

A resistência do sensível: O corpo em versos¹

The resistance of the sensitive: The body in verses

Dr.^a Ana Carolina Mondini

Universidade Federal do Paraná - UFPR²

RESUMO

Além das diversas sugestões de Montaigne sobre o vínculo entre a imaginação e o intelecto, que realiza a ligação entre as imagens e as palavras como parte do processo de formação imagético no corpo dos *Ensaio*s; encontramos na obra montaigneana alguma discussão sobre o modo como a sensibilidade e o corpo operam juntamente àqueles elementos da interioridade do sujeito para que o autorretrato se realize enquanto uma pintura em sentido não metafórico. No ensaio *Sobre versos de Virgílio*, o amor – uma sensação ou um sentimento, que integra o corpo e a alma do sujeito, porém, em um vínculo estritamente individual – será a metáfora para ilustrar um tipo de imagem que emana do poema, que seria uma espécie de “imagem subjetiva”. Essa discussão, no entanto, será um primeiro passo para o posterior esclarecimento a respeito das almejadas “imagens objetivas”, que poderão conferir caráter concreto à pintura montaigneana, desde que se considere outro tipo de relação envolvendo a alteridade.

9

PALAVRAS-CHAVE

Montaigne; renascimento; pintura; sensibilidade; corpo

ABSTRACT

In addition to several suggestions of Montaigne about the link between imagination and intellect, which makes the connection between images and words as part of the process of image formation in the body of *Essays*; we find in Montaigne's work some discussion on how sensibility and body operate with those elements of the subject's interiority in order to a self-portrait be realized as a painting in a non-metaphorical sense. In the essay *Upon some verses of Virgil*, love – a sensation or feeling, that

¹ O presente artigo é uma parte da tese de doutorado *Pintura em Movimento: o ut pictura poesis no horizonte dos Ensaio*s de Montaigne, 2020, realizada no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal do Paraná.

² E-mail: mondiniann@hotmail.com

integrates the subject's body and soul, yet in a strictly individual bond – will be the metaphor to illustrate a type of image that emanates from the poem, which would be a kind of “subjective image”. This discussion, however, will be a first step towards further clarification regarding the desired “objective images”, which may give concrete feature to Montaigne’s painting, provided that another sort of relationship involving alterity is considered.

KEYWORDS

Montaigne; Renaissance; Painting; Sensitivity; Body

Essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele “pensa por meio da pintura”.

Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*.

1 A RESISTÊNCIA DO SENSÍVEL

A separação entre a imaginação e o intelecto teve matiz variado na história da filosofia. Sabemos, por exemplo, que essa distinção foi bem demarcada na época moderna, posteriormente aos escritos de Montaigne. Os *Ensaio*s surgem pouco antes como que uma precaução para que essa separação não venha a acontecer de modo tão rigoroso como, porém, o foi – parece mesmo que prevendo os caminhos pelos quais a filosofia estava se encaminhando, devido às discussões separatistas já existentes no século XVI: a imaginação estava cada vez mais distante do entendimento. Emanuele Coccia, em sua obra *A vida sensível*, menciona os interesses que levaram uma tradição de filósofos, posteriores a Montaigne, a precisar o íntimo vínculo entre imaginação e intelecto:

A proibição de reconhecer qualquer autonomia ontológica às imagens é um dos inúmeros mitos fundadores que a modernidade produziu e cultivou. No gesto aparentemente insignificante pelo qual Descartes procurou liberar “o espírito de todas aquelas pequenas imagens que flutuam no ar, as ditas formas [*specie*] intencionais, que tanto cansam a imaginação dos filósofos”, trava-se na realidade uma das batalhas decisivas do pensamento moderno contra o próprio passado [...] As razões dessa unanimidade dos (pensadores) modernos são fáceis de entender. De fato, é apenas através da definição daquilo que até poderia parecer um simples detalhe gnosiológico que se torna possível pensar um sujeito *realmente* autônomo das coisas. Foi somente o abandono da forma [*specie*] intencional que possibilitou fazer coincidir o sujeito com o pensamento e com o pensado) em todas as suas formas. (COCCIA, 2010, p. 12, 13)

Realmente faz sentido imaginar um sujeito desprovido de seu aspecto sensível ou de qualquer espécie de imagem quando o almejado consiste na “reflexão do sujeito

sobre si mesmo como o fundamento de todo o conhecimento”. (COCCIA, 2010, p. 13) Montaigne, ao contrário, desenvolve ao longo dos *Ensaio*s sua crítica à razão, em especial na “Apologia de Raymond Sebond”, considerando-a como ilusória em relação à sua exclusividade nesse propósito de conhecimento. Mesmo que ele tenha legado para os modernos algo da ideia de subjetividade, através do exercício de autoconhecimento, não teve essa mesma pretensão de isolar o intelecto ou de isolar o sujeito das coisas. Antes de se reconhecer como um sujeito cognoscente, conheceu-se pela experiência íntegra de si mesmo *in concreto* – totalmente distinta da experiência depurativa do *cogito* cartesiano.

A experiência que Montaigne tem acerca de si não se trata, portanto, de uma criação metodológica a fim de conduzir-se a um conhecimento ou percepção puro, como o seria o conhecimento das essências *à la* Descartes. Como ele diz nessa direção, no último ensaio de sua obra, a saber, o “Da experiência” (Livro III, capítulo XIII):

[C] Esses humores transcendentais assustam-me, como os lugares altos e inacessíveis [...] E de nossas ciências parecem-me mais terrestres e inferiores as que são colocadas mais alto. E na vida de Alexandre não encontro nada tão rasteiro e tão mortal quanto suas fantasias em torno de sua imortalização [...] É uma perfeição absoluta, e como que divina, saber desfrutar lealmente de seu ser. Procuramos outras condições por não compreendermos o exercício das nossas, e saímos fora de nós por não sabermos o que ele faz aqui. (MONTAIGNE, 2001, p. 500)

11

A experiência de Montaigne a respeito de sua própria vida exige o homem completo. Não se eleva o homem ao lugar onde ele não se encontra, nem o retira do lugar onde ele encontra-se, se para isso é necessário desconsiderar aquilo que faz parte dele mesmo. O artifício da cisão entre o intelecto e a imaginação pode ser útil para possibilitar algumas experiências radicais como o *cogito*. Neste sentido, as distinções entre as faculdades humanas são artificiais e *sistemáticas*: intelecto e imaginação podem se distinguir enquanto supomos um método de destilação que separa a imagem e o conceito, mas, como todo destilado, se juntarmos novamente os produtos finais, cuja cisão encontra-se em seus próprios fundamentos, não poderemos mais descrever a realidade íntegra do sujeito.

Na obra montaigneana, quando se oferece lugar de destaque para a ideia de pintura ou autorretrato, a imaginação e o intelecto atuam em cooperação, conforme o próprio funcionamento orgânico e natural da mente, num movimento, numa passagem pela qual palavras se retransformam em imagens – como ocorre na experiência do próprio autor, ao longo da confecção da obra, quando as imagens transformavam-se em palavras. O que desmistificaria qualquer ideia de que a obra poderia ser compreendida em sua *totalidade* apenas por juízos intelectuais sem considerar o aspecto sensível do sujeito.

Assumida a unidade do sujeito, assume-se a unidade entre intelecto e imaginação ou palavras e imagens, refletindo, portanto, na ligação entre o homem e a obra, como

observaram Morçay e Müller (1960, p. 426): “O homem e o escritor são inseparáveis em Montaigne, não somente porque ele consagrou boa parte de sua obra a se pintar, mas porque o homem e o estilo estão tão interligados que a palavra de Bufon jamais foi tão boa: ‘o estilo é o homem mesmo’”.

O tom natural do discurso montaigneano representa muito bem esse homem orgânico e não conceitual. Estimulados pela naturalidade, que possibilita a não inserção do sujeito nos âmbitos separatistas, salientam-se outros aspectos importantes a serem considerados quando pensamos na formação de imagens, a saber, como não poderia ser diferente, a *sensibilidade* e o *corpo*.

Em relação à sensibilidade, a imagem sempre se encontra a ela intimamente relacionada, ao menos como visualizamos na contemporaneidade. Emanuele Coccia (2010, p. 10), por exemplo, chega a definir a imagem enquanto a própria sensibilidade, conforme suas palavras: o sensível é o ser do que chamamos de imagem. Embora não seja nítida uma teoria da imagem na obra montaigneana, é possível encontrar uma discussão sobre esse assunto, caso aprofundemos a interpretação.

E sobre o corpo, sabe-se que volta e meia ele surge como assunto nas discussões de Montaigne, tornando-se relevante quando se discute o autorretrato. O corpo, reflexo da sensibilidade, encontra-se sempre vinculado às manifestações do espírito humano. No ensaio “Da educação das crianças”, há diversos momentos em que Montaigne levanta a importância da “educação” do corpo, justamente por sempre estar aliado às forças anímicas, porquanto “[A] quero que as boas maneiras externas, e a conduta social, [C] e o desembaraço de sua pessoa (do aluno) [A] sejam moldados juntamente com a alma. O que se instrui não é uma alma, não é um corpo: é um homem, não se deve separá-lo em dois”. (MONTAIGNE, 2002, I, XXVI, p. 247) Assim como enfatiza essa mesma ligação no ensaio “Sobre versos de Virgílio”:

Mas acaso não tenho razão em considerar que esses preceitos (que têm aliás, na minha opinião, um pouco de rigor) referem-se a um corpo que faça seu trabalho, e que para um corpo abatido, como para um estômago arruinado, é justificável aquecê-lo e sustentá-lo por artifício e, por intermédio da imaginação, fazê-lo recobrar o apetite e a alegria, visto que por si só ele os perdeu? (MONTAIGNE, 2001, p. 161)

Montaigne refere-se ao corpo envelhecido, castigado pelo tempo. Refere-se, precisamente, ao estado em que se encontra seu próprio corpo em correspondência à sua idade avançada. Essas menções podem se estender à ideia de corpo em geral. Enquanto ao intelecto cabe a representação do corpo, a capacidade que a imaginação tem de influenciar na realidade corpórea significa essencialmente a *ligação* entre o espírito e o corpo físico. Trata-se, no entanto, como diz Montaigne, de um meio artificioso, que está além do mecanismo natural e orgânico da fisiologia corpórea. Um certo modo de “enganar” o corpo pelo uso de criações imagéticas, com o intuito de amenizar os efeitos desanimadores que o corpo adoecido pode exercer sobre o espírito: uma espécie de drible do próprio espírito sobre o corpo, a fim de que este recapture o que é seu por direito.

Ou seja, Montaigne chama a atenção para a diferença entre o mecanismo natural do corpo e a naturalidade relacionada às faculdades da alma. O artifício, nesse sentido, significa a capacidade de controle que a imaginação tem sobre si mesma e também sobre a natureza mecânica dos órgãos físicos. Nesse caso, a “artificialidade” das operações mentais serve para contrastar com a natureza do corpo, que é puramente instintiva, e não para retirar o sentido natural e orgânico que a elas também pertence.

Montaigne ilustra a exigência de se considerar a unidade desses dois componentes do homem, a saber, o corpo e espírito, a fim de desmistificar a possível ideia de um homem *fragmentado*, considerado apenas sob seu mero aspecto físico ou simplesmente pelos aspectos da interioridade, ou seja, o espiritual ou as faculdades internas, como enfatiza na seguinte passagem: “acaso não podemos dizer que, durante esta prisão terrestre, não há em nós nada puramente corporal nem espiritual, e que injustamente dilaceramos um homem vivo [...]?” (MONTAIGNE, 2001, p. 161)

O corpo exerce-se como expressão da alma, e vice-versa, atuando como o receptor e transmissor das sensações advindas da alma, assim como dos outros corpos que lhe são externos, ou seja, sensações da interioridade ou da exterioridade das quais as pessoas jamais se libertarão. Coloca o sujeito em contato com as coisas, numa relação constante entre “dentro e fora”, sem que haja uma cisão totalmente nítida entre ambos os lados.

Nesse sentido, podemos considerar a própria *pele* como sendo mais nitidamente esse transmissor-receptor: ao mesmo tempo em que ela contorna a individualidade, submerge o sujeito no espaço cuja totalidade constitui o mundo externo. A sensibilidade chama o corpo para a experiência e, conseqüentemente, jamais deve ser desconsiderada quando o que se espera é a experiência concreta do sujeito.

Nem sempre foi óbvia essa ideia da ampla relação que Montaigne faz entre o corpo e as imagens. O corpo, porém, ao menos com algumas de suas partes, já participava da discussão sobre a relação entre a pintura e a escrita. Em seu *Tratado da Pintura*, Leonardo da Vinci defendia que o olho, apenas o olho, mais precisamente, a visão (óptica) seria a melhor forma de termos acesso às coisas e, portanto, a pintura deveria ser considerada a principal forma de conhecimento. Levantou a crítica às artes literárias considerando que as imagens formadas pelos poetas existem apenas na imaginação, com muito menos vivacidade, porquanto logo serão esquecidas na memória. Enquanto o olho, que observa uma pintura, observa a imagem com maior vivacidade, e, portanto, pode perceber ou sentir mais coisas a respeito da imagem; à memória evanescente cabe uma intensidade de experiência muito menor. (DA VINCI, 2005)

Em alguns momentos da obra montaigneana encontramos comentários – não podemos saber se diretamente direcionados a Leonardo –, mas que podem ser compreendidos como possíveis respostas às críticas deste pintor. Tal como na seguinte passagem na qual Montaigne refere-se à memória como possuindo boa capacidade de reter imagens:

[B] Enquanto meus olhos puderem reconhecer aquela bela época que expirou, volto-os repetidamente para lá. Se ela se esvai de meu sangue e de minhas veias, pelo menos não quero desenraizar da memória sua imagem, *poder desfrutar da vida passada é viver duas vezes* (Marcial, X, XXIII, 7). (MONTAIGNE, 2001, p. 85)

Mesmo quando as imagens não se encontram externamente acessíveis à sensibilidade física, como figuras de objetos externos, elas permanecem na memória: mais rapidamente se esvaem do corpo do que da lembrança. Essas imagens, fica sugerido, vinculam-se à sensibilidade, assim como defendeu Leonardo. Porém, antes de irem para o senso comum, elas invadem visceralmente o corpo em toda sua fluididade, ou seja, no “sangue e veias”. E retomá-las pela memória, conforme considera Montaigne, pode ser tão vivaz quanto vivenciá-las através do olhar e pela primeira vez.

Montaigne inverte a lógica de compreensão sobre a imagem, ao retirar-se do tom de disputa propagado por Leonardo. Ele não tentará atribuir superioridade a quem quer que seja, mas, ao contrário, considera que tanto o corpo (não apenas o olho, mas todo o organismo sensível) quanto as faculdades mentais – neste caso em específico, a memória – são capazes de reconhecer vigorosamente as percepções imagéticas. E isto na medida em que a memória é capaz de reter e, principalmente, retomar a mesma percepção ou sensação acerca dos objetos reconhecida pelo olho.

O modo como Montaigne comenta a vivacidade não diz respeito apenas à relação entre a imagem e a coisa, mas à possível eterna manifestação no presente do que é representado. Conforme nos conta Pommier, em relação ao domínio particular do retrato: “a tradição relatada por Plutarco tem como fundamento a ideia de que o retrato não é apenas um sinal de reconhecimento, mas a *presença* mesmo de seu modelo ao qual ele substitui”. (1998, p. 25) É o sujeito mesmo, em corpo e alma, que se encontra representado na tela e, portanto, jamais deve ser considerado como uma manifestação do passado, como alguém que existiu outrora. O retrato tem o dom, diz aquela tradição, de manter a existência da pessoa retratada, sempre ali presente.

Enfim, ao resgatar o poder da memória, relativizando o tempo, Montaigne termina por reconhecer a imagem construída na interioridade com a mesma vivacidade daquela observada diretamente pelo olho. E assim dá mais um passo em direção a corroborar a ideia de que a imagem do sujeito retratado pela escrita jamais seria menos vivaz que a imagem oferecida diretamente ao olho.

2 O CORPO EM VERSOS

A ideia de que o sensível se faz a própria imagem, que resulta da sensação corpórea e também da sensação anímica, mais precisamente, da relação entre ambas, exige um posicionamento de Montaigne a respeito do corpo. Pois, caso contrário teremos a imagem do autorretrato construída tão somente a partir de sua subjetividade, ou seja, de suas palavras como representação de sua alma, que se traduz pelo seu temperamento. Portanto, se quisermos um autorretrato completo e acabado,

a pintura montaigneana não poderá apresentar-se apenas pela interioridade do pintor, mas de seu ser completo. Sem dúvida Montaigne estava consciente disso: “Cada uma de minhas partes faz-me tão igualmente eu quanto qualquer outra. E nenhuma outra me faz mais propriamente homem do que essa (órgão genital). *Devo ao público meu retrato por inteiro*”. (MONTAIGNE, 2001, p. 154 – grifos nossos)

Esse trecho encontrado no ensaio “Sobre versos de Virgílio” não apenas retira qualquer hierarquia entre os componentes humanos, como chama a atenção para a importância de se considerar o *corpo* no autorretrato, ou seja, a materialidade do ser humano e, por conseguinte, a materialidade de sua pintura: “[B] irei oferecer-lhe ensaios em carne e osso”. (MONTAIGNE, 2001, p. 88)

Para que a pintura se eleve enquanto tal não basta apenas considerar o espírito. É claro que podemos visualizar nos *Ensaíos* os aspectos físicos de Montaigne, através de alguns de seus relatos. Porém, nesse momento, nesse ensaio em questão, o aspecto corpóreo não corresponderá às descrições diretas, mas ao mecanismo de formação de imagens, que inevitavelmente passará pelo corpo. Mesmo que a formação imagética se inicie através das palavras, o corpo faz-se essencial para que a sensação seja percebida, como salienta Montaigne:

[B] não há vivacidade em suas produções se não a houver simultaneamente no corpo. [C] Nossos mestres erram quando, buscando a causa dos impulsos extraordinários de nosso espírito, além do que atribuem a um arrebatamento divino, ao amor, ao ardor guerreiro, à poesia, ao vinho, não dão à saúde sua parcela [...]. (MONTAIGNE, 2001, p. 88)

15

O corpo, assim como a alma, inevitavelmente é afetado pelas sensações advindas das palavras, quando estamos tratando de um retrato bem executado.

O que encontraremos especificamente nessa discussão será a elucidação da participação do corpo do nesse processo, assim como a própria participação do corpo do espectador, mais precisamente, a maneira como Montaigne procura instigar a percepção do leitor a partir de uma sensação. Não se trata *apenas* do corpo, portanto: o tema abordado nesse ensaio em questão será o *amor*, porque ele liga-se simultaneamente ao corpo e à alma. Sob esses dois aspectos, o amor será a imagem escolhida para mostrar os vínculos em questão, mais precisamente:

- 1) vinculado ao corpo, como prazeres corpóreos;
- 2) ligado à alma, como sentimento.

A ligação entre corpo e alma que, como veremos, ocorrerá por meio de imagens, não se processa, no que tange aos elementos da alma, *apenas* através da imaginação, uma vez que o intelecto também exerce influência sobre o corpo:

[B] Na medida em que os pensamentos úteis são mais plenos e sólidos, são também mais absorventes e mais pesados. O vício, a morte, a pobreza, as doenças são assuntos graves e que pesam. É preciso ter a alma instruída com os meios de resistir aos males e de combatê-los, e

instruída com as regras de bem viver e de bem crer, e amiúde despertá-la e exercitá-la nesse belo estudo [...]. (MONTAIGNE, 2001, p. 83)

Montaigne recomenda a instrução da alma como um modo de bem conduzir os pensamentos ruins, a fim de que eles não afetem o corpo. Não apenas o corpo precisa do exercício para manter-se saudável, mas a alma com todos seus componentes, incluindo o intelecto, também precisa de determinada postura para manter-se sadia, ou melhor, manter sadio o homem.

Não é apenas privilégio do intelecto influenciar o corpo, pois o contrário também acontece, ou seja, o corpo exerce influência sobre o intelecto, que é ligado, como considera Montaigne, imediatamente à alma: “este corpo evita o desregramento e teme-o. É sua vez de guiar o espírito para o melhoramento. É sua vez de governar, e mais severa e imperiosamente”. (MONTAIGNE, 2001, p. 84) O intelecto jamais se sobreporá totalmente ao sensível corpóreo: “[...] meu *discernimento* impede-me de espremer e resmungar contra os inconvenientes que a natureza me manda sofrer, mas não de senti-los”. (MONTAIGNE, 2001, p. 87 – grifos nossos) O intelecto, pelo contorno do discernimento, tem apenas o poder de controlar as reações que o homem poderia vir a ter a partir das sensações ocasionadas no corpo, que no caso são consideradas desagradáveis, mas ele jamais pode aniquilá-las.

Obviamente, ao dizer que a sensação predomina o intelecto, Montaigne não pretende hierarquizar o que quer que seja, mas, retórica ou indiretamente, mostrar que, mesmo que o corpo tenha sua independência, os pensamentos têm sua participação. Ao intelecto cabe alguma parcela *transitória*, porém, não menos importante, na relação com o corpo. E a consequência final disso se refere à sua participação passageira na formação imagética, e na ênfase de que para o esclarecimento da ligação entre alma e corpo devemos nos ater, principalmente, às sensações. Como enfatiza Montaigne: “Pois é bastante razoável, como se diz, que o corpo não siga seus apetites com prejuízo do espírito: mas por que também não será razoável que o espírito não siga os seus com prejuízo do corpo?”. (MONTAIGNE, 2001, p. 162)

No que tange à sensação ou sentimento de amor é comum entendê-la como algo que não se vincula necessariamente ao corpo: “[B] De resto, amiúde ouço-as (as mulheres) descrever esse entendimento (sobre o relacionamento amoroso) como totalmente espiritual, e desdenharem de levar em consideração o interesse que os sentidos têm nele”. (MONTAIGNE, 2001, p. 166) Essa consideração que pode parecer tão simples, típica do senso-comum, possui alguma densidade. Além da interpretação que vai em direção ao fato de que as mulheres devem considerar o aspecto físico do amor, temos a seguinte: o amor não se realiza apenas pela relação sexual, e, mesmo quando ele surge inicialmente na alma, sempre se efetivará também fisicamente, através de uma sensação corpórea, independentemente da união entre dois corpos. Muito importante salientar que, com isso, ele não pretende diferenciar os homens das mulheres, gerando qualquer distinção entre os gêneros: “[B] [...] digo que os homens e as mulheres são feitos no mesmo molde: exceto a educação e os usos, a diferença não é grande”. (MONTAIGNE, 2001, p. 167)

Como Montaigne aplica o tom natural em seu discurso, direcionará a discussão sobre o amor para seu aspecto mais natural possível. É fato que toda a naturalidade sempre repercutirá no autorretrato, na medida em que tudo reflete o espírito do pintor. Diferentemente do *retrato exemplar*, que aperfeiçoa a imagem do retratado – geralmente os príncipes –, a fim de exaltar suas virtudes e transformá-lo num modelo a ser imitado, Montaigne quer se apresentar o mais conforme sua própria realidade:

[B] Tenho dificuldade em fingir, tanto que evito aceitar tomar sob minha guarda os segredos de outrem, não tendo ânimo para negar aquilo que sei. Consigo calar, mas negar não consigo sem esforço e desprazer. Para ser bem discreto, é preciso sê-lo por natureza, não por obrigação. No serviço aos príncipes, é pouco ser discreto, se não formos também mentirosos. (MONTAIGNE, 2001, p. 91)

Do mesmo modo que cabe a um diplomata mentir caso queira *agradar* a um príncipe, cabe ao pintor fazer exatamente o mesmo. Esses artifícios que refletem apenas a aparência dos sujeitos retratados erram por dois motivos: primeiro porque o modelo *ideal* de conduta não é um bom modo de formação, uma vez que a cada sujeito pertence seu conjunto próprio de virtudes. E porque afasta a pessoa da possibilidade de se conhecer a si mesma quando as névoas da aparência imperam. À essa pintura artificiosa, o retrato exemplar, que aperfeiçoa o homem, Montaigne pronunciaria: “[B] fraca luta da arte contra a natureza”. (MONTAIGNE, 2001, p. 85)

Não é um meio eficaz retratar-se ou ser retratado camuflando a realidade ou enfatizando o que nos afasta de nossa real condição. Ora, quais caminhos poderíamos percorrer a partir do falso? Os meios artificiosos não são honestos nem com a pessoa em relação a si mesma, nem com os outros: “[C] *Afastamo-nos da natureza; seguimos o povo, que em coisa alguma é bom guia* (Sêneca, *Ep.*, XCIX). [B] Minha filosofia está na ação, no uso natural [C] e atual; [B] pouco na imaginação”. (MONTAIGNE, 2001, p. 86)

Para tratar do amor, portanto, o tom não poderia ser diferente:

As ciências tratam as coisas sutilmente demais, de um modo demasiadamente artificial e diferente do comum e natural. Meu pajem faz o amor e entende-o. Lede-lhe Leão Hebreu e Ficino: falam dele, de seus pensamentos e ações, e no entanto ele nada entende. Não reconheço em Aristóteles a maioria de meus impulsos habituais: cobriram-nos e revestiram-nos com uma outra roupagem, para uso da escola. Deus permita que estejam certos! Se eu fosse do ofício, [C] naturalizaria a arte tanto quanto eles artificializam a natureza. (MONTAIGNE, 2001, p. 133-134)

A pintura de Montaigne sobre o amor tem um contorno naturalista, que se manifestará pelo modo como ele aborda o assunto, cuja finalidade será a de instituir o sensível. O amor sempre foi um assunto comum, seja pelo corpóreo, seja pelo anímico:

[B] Todo o movimento do mundo dedica-se e se rende a essa união: é uma matéria infusa em toda a parte, é um centro para o qual se voltam todas as coisas. Ainda vemos as ordenações da velha e sábia Roma feitas para o serviço do amor, e os preceitos de Sócrates para instruir as cortesãs: *E muitas vezes são obras de estoicos esses pequenos tratados que gostam de ficar sobre as almofadas de seda.* (Horácio, Epodos, VIII, 15, citação modificada por Montaigne) Zenão, entre suas leis, regulamentava também as disjunções e investidas do defloramento. [C] Qual era o sentido do livro do filósofo Estráton, *Da conjunção carnal*? E de que tratava Teofrasto nos que intitulou, um *O amoroso*, o outro *Do amor*? De que Aristipo, no seu *Das antigas delícias*? [...] (MONTAIGNE, 2001, p. 109)

E, além desses títulos, Montaigne cita várias outras obras que tomaram o amor ou a voluptuosidade como temas. Mesmo que o amor seja assunto recorrente entre os teóricos, nosso filósofo certamente não tinha a pretensão de ser bem compreendido por todos em relação à maneira como o aborda, mais precisamente, ao seu propósito inusitado:

[C] Bem sei que pouquíssimas pessoas resmungarão ante a licença de meus escritos sem deverem resmungar ainda mais ante a licença de seus pensamentos. Estou bastante conforme com seus corações, mas ofendo seus olhos. (MONTAIGNE, 2001, p. 89)

Essa passagem pode ser compreendida por dois vieses a partir do momento em que se considera aqueles dois pontos de vista pelos quais o amor vem a ser considerado: corpóreo e anímico.

Tendo em vista o amor vinculado principalmente ao *corpo*, Montaigne o representará pelo corpo nu, através de considerações acerca do ato sexual e, por conseguinte, dos prazeres corpóreos. Um exemplo semelhante a esse modo de representar, porém incompleto na medida em que não considera a alma, seria *A origem do mundo* de Coubert, pintura na qual encontramos a parte íntima de uma mulher sem qualquer censura. Montaigne não abre mão da licença poética para tratar tão naturalmente desse assunto tão humano. E deixa claro que aqueles que vierem a reclamar, reclamarão de algo muito presente em seus próprios pensamentos. Assim sendo, ele assume a responsabilidade por, possivelmente, ofender o olhar de alguns espectadores, uma vez que apresenta imagens “indecorosas” aos olhos do europeu civilizado, cujas vestimentas são sinônimo de bom-senso justamente por esconderem o corpo. Mas, deixa claro estar em conformidade ao coração dos homens porque jamais desprezam essa prática, ou seja, a relação amorosa realizada por meios físicos.

Por outro lado, em relação ao corpóreo direcionando-se ao espírito, Montaigne salienta o aspecto sensível do amor. E reconhece que o modo como o faz extrapola a licença poética em seus escritos, em relação ao plano textual ligado aos pensamentos. No entanto, aqueles que criticarem seu objetivo, estarão criticando, ao mesmo tempo, sua própria humanidade, que se constitui tanto pelo intelecto quanto pela imaginação.

E ao mencionar os aspectos pictóricos da obra, para além do teor metafórico, ofende os olhos daqueles que guiam sua leitura barrados pela densidade intelectual, e que, portanto, não se esclarecerão sobre o aspecto imagético da obra. Por outro lado, Montaigne assume que pelo mero viés do intelecto, ainda assim, pode vir a tocar o coração de seu espectador, possibilitando o acesso à sensibilidade. Ou seja, mesmo que o leitor não reconheça o alcance sensível de sua obra, mesmo que sem consciência, de algum modo e em algum grau, poderá despertar-se sensivelmente. Por fim, nesse caso ofenderá os olhos de alguns porque não oferecerá imagens presentes à visão física, mas à interioridade. Ou seja, aqueles que dão exclusividade aos pensamentos e não compreendem o teor imagético da obra poderão sentir-se insultados: uma pintura que ofenderá os olhos daqueles que consideram como pintura apenas aquela pintada sobre uma tela.

Desse modo, justamente por se tratar o amor de um sentimento, Montaigne insiste a cada instante em retirar-nos do plano da lógica textual, oferecendo algumas pistas:

Agora, deixando de lado os livros, falando mais materialmente e mais simplesmente, acho por fim que o amor não é mais do que a sede desse gozo [C] em um objeto desejado, nem Vênus mais do que o prazer de descarregar os vasos, e que se torna vicioso por imoderação ou por falta de comedimento. (MONTAIGNE, 2001, p. 137 - grifos nossos)

19

O livro representa o conteúdo escrito, ou melhor, o amor sendo abordado pelo viés do intelecto: deixar os livros de lado para que se possa discutir natural e materialmente sobre essa sensação. O tom natural aproxima o leitor de seu próprio corpo, para sua realidade mais objetiva, resultando mais facilmente no esclarecimento e, quem sabe, na rememoração da sensação causada pelo ato do amor.

Montaigne não faz relatos sexuais diretos, mas considerações gerais a partir das quais, quando sintetizadas, emanam *imagens* dessa união física com o sentimento de amor. A fim de salientar a naturalidade do amor, ele faz uma longa discussão contrastando-o com a artificialidade do casamento convencional: “O amor detesta que nos unamos por outro motivo que não por ele, e mescla-se frouxamente às relações que são estabelecidas e mantidas sob outro pretexto, como o casamento: neste, com razão, a aliança, as posses pesam tanto como as graças e a beleza, ou mais”. (MONTAIGNE, 2001, p. 96-97)

O amor não se liga pelo que é externo a ele, ou seja, pelas regras do matrimônio, que suscita diversos sentimentos ruins, como o ciúme, a inveja e o ódio. Isso não significa que Montaigne defenda que o amor seja algo purista, visto que em outro momento mostrará uma faceta agressiva do amor em si mesmo. Significa que, ao mesmo tempo em que elabora uma crítica moral ao casamento, novamente, o que de fato pretende é chamar nossa atenção para o plano da sensação corpórea. Para isso, no entanto, o filósofo nada mais faz do que uma descrição da sensação física relativa ao amor que passa pelo corpo.

Sincronicamente ao amor corpóreo tem o amor vinculado à alma. Se Montaigne encontrou um modo naturalista de representar o amor quando relacionado à sensação física, como poderia representá-lo com esse mesmo propósito enquanto sentimento? Como seria possível representá-lo para além de um conceito abstrato, ou seja, imagetivamente?

De fato, é uma tarefa complicada representar o amor, sendo ele um sentimento. Quem sabe o amor por si só seja representável apenas por meio de imagens metafóricas? Talvez, por isso, Montaigne considera a *poesia* como um bom meio de representá-lo, uma vez que “[C] quem tirar das musas as ideias amorosas estará subtraindo-lhes a mais bela ocupação que elas podem ter e o mais nobre tema de sua obra; e quem fizer o amor perder a frequência e o serviço da *poesia* enfraquecê-lo-á de suas melhores armas”. (MONTAIGNE, 2001, p. 95 – grifo nosso)

No plano textual o amor é representado por um conceito abstrato. Na poesia, por sua vez, ao menos nos casos considerado por Montaigne, ele é figurado pelo arquétipo de Vênus e pela representação de sensações através de metáforas. As musas representadas pela figura feminina enaltecem o aspecto sedutor e corporal do amor, mas também seu aspecto sublime típico das deusas; e, assim como as metáforas ilustrativas, que representam a sensação física, estimulam a alma e reavivam os sentimentos e sensações.

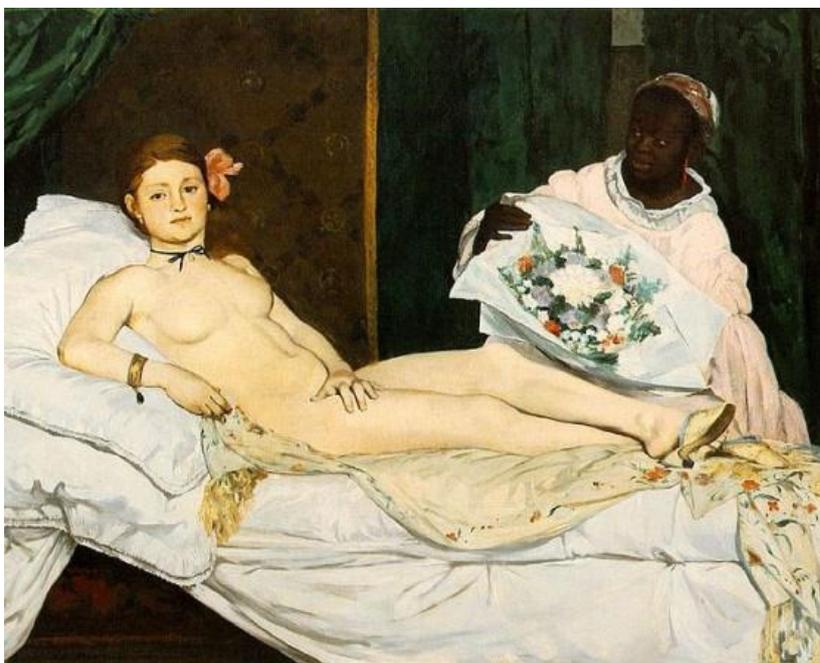
A poesia é capaz de realizar imagens tão vivazes não porque considera especificamente o sentimento do amor, mas, porque, ao menos nos casos considerados por Montaigne, ela não deixará de considerar *também* o aspecto corpóreo. E, por isso, por conta da completude da abordagem poética, Montaigne considera Virgílio o poeta que mais se aproximou desse propósito:

Ela (a pintura da poesia) evoca um certo ar mais amoroso do que o próprio amor. Vênus não é tão bela totalmente nua, e viva, e anelante, como o é aqui em Virgílio: *Ela se calara e, como ele hesita, a deusa passa-lhe ao redor seus níveos braços e aquece-o num doce amplexo. Ele, de súbito, sente-se invadido pelo fogo costumeiro: um ardor que conhece bem penetra-o até a medula e corre por seus ossos frementes. É assim que, ao som do trovão, um sulco de fogo aberto nos céus percorre as nuvens iluminadas... Tendo dito essas palavras, ele dá a Vênus os amplexos que ela esperava e, deitada sobre o seio da esposa, entrega-se aos encantos de um doce sono.* (VIRGÍLIO, *En.*, VIII, 387 e 404). (MONTAIGNE, 2001, p. 96)

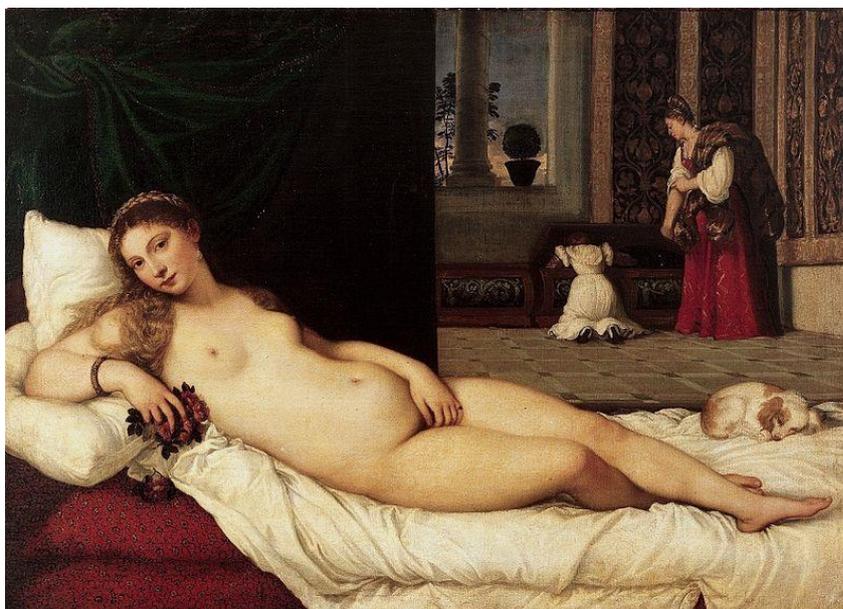
Virgílio representa o amor carnal que se eleva à alma através da imagem sublime de uma Deusa. Dessa Vênus, Montaigne excluiria apenas seu aspecto matrimonial, haja vista sua crítica à maneira como se conduz o casamento. Deixando o matrimônio de lado, o mérito da vivacidade efetivada por Virgílio consiste precisamente no vínculo explícito entre a sexualidade e o sentimento sublime que se realiza em uma pintura sobre o amor. Nesses versos, um toca o outro, o sentimento provoca o corpo, e vice-versa.

A *Olympia* de Ticiano é um exemplo que faz alusão a essa união anímico-corpórea em questão. Ela reporta-se à *Vênus de Urbino* de Manet que, como de costume,

representa o amor através da imagem de uma mulher. Olympia, uma prostituta, que também faz referência ao aspecto sublime do amor, ao remeter-se à Vênus, traz à tona o aspecto da voluptuosidade, evidencia e escancara a relação entre o espírito e o corpo.



Édouard Manet, 1863, *Olympia*, Óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm.
Museu D'Orsay, Paris.



Titiano, 1583, *Vênus de Urbino*, Óleo sobre tela, 1,19 x 1,65 m.
Galleria degli Uffizi.

Não é sem maiores motivos, portanto, que nosso filósofo escolheu o amor, uma sensação, um sentimento. O amor serve como uma palavra-chave para que se efetive

aquela ligação. Nesse sentido, o amor é a própria *metáfora* para ilustrar determinado vínculo. E, a partir dessa ligação, seremos conduzidos a outro plano de significação do ensaio, realizável pela experiência do *sensível*. Este que se caracteriza pelo complexo de sensações e percepções, intelectuais e imagéticas. Ou seja, paralelamente à *representação* tradicional e poética do amor, por poemas, temos, como dito, o retorno ao corpo, que se instituirá, mais precisamente, pelo retorno ao sensível: a necessidade que o sensível tem do corpo para existir e a própria existência do corpo; sempre em relação íntima com o espírito, obviamente.

Considerando que o sensível é a realização da própria imagem, o plano de significação a ele relacionado adotará um outro ponto de vista para a discussão, a saber, a formação de imagens a partir do poema, mais precisamente, dos versos de Virgílio.

De fato, não se pode negar, são muito vivazes as imagens representadas pela poesia, assim como pela pintura. E, por isso, Montaigne não deixa de considerar a existência de aspectos pictóricos na própria poesia: “Mas, pelo que sei a seu respeito, as forças e o valor desse deus encontram-se mais vivos e mais animados na *pintura da poesia* do que em sua própria essência. *E o verso tem dedos (para provocar)*. (Juvenal, VI, p. 196)” (MONTAIGNE, 2001, p. 96 – grifos nossos)

A ilustre comentadora Nakam compreende que a expressão “*pintura da poesia*” denuncia, na obra de Montaigne, essa conexão profunda entre as duas artes, como diz: “Na poesia, Eros é mais perturbador, Vênus é mais bela e mais irresistível do que na realidade, porque a poesia sabe pintar. *Ela é pintura*. Ela pinta com mais realidade do que a natureza”. (NAKAM, 2006, p. 342 – grifos nossos)

Como a poesia de Virgílio possui em si mesma a relação entre o corpo e o espírito, conseqüentemente, institui o sensível. E, de fato, realiza a formação de imagens. O interessante, no entanto, é que o modo como Virgílio considera o amor instaura tão somente a *subjetividade* imagética, ou melhor, instiga *imagens subjetivas*.

Distintamente do resultado relativo à representação de Virgílio, Montaigne pretende instituir o sensível propriamente dito. E são vários os elementos que o conduzem à realização de tal feito: o tom natural, o discurso em primeira pessoa, mas, principalmente, a relação que ele institui com *o outro*. Por mais estranha que essa característica possa parecer, ela será a determinante em relação a vivacidade da imagem de seu autorretrato.

Isso não significa que a poesia de Virgílio se destitua do caráter de pintura. Mas, quer dizer apenas que essa pintura, mesmo adotando alguns elementos de naturalidade, não se efetiva materialmente. Observamos isso a partir da crítica que Montaigne direciona à pretensão do poeta de representar o amor pelo vínculo do casamento: “O que vejo aí para considerar é que ele a pinta um tanto estimulada demais para uma Vênus matrimonial [...] o amor detesta que nos unamos por outro motivo que não por ele [...]”. (MONTAIGNE, 2001, p. 96)

Nos versos de Virgílio, quando a experiência do amor pretende realizar-se pelo casamento, i.e., pela relação entre dois indivíduos ela torna-se paradoxal. Não é possível pensar num vínculo real entre duas pessoas ao mesmo tempo, através desse sentido de amor. E isto porque a sensação do amor envolve o espectador, de um lado,

e um arquétipo, do outro, que é uma imagem sem existência real ou permanente, e, portanto, jamais se efetivará em termos materiais. Como a imagem ou arquétipo da Deusa que instiga a sensação desaparece na medida em que cumpre com seu objetivo, ela resta apenas enquanto sensação na interioridade do indivíduo. E o mesmo vale para a imagem do corpo feminino, que não corresponde a um indivíduo com quem haja relação real, pois a relação ocorre apenas com a imagem ou aparência de uma mulher, sem que sua alma esteja incluída no contexto, ou seja, além do corpo há apenas um vazio idealizado.

Trata-se, portanto, apenas de uma experiência que sempre condirá ao indivíduo apenas para consigo mesmo, em seu *próprio* corpo e alma. Esse tipo de experiência, por destituir a existência do objeto causador da sensação, impossibilita a materialização da imagem. A pintura de Virgílio caracteriza-se, assim, enquanto uma *pintura subjetiva*.

Ora, se o vínculo entre corpo e alma ocorre pela própria sensação, certamente, o amor como sensação vinda da relação sexual manifesta-se igualmente no espírito. O contrário também pode acontecer, como visto: um amor ensejado inicialmente na alma afeta também inevitavelmente o corpo. Em ambos os lugares, no corpo e na alma, o amor é único: uma única e mesma coisa. Mas, talvez, a própria natureza desse amor, seja o problema em relação à subjetividade perceptiva e, portanto, à impossibilidade de materialização imagética.

Qual seria exatamente a natureza desse amor? Sabemos que se relaciona à sensação corpórea, mas não é puramente corporal, e existe também na alma, onde o amor permanece, como diz Montaigne a seguir:

É um vil desregramento que as impele tão amiúde à mudança e impede-as de firmar sua afeição em qualquer objeto que seja, como se vê dessa deusa (Vênus) a quem atribuem tantas mudanças e tantos amantes; entretanto é verdade que *é contra a natureza do amor não ser violento*, e contra a natureza da violência ser constante [...] Talvez fosse mais estranho ver mais constância nela; *não é uma paixão puramente corporal*: se não encontramos um término na avareza e na ambição, tampouco o há na devassidão. Ela continua a viver após a saciedade; e não se pode definir-lhe nem satisfação duradoura nem um final: ela vai sempre além do que possui [...]. (MONTAIGNE, 2001, p. 150 – grifos nossos)

A natureza violenta do amor, mesmo que possa vincular a alma ao corpo, não solidifica o vínculo entre as pessoas envolvidas na relação. A violência gera uma cisão entre aquele que sente o amor e o ser amado. Não apenas nos versos de Virgílio, mas, agora, devido à sua própria natureza, o amor unifica tão somente o corpo e a alma do indivíduo para com ele mesmo, pois, o que efetivamente permanece na relação com o outro é a violência, a cisão. Ou seja, o amor é instigado através da relação com o outro, mas, passada a saciedade, sob o domínio da violência, o que resta na alma do indivíduo não coexiste com o objeto causador do amor, existindo apenas como sensação corpórea ou na memória como lembrança.

Assim sendo, mesmo que Montaigne faça apontamentos sobre o vínculo que a pintura teria com a poesia de Virgílio, não devemos nos enganar acerca da firmeza desses laços. Tanto a abordagem de Virgílio quanto a de Manet possuem pontos muito fortes em direção à ligação do plano narrativo com o imagético. Porém, isso ainda não significa o vínculo mais amplo e *concreto* entre as palavras e as imagens, tal como o seria o estilo ensaístico.

Em suma, a maneira como se aborda o amor na poesia em questão não possibilita a *concretização* de uma pintura, por dois motivos principais: primeiro porque a “pintura da poesia” culmina em imagens particulares da experiência individual do sujeito, que, como vimos, independe da existência concreta da alteridade, por mais paradoxal que possa parecer. O amor ilustrado pela poesia volta-se apenas para si mesmo, porque não oferece nenhum objeto concreto como pedra de toque, a não ser o corpo do espectador, uma sensação, um sentimento, um conceito abstrato: um constante ir e vir entre o mesmo corpo e a mesma alma. E mesmo que consideremos o corpo do próprio indivíduo como *o outro*, dá na mesma: mais uma vez se realiza apenas a conexão do indivíduo consigo mesmo, porquanto nesse caso a sensação ou sentimento ocorrerá apenas em sua interioridade. O segundo motivo refere-se ao fato de que as narrativas oferecem imagens textuais diretas e, portanto, não conduzem o interlocutor a participar do processo de *criação* imagético, mas tão somente a reconhecê-lo passivamente.

Temos muito claro, portanto, que o amor por si mesmo pode nos conduzir ao plano do sensível, porquanto realiza a ligação corpórea-anímica. E, quando pensamos na poesia de Virgílio, pela representação que ela faz do amor, temos uma pintura, como diz Montaigne. Porém, uma pintura que evoca imagens sem materialidade, uma vez que ela não se realiza objetivamente, porquanto não exige a existência da alteridade. Nessa ligação corpo e alma não haverá necessariamente a formação imagética conforme o mecanismo pictórico pretendido por Montaigne, cujas palavras se vincularão intimamente às imagens. Mas, um presságio do que virá a ser, posteriormente, a tal *criação* imagética.

Problema semelhante encontramos na visão de Paolo Pino, em seu *Diálogo sobre a pintura, 1548*, que considerou a igualdade entre as duas artes: “porque a pintura é propriamente poesia, quer dizer *invenção*, que faz aparecer o que não é, seria por consequência útil observar algumas regras adotadas por outros poetas, os homens das letras [...]” (2011, p. 115 – grifo nosso). Embora ele considere a igualdade entre ambas as artes e saliente sua necessidade inventiva para serem o que são, assim como enfatiza o sensível da pintura, vincula-o *apenas* ao intelecto e anímico. Como considera pela voz de Fabio em conversa com Lauro:

E a razão para que ela (a pintura) assim seja (uma arte liberal) deve-se ao fato de que um pintor não pode produzir qualquer efeito na nossa arte a partir de sua faculdade imaginativa se a coisa imaginada não for antes reduzida pelos outros sentidos internos, preservando a integridade com a qual ela deve ser produzida, ao aspecto da Ideia. De modo tal que o intelecto a compreende perfeitamente sem sair de sua

própria faculdade, que é o entendimento. E da mesma forma concebemos as outras artes liberais, como a dialética, a gramática, a retórica, entre outras. É por isso que, nós pintores, somos inteligentes teoricamente em nossa arte, sem executá-la [...]. (PINO, 2011, p. 97-99)

Ele considera a pintura como algo estritamente mental. A fim de igualar a pintura às artes literárias, termina por justificar a produção imagética pictórica como exatamente igual a das artes intelectuais. A consequência disso é reduzir a pintura a outra coisa que não é exatamente ela, porquanto não considera o aspecto sensível corpóreo e muito menos o objetivo. E, assim como o faz Virgílio, oferece a possibilidade de visualizarmos tão somente imagens subjetivas.

Assim como a *pintura da poesia* não se efetiva em uma pintura completa e acabada, a *poesia do retrato* também não o faz. Enquanto os poemas ou *celebrações poéticas* do retrato visavam ser um complemento dos retratos com poemas, acreditando ser a parte única que representaria as profundezas do espírito, acabavam por levantar a crença de que os retratos em tela eram representações apenas do físico do retratado. Montaigne, por outro lado, faz uma pintura completa, tanto porque nela se apresenta o corpo e o espírito, quanto porque ela se realizará pela criação de imagens realizadas pelo próprio espectador, possibilitando o necessário movimento entre o dentro e o fora.

Enfim, vimos que o vínculo instituído pelo amor é cindido pela violência que lhe é intrínseca. E por isso jamais corresponderia a uma relação como a de casamento:

[B] Nosso poeta evoca um casamento pleno de harmonia e de afinidade, no qual entretanto não há muita fidelidade. Quis ele dizer que não é impossível render-se às forças do amor e apesar disso observar algum dever para com o casamento, e que pode feri-lo sem rompê-lo de fato? (MONTAIGNE, 2001, p. 102)

O problema não consiste exatamente na relação entre a pintura e a arte literária, que se vinculam como que numa fusão, aos olhos do próprio Montaigne. A barreira consiste na própria natureza individualizada do amor. Ora, quem alguma vez pensou que o amor fosse uma relação? A relação que poderia se instituir a partir do amor seria o casamento, que, porém, também cria cisões devido à suas regras.

A título de curiosidade, é interessante observar que, não exatamente pelos mesmos motivos, Paolo Pino também considera o casamento como algo que deve ser evitado. No seu caso, porque ele inviabiliza a atividade do pintor. Como diz Fabio: “E como é apropriado para o pintor percorrer o mundo, não é conveniente que ele se ocupe de uma esposa, porque isso prejudica nossa perfeição, e poda nossa liberdade por causa do amor dos filhos e persuasão da mulher”. (2011, p. 159)

A ligação mais profunda, o vínculo mais estreito em relação à pintura e à arte literária ocorrerá na filosofia montaigneana através de outro tipo de relação. A partir da pintura da poesia institui-se o sensível, mas a ligação almejada apenas se enlaçará realmente quando ocorrer o seguinte: o sentimento que funde o corpo e a alma se ligará

a algo que se distingue dele mesmo. E isso será possível somente através da *amizade*: “[B] Um bom casamento, se é que existe, rejeita a convivência e as condições do amor. Procura imitar as da *amizade* [...]”. (MONTAIGNE, 2001, p. 99 – grifo nosso) Sobre a amizade, considera Paolo Pino:

Desejo também que ele se mantenha em uma certa reputação, isento de afetação, irrepreensível, mas dotada de afabilidade e cortesia, amável com todos, íntima de poucos: assim, ele não ganhará somente a boa vontade de muitos, mas preservará a amizade todos. (PINO, 2011, p. 161)

Será esse tipo de amizade o esperado por Montaigne?

REFERÊNCIAS

- COCCIA, E. *A vida sensível*. Trad. de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- DA VINCI, L. Tratado da Pintura. In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura – Textos essenciais*. Vol. 7: O paralelo das artes, Coordenação da Trad. Magnólia Costa, São Paulo: Ed. 34, 2005.
- MONDINI, A. C. *Pintura em Movimento: o ut pictura poesis no horizonte dos Ensaio de Montaigne*. Curitiba-PR. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2020.
- MONTAIGNE, M. *Os Ensaio* - Livro III. Trad. de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MONTAIGNE, M. *Les Essais*. Éditions Villey-Saulnier. Paris, 2004.
- MORÇAY, R.; MÜLLER, A. *La Renaissance*. Paris: Del DUCA Éditeur, 1967.
- NAKAM, G. *Montaigne, la Marière et la Matière*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2006.
- PINO, P. *Dialogo di pittura/ Dialogue sur la peinture, 1548*. Traduction, présentation et notes par Pascale Dubus, Paris, Honore Champion Éditeur, 2011.
- POMMIER, É. *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

Submetido: 10 de agosto de 2020

Aceito: 2 de setembro de 2020