

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Aby Warburg

HISTÓRIAS DE FANTASMA
PARA GENTE GRANDE

Escritos, esboços e conferências

Organização *Leopoldo Waizbort*
Tradução *Lenin Bicudo Bárbara*



Copyright © 2010 by Sigrid Weigel e Martin Treml, Berlim, Alemanha

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

Os trechos em latim e em italiano foram traduzidos por Alexandre Pinheiro Hasegawa e Pedro Falleiros Heise.

Coordenação da Coleção História Social da Arte
Sergio Miceli e Lilia Moritz Schwarcz

Título original

Aby Warburg: *Werke in einem Band — Gesammelte Schriften*

Capa

Raul Loureiro

Imagem de capa

O nascimento de Vênus, c. 1485 (têmpera sobre tela), Sandro Botticelli/ Galeria degli Uffizi, Florença, Itália/ Bridgeman Images

Preparação

Lígia Azevedo

Revisão

Isabel Jorge Cury
Jane Pessoa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Warburg, Aby, 1866-1929.

Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências / Aby Warburg ; organização Leopoldo Waizbort ; tradução Lenin Bicudo Bárbara. —

1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

Título original: Aby Warburg: *Werke in einem Band — Gesammelte Schriften*
ISBN 978-85-359-2532-6

1. Artes — História 2. Artes — Historiografia
1. Waizbort, Leopoldo. II. Título.

14-13225

CDD-700

Índice para catálogo sistemático:
1. Artes : História 700

[2015]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORAS SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

Apresentação	7
Sobre os textos	23
1. <i>O nascimento de Vênus e A primavera</i> de Sandro Botticelli	27
2. Dürer e a Antiguidade italiana	87
3. Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara	99
4. A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero	129
5. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte	199
6. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte	255
7. A influência da <i>Sphaera barbarica</i> nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente	289
8. O <i>Déjeuner sur l'herbe</i> de Manet	349
9. Introdução à <i>Mnemosine</i>	363
<i>Agradecimentos</i>	377
<i>Cronologia</i>	379
<i>Notas</i>	381

I. *O nascimento de Vênus* e *A primavera* de Sandro Botticelli

*Uma investigação sobre as concepções de
Antiguidade no início do Renascimento italiano*

NOTA INTRODUTÓRIA

No presente trabalho, tentou-se comparar as conhecidas pinturas mitológicas de Sandro Botticelli — *O nascimento de Vênus*¹ e *A primavera*² — com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, para desse modo esclarecer o que, na Antiguidade, “interessava” aos artistas do Quattrocento.

É possível acompanhar passo a passo como os artistas e seus conselheiros viam, na “Antiguidade”, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias — como o traje e os cabelos — cujo movimento é aparente.

Diga-se, de resto, que, se tal demonstração é digna de nota para a estética psicológica, é porque permite observar em seu devir, nos círculos de artistas criadores, o sentido para o ato estético da “empatia” como uma força formadora de estilo.³

I. O NASCIMENTO DE VÊNUS

Vasari⁴ viu *O nascimento de Vênus* (figura 1), que é das duas pin-

turas a menor em tamanho, junto à *Primavera*, na Villa de Castello, do duque Cosimo:

Pela cidade, em diversas casas fez medalhões com sua própria mão e mulheres muito nuas, das quais ainda hoje em Castello, villa do duque Cosimo, há dois quadros ilustrados com figuras: um é Vênus que nasce, e aquelas brisas e ventos que a fazem vir à terra com os Amores; e então uma outra Vênus, adornada pelas Graças, indicando a primavera; vê-se que elas foram desenhadas por ele com graça.

O catálogo italiano dos Uffizi fornece a seguinte descrição: “O nascimento de Vênus. A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. À esquerda, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas impelindo a deusa até a margem; à direita há uma jovem que representa a primavera — T. grand nat”.⁵

A literatura crítica mais recente estabeleceu comparações com dois poemas distintos. Julius Meyer, em texto para o catálogo da Gemäldegalerie de Berlim,⁶ traz a referência aos hinos homéricos.

É muito provável que Botticelli conhecesse a descrição antiga de “O nascimento de Vênus” narrada no segundo hino homérico a Afrodite e tenha nela baseado sua representação da cena. Os hinos homéricos foram publicados em 1488,⁷ tendo por base um manuscrito florentino, e é por isso presumível que seu conteúdo fosse já conhecido havia algum tempo nos círculos humanistas de Florença, e em particular por Lorenzo, versado nos clássicos.

Por outro lado, Gaspari, em sua história da literatura italiana,⁸ notou que a descrição de um relevo representando o episódio de *O nascimento de Vênus*, contida na *Giostra* de Angelo Poliziano,⁹ guarda semelhanças com a pintura de Botticelli. As duas indicações apontam para a mesma direção, já que a referida descrição de Poliziano está apoiada no hino homérico a Afrodite.

A suspeita evidente de que justamente Poliziano, o douto amigo de Lorenzo de Medici — para quem Botticelli, segundo depoimento de Vasari, já pintara uma Palas Atena¹⁰ —, teria transmitido o *conceito** da obra a Botticelli é convertida em certeza graças ao fato de que o pintor destoa dos hinos homéricos do mesmo modo que o poeta.

Em seu poema, Poliziano concebe uma série de relevos, que seriam obras-primas que Vulcano teria forjado com as próprias mãos, dispondo-as em duas fileiras nas colunas dos portões do palácio de Vênus; o conjunto estaria arrematado por uma moldura ornamental de folhas de acanto, flores e pássaros. Enquanto a primeira fileira de relevos tematiza alegorias sobre a origem do cosmos,¹¹ vindo até *O nascimento de Vênus*, na segunda sequência de relevos o poder de Vênus é ilustrado com doze exemplos clássicos.¹² *O nascimento de Vênus*, sua recepção na Terra e no Olimpo são descritos nas estrofes 99-103:

99

No tempestuoso Egeu, no colo de Tétis

* Ideia básica que orienta o programa da obra. (Esta e as demais notas de rodapé são conforme a edição da Suhrkamp.)

se vê o órgão genital acolhido
sob o diverso volver dos planetas
vagar pelas ondas em branca espuma envolvido;
e dentro, nascida em atos vagos e ledos,
uma donzela com rosto não humano,
por zéfiros lascivos impelida à margem
a ir sobre uma concha, e parece que o céu se regozije com isso.

100

Dirias verdadeira a espuma e verdadeiro o mar,
e verdadeira a concha e verdadeiro o soprar dos ventos;
verias a deusa fulgurar nos olhos,
e o céu sorrir-lhe em torno e os elementos;
as Horas pisar a areia em brancas vestes,
a brisa encrespar-lhe os cabelos longos e soltos;
não ser igual nem diverso o rosto,
como parece ser adequado a irmãs.

101

Poderias jurar que das ondas saía
a deusa segurando com a destra o cabelo,
e com a outra mão o doce pomo recobria;
e, marcada pelo pé sacro e divino,
de ervas e de flor a areia se vestia;
ademas, com semblante ledo e peregrino
era acolhida ao seio das três ninfas,
e envolta em uma vestimenta estrelada.

102

Esta com ambas as mãos mantém suspensa
sobre as úmidas tranças uma guirlanda
iluminada por ouro e gemas orientais;
aquela enfeita as orelhas com uma pérola;

a outra voltada ao belo peito e alvos ombros
parece que espalha, em torno, ricos colares,
com os quais costumavam rodear os próprios pescoços,
quando no céu conduziam as danças em roda.

103

Dali, alçadas para o céu, parecem
sentar-se sobre uma nuvem de prata;
a ti pareceria ver o ar tremente
na dura rocha, e todo o céu contente;
todos os deuses com sua beleza aprazer-se
e do feliz leito ter talento;
cada um mostra no rosto maravilha,
com fronte enrugada e elevado cílio.

Justaponha-se a isso a descrição dos hinos homéricos:

Eu cantarei a bela Afrodite, [a deusa] venerável de coroa de ouro, que domina as muralhas de toda a Chipre, rodeada de mar, onde a força úmida do Zéfiro que sopra a levou sobre a vaga do mar de ruído ressonante na doce espuma. As Horas de véu de ouro receberam-na com agrado, vestiram-lhe roupas imortais, sobre a cabeça imortal puseram uma coroa bem trabalhada, bela, de ouro, nos lóbulos gravados flores de oricalco e de ouro precioso. À volta do pescoço delicado e do peito argênteo, enfeitaram-na com colares de ouro com os quais também elas próprias, as Horas de véu de ouro, se adornavam quando iam aos amáveis coros dos deuses e à morada do pai.*

A ação do poema italiano é, como se vê, completamente deter-

* Tradução de Célia J. Silva de Lima. *Hino homérico a Afrodite: Estudo introdutório, tradução do grego e notas*. Portugal: Universidade de Aveiro, 2005. Dissertação de mestrado.

minada pelo hino homérico; nos dois casos, Vênus, que emerge do mar, é impulsionada pelo vento, Zéfiro, até chegar a terra firme, onde as deusas das estações a recepcionam.

O acréscimo de Poliziano praticamente só diz respeito ao colorido que conferiu aos detalhes e acessórios; se o poeta se detém na descrição exata desses elementos é para, graças à ficção de uma representação fiel que alcança até os mínimos detalhes, tornar plausível a surpreendente realidade natural das obras de arte descritas. Eis o que seriam tais acréscimos: vários ventos, cujos sopros se veem (“*vero il soffiar di venti*”), impulsionam Vênus, que está de pé em uma concha (“*vero il nicchio*”), até a praia, onde as três Horas a recebem e a vestem com um “manto estrelado” (além dos festões e colares, que os hinos homéricos já narravam). O vento se lança nos trajes brancos das Horas e frisa seus cabelos soltos e flutuantes (livro 1, estrofe 100, versos 5, 6). O poeta se admira justamente com esse acessório movido pelo vento, reconhendo aí a ilusão que o exercício virtuoso da arte produz:

100,2 [...] “e verdadeiro o soprar dos ventos”

100,3 [...] “verias”

100,5 “as Horas pisar a areia em brancas vestes,/ a brisa encrespar-lhe os cabelos longos e soltos”

103,3 “a ti pareceria ver o ar tremente/ na dura rocha”

A ação transcorre, na pintura, da mesma forma que no poema, exceto que, no quadro de Botticelli, a Vênus (também em pé sobre a concha)¹³ cobre os seios com a mão direita, e não com a esquerda (como na poesia), segurando com esta os longos cabelos junto ao corpo; além disso, no lugar das três Horas trajadas de branco, quem recepciona Vênus é uma única figura feminina, que usa um traje colorido, recoberto de flores e cingido por um ramo de rosas. Apesar dessas diferenças, o minucioso colorido que Poliziano havia conferido aos acessórios em movimento é retomado por Botticelli com tamanha conformidade que permite dar por certo o nexo entre as duas obras de arte.

Afinal, na pintura não só temos os dois Zéfiros de bochechas infladas, “cujos sopros se veem”, mas também os trajes e cabelos da deusa à espera na praia agitando-se ao sabor do vento, e inclusive os cabelos de Vênus esvoaçando,¹⁴ bem como o manto com o qual ela deverá ser coberta. Ambas as obras de arte são paráfrases dos hinos homéricos; mas no poema de Poliziano ainda temos as três Horas, que na pintura foram reunidas em uma.

Com isso se reconhece que o poema foi feito antes e em maior conformidade ao modelo que a pintura, que, por sua vez, seria feita mais tarde e com maior liberdade. Caso se aceite que essa seja uma relação direta de dependência, então o fornecedor seria o poeta, e o receptor, o pintor.¹⁵ A ideia de que Botticelli tenha se aconselhado com Poliziano está de acordo com a tradição que considera que Poliziano teria sido o inspirador de Rafael e Michelangelo.¹⁶

O esforço ostensivo, que se manifesta uniformemente tanto no poema como na pintura, em capturar os movimentos transitórios dos cabelos e trajes corresponde a uma corrente dominante nos círculos artísticos do norte da Itália desde o primeiro terço do século xv, que encontraria no *Da pintura* de Alberti sua expressão mais destacada.

Springer já destacara a passagem de Alberti reproduzida a seguir, justamente tendo em vista os deuses eólicos de Botticelli em *O nascimento de Vênus*,¹⁷ e Robert Vischer a havia considerado em seu *Luca Signorelli*.¹⁸ Eis o que nela se lê:

Agrada-me ver algum movimento nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas. É particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei: enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar semelhantes a chamas; parte se entrelaça com os outros como serpentes, parte cresce aqui, parte ali. Da mesma forma, os ramos torcem-se ora para o alto, ora para baixo, ora para fora, ora para dentro, parte se contorce como cordas. O mesmo fazem as pregas que surgem como os ramos nos troncos das árvores; executem-se nelas todos os movimentos de tal forma que parte alguma

do tecido esteja isenta de movimento. Mas, como tenho frequentemente lembrado, esses movimentos devem ser moderados e suaves, expondo à vista do espectador mais a graça do que a admiração pelo trabalho. Como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre nuvens, para que os panos se agitem. Então se verá com que graça os corpos, naquelas partes em que forem atingidos pelo vento, exibirão nas partes convenientes o nu sob os panos; por outro lado, os panos, projetados pelo vento, voarão graciosamente pelos ares. Nesse ventanejar o pintor deve tomar cuidado para não desdobrar nenhum pano contra a rajada do vento.*

Nessas regras de pintura ditadas por Alberti, há uma mesma medida de fantasia e de reflexão. De um lado, ele se mostra contente em ver cabelos e trajes em movimento intenso — e aí dá vazão à sua fantasia, que injeta vida orgânica nos acessórios inanimados; nesses momentos, ele vê serpentes que se entrelaçam, labaredas atiçadas, ou os ramos de uma árvore. De outro lado, Alberti é enfático em exigir do pintor que disponha, ao reproduzir tais motivos, de um senso para a comparação atinado o bastante para não se deixar levar por um excesso contrário à natureza — de modo a apenas imprimir movimento aos acessórios ali, onde o vento realmente poderia provocá-lo. É claro que sem uma concessão à fantasia não se iria longe: aquelas cabeças de jovens soprando o vento, que o pintor faria bem em acrescentar, para com isso “fundamentar” o movimento nos cabelos e nos trajes, são um produto justo do compromisso entre fantasia antropomórfica e reflexão comparativa.

Alberti terminara seu *Da pintura*, dedicado a Brunellesco, em 1435.¹⁹ Pouco depois, já em meados do século xv, Agostino di Duccio daria aos cabelos e trajes das figuras do relevo alegórico do Templo

* Leon Battista Alberti, *Da pintura*. Trad. de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, pp. 128-9.

Malastetiano, em Rimini, uma mobilidade elevada ao maneirismo, de tão intensificada.²⁰ Seguindo aqui o comentário de Valturis sobre a relação de Sismondo Malatesta com as obras de arte em sua capela,²¹ deve-se considerar a forma e o conteúdo da obra de arte produto de doulas reflexões:

[...] sobretudo nas mais amplas paredes e em muitos e nos mais altos arcos, construídos de mármore estrangeiro, em que são colocados quadros de pedra, em que se observam, juntas, belíssimas imagens esculpidas: os santos padres, as quatro virtudes, os signos do celeste zodíaco, os astros errantes, as sibilas e as musas e outras muitíssimas coisas ilustres, que, não só pela esplêndida arte do burilador de pedras e do escultor, mas também pelo conhecimento das formas, tomados os desenhos por ti — o mais hábil e, sem dúvida alguma, o mais brilhante príncipe deste tempo — dos recônditos lugares da filosofia, podem atrair muitíssimo os que observam os intruídos nas letras e quase totalmente alheios ao vulgo.

Alberti foi o arquiteto da igreja, cuja construção supervisionou em cada detalhe;²² nada há que contradiga a presunção de que foi ele o inspirador de tais figuras, que se movimentam bem a seu modo. A propósito de uma das figuras femininas representadas no relevo de Agostino di Duccio na fachada de São Bernardino, em Perúgia, Franz Winter²³ já havia mesmo remetido o motivo dos trajes em movimento dessa figura (a mulher do relevo mais alto da fachada, à esquerda) a um modelo antigo — uma Hora vista de costas, que se encontra reproduzida na conhecida cratera de Pisa.²⁴ Niccolò Pisano também tirou exatamente desse vaso o Dionísio para os relevos esculpidos no púlpito do batistério de Pisa.²⁵ E mesmo Donatello se deixou inspirar pela figura para realizar um dos apóstolos das portas de bronze da basílica de São Lourenço.²⁶ Acaso não teria Donatello achado em tal Hora — reproduzida na cratera de Pisa com sua cabeça inclinada para baixo — o modelo para sua princesa capadócia, entalhada em relevo sob a estátua de São Jorge em Orsanmichele (figura 2)?²⁷

Para o caso de Agostino di Duccio, pode-se ainda indicar mais referências a outras obras de arte antigas: Winter considera que as representações da história de são Bernardino em Perúgia lembram as composições dos sarcófagos romanos.²⁸ Jahn fornece, em um estudo sobre os sarcófagos de Medeia,²⁹ uma ilustração tirada do *Codex Pighianus*³⁰ de Berlim, em que Medeia está de frente para a árvore com o dragão; sobre sua cabeça, vê-se um tecido insuflado lembrando um balão. O mesmo motivo — que assume tal forma apenas raramente — recorre na mulher situada à margem, diante de são Bernardino e atrás de outras duas mulheres com uma criança; é bem provável que esse sarcófago já estivesse havia muito disposto em frente aos *Santos Cosme e Damião* e que tenha sido concebido ali mesmo.

Também para o anjo do relevo de Agostino di Duccio, em Brescia³¹ (figura 3), o modelo era uma ménade.³² Assim como, nesses casos, Agostino, enquanto escultor, recorria às artes plásticas da Antiguidade ao buscar modelos para os motivos de movimento nos cabelos e trajes, Poliziano estava especialmente atento, nas obras dos poetas antigos, às descrições dos motivos de movimento, que ele então imitava fielmente em seus poemas.

É possível que Poliziano afinal tenha sido estimulado pela indicação de Alberti (ou então tenha nela encontrado reforço) a considerar a reprodução dos acessórios em movimento como um problema artístico — assim como também é possível que uma tendência então presente no ideário dos círculos artísticos de Florença o tenha sugestionado a figurar as personagens nos seus relevos com o movimento nos cabelos e trajes.³³ Seja como for, é certo que Poliziano, com consciência e por conta própria, deu novo apoio a essa disposição, já que formou palavras para descrever esses acessórios em movimento que imitavam com fidelidade as palavras que fora buscar nos poetas antigos — no caso, em Ovídio e Cláudio.

No primeiro dos relevos (entre os da segunda fileira) nas colunas dos portões do palácio de Vênus, pode-se ver o rapto de Europa:

105

Na outra [coluna do pórtico], em um formoso e alvo Touro,
se vê Júpiter, transformado por amor,
levar o seu doce e rico tesouro,
e ela voltar o rosto ao litoral perdido
em ação temerosa: e os belos cabelos de ouro
brincam no peito por causa do vento contrário;
a veste ondula, e volta para trás,
uma mão mantém ao dorso, e a outra ao chifre.

Aí, Poliziano não só reproduziu a descrição exata da mobilidade nos cabelos e trajes tal como o próprio Ovídio a fornecera em sua nar-

rativa do rapto de Europa nas *Metamorfoses* (II, 873) e nos *Fastos*³⁴ (V, 607 ss.), como ainda buscou referência em outra passagem, semelhante, das *Metamorfoses* (II, 527).

Caso se justaponha esses cinco últimos versos do poema italiano a seus modelos latinos, deparamo-nos com o fato — que se pode demonstrar apenas raramente na história da arte — de um ecletismo meticoloso, conjugado com a habilidade de processar com força artística própria os elementos à mão:

E ela voltar o rosto ao litoral perdido

Met., II, v. 873-874: “[...] e, arrebata, olha para trás, para o litoral deixado”.

Em ação temerosa

Met., II, v. 873: “teme estas coisas”.

E os belos cabelos de ouro

Fast., v. 609: “a brisa agita os cabelos de ouro”.

Brincam no peito por causa do vento contrário

Met., I, v. 528-529: “E os ventos, que vinham ao encontro, vibravam as vestes adversas/ e a leve brisa impelia os cabelos para trás”.

A veste ondula e volta para trás

Met., II, 875: “As vestes trêmulas são onduladas pelo vento”.

Fast., v. 609: “A brisa estufa o vestido”.

uma mão mantém ao dorso, e a outra ao chifre

Met., II, v. 874: “[...] a destra segura o chifre, a outra sobre o dorso/ foi posta”.

Est. 106: “Puxa para si os pés nus e pequenos”.

Fast., v. 611: “Retirou muitas vezes os tenros pés do mar”.

Como que temendo o mar que não a banhe
Ibid., v. 612: “e temeu o toque da água que saltava”.

Na descrição do relevo representando o rapto de Prosérpina (estrofe 113), foi preciso acudir não só ao próprio Ovídio como à arte detalhista, hiperovidiana, de Cláudiano:³⁵

Quase ao mesmo tempo vista, amada e arrebatada
pelo feroz Plutão Prosérpina aparece
sobre um grande carro, e seus cabelos soltos
agitados pelos zéfiros amorosos.

A propósito do terceiro desses versos da *Giostra*, Carducci cita a seguinte passagem,³⁶ sem fornecer maiores informações: “[...] Prosérpina é levada pelo carro alado/ com a cabeleira espalhada pelo Noto [...].”

Até aí se poderia pensar que Poliziano teria inventado, sem com isso fugir à linha de seus modelos, ao menos os “*Zefiri amorosi*”; mas mesmo isso se acha em Cláudiano (verso 30):³⁷ “lançará às leves brisas/ os indóceis cabelos a vagar”. Portanto, também aqui a justaposição revela a mesma imagem:

Quase ao mesmo tempo vista, amada e arrebatada
Met., v. 395: “Quase ao mesmo tempo foi vista, amada”.

pelo feroz Plutão Prosérpina aparece
“e raptada por Dite”

sobre um grande carro, e seu cabelo solto
Claud., II, v. 247: “Prosérpina é levada pelo carro alado”.
Ibid., v. 248: “com a cabeleira espalhada pelo Noto”.

agitados pelos zéfiros amorosos
Ibid., II, v. 30: “[...] lançará às leves brisas/ os indóceis cabelos a vagar”.

No curso efetivo da aventura amorosa descrita nas estrofes de Poliziano, é possível encontrar ainda duas outras passagens pertinentes. Primeiro: nos versos 7,8 da estrofe 56 do livro I, Giuliano contempla a “ninha”, em dúvida se deve segui-la ou não: “consigo mesmo louvando o doce³⁸ caminhar celeste/ e o ventilar da angélica veste”. Mesmo que não se possa considerar os seguintes versos de Ovídio (*Arte de amar*, III, 299-301) como modelos diretos, convém evocá-los pela semelhança no tom da observação:

Ars am., III, 299

Há também no caminhar uma parte do encanto não desprezível; ele atrai os homens desconhecidos e os afasta.

Esta move o corpo com arte e aceita as brisas em suas túnicas, que flutuam.

Segundo: ao descrever o reino de Vênus³⁹ (da estrofe 69 do livro I em diante), Poliziano ilustra desta forma a deusa da primavera que lá reina (estrofe 72, versos 5-8):

Ali os anos não modificam as suas fases;
mas a leda Primavera jamais falta,
que expõe seus louros e crespos cabelos à brisa
e ata mil flores na pequena guirlanda.