente se confundir com caridade. Mas a segunda semelhança, com Françoise, é mais difícil de entender: se a imagem, como representação, também conota Françoise, ela se desvia muito de seu objetivo, pois nada poderia ser menos caridoso que Françoise, especialmente em sua atitude para com a ajudante da cozinha. [...] um único ícone engendra dois significados, um representacional e literal, e o outro alegórico e “próprio”, e que os dois significados lutam um contra o outro com a força cega da estupidez. Com a cumplicidade do escritor, o significado literal apaga o alegórico. (DE MAN, 1996, p. 94)



**ANAIS**

**Simposio Internacional de Língua, Literatura e  
Interculturalidade (SIELLI)  
e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE ORIENTAÇÃO  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Cláudio Cora Coratim  
**Universidade  
Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

A explicação de De Man é de que o sofrimento da criada remete o narrador proustiano à caridade; não à de Giotto, mas à ideia comum de caridade. Já a semelhança entre a criada e a fria Françoise vem a ser o sentido literal da criada, não alegórico. Sendo assim, se o leitor consegue captar que, embora a maternidade, a corpulência, a servidão e a cesta com alimentos sejam símbolos que remetem à caridade, a criada, na verdade, não é caridosa, por conseguinte, o leitor vai descartar a alegoria e associá-la apenas à literalidade, que é uma mulher sem caridade. Porém, devo discordar de De Man: o fato de a criada se afastar da ideia comum de caridade não indica que ela não seja alegórica. Como vimos, a *Caridade* de Giotto pouco se assemelha à ideia comum que se tem da virtude, porém não deixa de ser alegórica; o mesmo se aplica à criada. A já discutida inexistência de laços entre ela e outros seres ao seu redor, ou seja, a inexistência de crianças que dela dependam, já remete à figura feminina pintada por Giotto, a qual olha pra cima, não pra quem precisa dela, mas para aquele de quem *ela* precisa – Deus – e a Ele passa o coração. A criada, também, olha para Françoise, a quem deve obediência, e chega a se assemelhar a ela na frieza.

Bagolini apresenta uma explicação para a existência de lugares-comuns na *compositio*, método empregado por Giotto:

A representação necessita, ao se tratar da escrita, da sentença para estruturar a enunciação, assim como no caso da pintura, do desenho para estruturar o colorido. A conveniência entre as partes é necessária e aconselhável, para pôr diante dos olhos da mente do espectador ou leitor tal representação, porquanto o que a torna perfeita é sua equivalência com aquela imagem conhecida previamente e armazenada na memória de seus destinatários, a sinonímia. [...] O *De Pictura* de Alberti atesta a utilização destes preceitos em sua composição, não divergindo quanto à escolha de lugares-comuns de outros discursos que lhe são contemporâneos ou anteriores (BAGOLINI, 2018, p. 18)

Bagolini explica o fato de Giotto ter utilizado elementos que remetem à imagem que o leitor já tem da caridade, a saber, o alimento e o corpo forte. São esses os lugares-comuns de outros discursos e outras pinturas dessa virtude, inclusive que, como vimos, foram muito utilizados mesmo posteriormente a ele. Porém, Giotto insere, em seu trabalho, elementos que não são, usualmente, associados à caridade. Como já disse, assim como a alegoria de Giotto, a de Proust não tem todos os símbolos usuais da sua alegoria, mas não deixa de ter os lugares-comuns: o cesto, a servidão, a corpulência. Paul de Man alega que foram essas características que Swann percebeu e que Marcel, sendo mais literário, percebeu outras. Todavia, tendo a pensar que se fosse apenas pelas semelhanças físicas, Swann poderia ter feito a comparação com outras alegorias de caridade. Creio que a escolha da de Giotto significa que o próprio Swann já fez a leitura de que o afresco de Pádua era o que mais se assemelhava à criada dos amigos.

Cabe, então, o questionamento: por quê a Caridade de Giotto se distingue tanto das demais? As particularidades da alegoria do italiano se explicam por ela ter sido produzida por *compositio*: “muito bons críticos afirmaram que ele [Giotto] era capaz de pintar aquilo que poetas representavam em palavras.” (VILLANI *apud* BAXANDALL, 2018, p. 84). Em seu afresco, Giotto, de fato, pinta o que um poeta representou em palavras, a saber, o poeta Dante Alighieri. Para comprovar isso, passemos à leitura de alguns excertos de *Vida Nova*, de sua autoria.



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
PROGRAMA DE ORIENTAÇÃO  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira Cora Coratim  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

Em uma rápida pesquisa, podemos ver s exemplos de pinturas alegóricas que citei mostram que a servidão comumente era associada à caridade, visto que em todas as alegorias havia uma figura feminina como serva de crianças. No texto de Alighieri, a servidão também aparece, porém na figura do narrador, que se coloca como servo do Amor:

Daí em diante, o Amor tomou conta de minha alma, que logo se dispôs a desposá-lo: em relação a mim, foi ganhando tanta firmeza e poderio, pela virtude que lhe transmitia a minha imaginação, que nada mais me restava senão atender aos seus menores desejos. Ordenava-me, muitas vezes, que eu fosse ver aquela menina-anja.<sup>21</sup> (ALIGHIERI, 2001, p. 22)<sup>22</sup>

A menina-anja à qual ele se refere é Beatriz, sua amada; o Amor - com a letra inicial maiúscula - é uma personificação do sentimento que aparece nos sonhos de Dante. Em sua primeira aparição, ele está de posse do seu coração:

No meu quarto, julguei ver uma névoa cor de fogo, em meio à qual discerni a figura de um senhor de aspecto amedrontador a quem o visse, mas que, no entanto, coisa extraordinária, dava demonstrações de uma alegria interna; muitas coisas dizia com suas palavras, das quais eu entendia apenas algumas poucas – entre elas, as seguintes: “Eu sou o seu senhor”. Parecia trazer nos braços uma pessoa nua, adormecida, envolta num pano levemente sanguíneo. Olhando atentamente, reconheci nela a moça da saudação. Aquela que se dignara cumprimentar-me no dia anterior. Numa das mãos, parecia apertar uma coisa que ardesse em fogo e eu julguei escutar estas palavras: “*Olhe seu coração.*”

Enquanto o vulto se detinha, parecia despertar aquela que dormia e tanto se empenhava nisso que a fazia comer da coisa que ardia em suas mãos – e ela o comia, como que amedrontada. Mas não se passou muito e a alegria do vulto se converteu em choro amargo: chorando, afastou-se com a mulher nos braços, parecendo-me que ao céu se dirigiam.<sup>23</sup> (ALIGHIERI, 2001, p. 22-3)<sup>24</sup>

<sup>21</sup> (Tradução de Décio Pignatari).

<sup>22</sup> “D’allora innanzi, dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a’ llui dispnsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia ymaginatione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandava molte volte che io cercassi per vedere questa angiola giovanissima” (ALIGHIERI, 1999, p. 65)

<sup>23</sup> (Tradução de Décio Pignatari).

<sup>24</sup> “Che mi parea vedere nella mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerna una figura d’uno signore, di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letitia quanto a’ssé, che mirabile cosa era; e nelle sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche, tra le quali io intendea queste: «Ego Dominus tuus». Nelle sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi parea in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch’era la donna della salute, la quale m’avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E nell’una delle mani mi parea che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum!». E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa coisa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Apresso ciò poco dimorava che la sua letitia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo si ricogliea questa donna nelle sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo.” (ALIGHIERI, 1999, p. 67)



**ANAIS**

**Simposio Internacional de Língua, Literatura e  
Interculturalidade (SIELLI)  
e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira  
Corá Corálina  
**Universidade  
Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

O trecho acima mostra que o Amor se coloca como senhor do narrador-personagem e, também, como alguém próximo de Beatriz, visto que ele a segura e a faz comer o coração. O Amor tem, então, o papel de servir o coração como alimento a outra pessoa. Quando a mulher, Beatriz, se alimenta do coração de Dante, o Amor assume seu ápice, que corresponde, também, à transformação da sua alegria em choro. Isso também prepara Dante para chegar ao Céu, visto que, no catolicismo, amor e sofrimento estão atrelados e fazem parte da jornada de santificação do homem. Caso o seu amor por Beatriz se efetivasse, o que significaria efetivar suas tristezas, ele estaria em ascese rumo ao Céu. Dessa forma, a amada é um meio de santificação e o Amor é um intermediário entre Dante e a mulher. Se Beatriz, virgem, estava indo ao Céu com o coração de Dante, ela estava de posse do coração e o entregaria a Deus. Uma mulher virgem, portadora do coração, e que o entrega a Deus nos lembra de uma figura: é exatamente como Giotto retratou sua Caridade.

Na leitura de *Vida Nova*, Beatriz de Dante não aparece com ares de sofrimento, o que fica reservado ao homem apaixonado e mesmo à alegoria do Amor. Se a Caridade de Giotto representa a amada de Dante, ela não é serva e não sofre: a servidão fica restrita a Dante, e o sofrimento, a Dante e ao Amor. Como Dante é o dono do coração e não Beatriz, ela simplesmente o entrega a Deus. Da mesma forma, a Caridade de Giotto simplesmente entrega a Deus o coração, nos dizeres de Proust, “como uma cozinheira passa um saca-rolhas, pelo respiradouro do seu subsolo, a alguém que lho pede da janela do andar térreo.” (PROUST, 1979, p. 53)<sup>25</sup>.

Para melhor compreensão, vejamos outra aparição do Amor em *Vida Nova*:

Senti que o Amor me chamava, dizendo estas palavras: “Venho da parte daquela dama que foi o seu escudo e sei que o seu regresso não se dará tão cedo: por isso, o coração, que um dia deixei com ela, está comigo outra vez, para que outra cuide dele, como a primeira.”<sup>26</sup> (ALIGHIERI, 2001, p. 28)<sup>27</sup>

O Amor deixa claro que a amada de Dante é quem tem a função de guardar e cuidar do coração. Na ausência de Beatriz, o Amor passará o coração à próxima mulher, que desempenhará a função de levá-lo a Deus. Dessa forma, em *Vida Nova*, Dante sofre e é o servo do Amor, enquanto a sua amada come o seu coração e tem a missão de entregá-lo a Deus, mas não é apresentada como serva e nem como alguém que sofre. Isso explica a falta de servidão e de sofrimento nas feições da Caridade de Giotto. Além disso, Beatriz é indiferente às coisas da Terra, visto que está aqui apenas de passagem, para levar outros a Deus; por isso a posição da virtude de Giotto sobre os tesouros da Terra que, na verdade, são sacos que nem foram abertos. A Caridade é indiferente às riquezas; sequer tem curiosidade por elas, mantendo-as fechadas e usando-as apenas como algo necessário para cumprir sua função. Explico: como o objetivo de Beatriz é auxiliar alguém da Terra, e sendo também ela uma criatura humana, ela faz uso do

<sup>25</sup> “elle le lui « passe » comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu’un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée ” (PROUST, 1979, p. 183)

<sup>26</sup> (Tradução de Décio Pignatari)

<sup>27</sup> “A me parve che Amore mi chiamasse e dicessemi queste parole: «Io vegno da quella donna la quale è stata tua lunga difesa, e so che lo suo rivenire non sarà. E però quello cuore ch’io ti facea avere a llei, io l’ò meco, e portolo a donna la quale sarà tua difensione, come questa era”. (ALIGHIERI, 1999, p. 76-7)



**ANAIS**

**Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

**POSLLI**  
UNIVERSIDADE DE GOIÁS  
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Clareira Cora Corálina  
**Universidade Estadual de Goiás**

**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

que há neste mundo apenas para cumprir sua breve passagem e sua missão de levar a Deus o coração de um homem. Dante chama o Amor de Senhor e o obedece, mas, em relação a Beatriz, o Amor não é um senhor, mas alguém que está junto a ela, que trabalha lhe entregando o coração para que ela o destine a Deus. Da mesma forma, a Caridade de Giotto não é escrava do Amor, como as outras que sofrem, escravizadas pelo amor que têm pelas crianças; ela simplesmente acaba de receber, do Amor, um coração, e o passa adiante.

### **Considerações finais**

Após a leitura dos excertos de *No Caminho de Swann*, conclui-se que Proust utiliza a écfrase da pintura de Giotto para apresentar ao leitor a criada de Marcel. Para compreender a Caridade de Giotto, foi preciso atenção ao símbolo, coração, que apontou para o fato de a pintura ser uma *compositio*, a partir de uma narrativa, a saber, *Vida Nova*, de Dante Alighieri. Assim, a *Caridade* de Giotto é uma *compositio* a partir da narrativa de Dante Alighieri e, a narrativa de Proust, em *No Caminho de Swann*, é uma écfrase a partir da pintura de Giotto.

### **Referências**

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução de Antonio Silveira Mendonça. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. In: PIGNATARI, Décio (Org.). **Retrato do amor quando jovem**: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ALIGHIERI, Dante. **Vita Nova**. Segrate: Mondadori, 1999.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018.

BAGOLIN, Luiz Armando. Apresentação. In: BAXANDALL, Michael. **Giotto e os oradores**: as observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição Pictórica (1350-1450). Tradução de Fábio Larrson. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

BAXANDALL, Michael. **Giotto e os oradores**: as observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição pictórica (1350-/1450). Tradução de Fábio Larrson. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

BEAUTHÉC, Nadine. **Les Promenades de Marcel Proust**. Paris : Éditions du Chêne, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CHERNOWITZ, Maurice E. **Proust and painting**. New York: International University Press, 1945.



**09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020**

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura:** Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução de Lenita Esteves. Rio de Janeiro: Imago 1996.

FAURE, Élie. **História da arte:** A Arte do Renascimento. Tradução de Vitorino Nemésio. Lisboa: Estúdios Cor Lisboa, 1949.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. Campinas: Hedra, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da éfrase. **REVISTA USP**, São Paulo, n.71, p. 85-105, 2006.

KARPELES, Eric. **Paintings in Proust:** A visual Companion to “In Search of Lost Time”. London: Thames and Hudson, 2008.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática da éfrase. **Revista Classica**. Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann.** Paris: Flammarion, 1987.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann.** Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.